

A stylized, high-contrast black and white illustration of Jules Verne's face, featuring a full beard and hair. The portrait is set against a green background that includes a faint, grid-like pattern of newspaper text. A horizontal red line runs across the middle of the cover, separating the portrait from the title.

JULES
VERNE

ET LA
CULTURE
MÉDIATIQUE

De la presse du XIX^e siècle
au steampunk

Sous la direction de
GUILLAUME PINSON
MAXIME PRÉVOST

Collection



Littérature et
imaginaire contemporain



Jules Verne et la culture médiatique

De la presse du XIX^e siècle au *steampunk*



Collection dirigée par François-Emmanuel BOUCHER
et Maxime PRÉVOST

Prise dans son sens le plus large, la littérature constitue depuis ses origines le lieu de dépôt et d'archivage des mythes. Avec la modernité, elle devient aussi productrice de nouvelles mythologies, expression des aspirations et des angoisses collectives qui constituent l'imaginaire contemporain.

Cette collection vise à cartographier l'imaginaire actuel à travers l'analyse des œuvres de représentation qui le définissent par leur survie, leur dialogue avec la tradition ou, parfois, leur radicale nouveauté.

Jules Verne **et la culture médiatique**

De la presse du XIX^e siècle au *steampunk*

Sous la direction de
Guillaume PINSON et Maxime PRÉVOST



**Presses de
l'Université Laval**

Financé par le gouvernement du Canada
Funded by the Government of Canada

| **Canada**

Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien. L'an dernier, le Conseil a investi 153 millions de dollars pour mettre de l'art dans la vie des Canadiennes et des Canadiens de tout le pays.

We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts, which last year invested \$153 million to bring the arts to Canadians throughout the country.



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.



Maquette de couverture : Laurie Patry

Illustration de la couverture : mo.ca design graphique

Mise en pages : In Situ

© Presses de l'Université Laval. Tous droits réservés.

Dépôt légal 2^e trimestre 2019

ISBN 978-2-7637-3195-7

PDF 9782763731964

Les Presses de l'Université Laval

www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

Table des matières

INTRODUCTION

Jules Verne avant et après Jules Verne. 1

Guillaume PINSON et Maxime PRÉVOST

CHAPITRE PREMIER

La Ligne et la boucle 21

Michel Strogoff ou l'involution technologique

Pascal DURAND

CHAPITRE 2

Du Magasin à La Science illustrée 37

Hybridation du roman vernien dans l'écosystème de la revue

Claire BAREL-MOISAN

CHAPITRE 3

Aux sources médiatiques du *Volcan d'or* 55

Gérard FABRE

CHAPITRE 4

L'Extraordinaire en série. 77

Démésures verniennes chez Albert Robida et Gustave Le Rouge

Thomas CARRIER-LAFLEUR

CHAPITRE 5

De Jules Verne à Hergé 121

L'interface médiatique comme alternative au modèle de l'influence

Jean RIME

CHAPITRE 6

Jules Verne à Hollywood, années 1950 153*Un état (partiel) de l'imaginaire social*

Maxime PRÉVOST

CHAPITRE 7

Adaptation transmédiatique 169*Le Tour du monde en série animée hispano-japonaise*

Bounthavy SUVILAY

CHAPITRE 8

Romancier du passé, astronaute amateur, espion idéaliste 193*Le Jules Verne steampunk de La Lune seule le sait*

Nicolas GAUTHIER

CHAPITRE 9

L'Emprunteur emprunté 219*Réécrire les Voyages extraordinaires à l'ère du projet Gutenberg*

Mélodie SIMARD-HOUE

CHAPITRE 10

Mon Nom est Nemo 241*Transfictions verniennes*

Jean-Christophe VALTAT

INTRODUCTION

Jules Verne avant et après Jules Verne

Guillaume PINSON

Université Laval

Maxime PRÉVOST

Université d'Ottawa

En débutant sa collaboration avec Pierre-Jules Hetzel en 1864 autour de l'entreprise du *Magasin d'éducation et de récréation*, où il allait faire paraître la plupart de ses *Voyages extraordinaires*, Jules Verne plongeait dans la culture médiatique. Il allait y contribuer sans relâche jusqu'à sa mort, en 1905, au travers d'un double mouvement : puisant d'une part dans le discours social et tout particulièrement dans les journaux et périodiques la matière de son œuvre, et d'autre part y diffusant le puissant imaginaire de ses fictions, qui allaient marquer jusqu'à nos jours plusieurs générations de lecteurs. Nous avons ainsi orchestré cette réflexion sur un tel mouvement de balancier, qui se propose de faire le point sur cet «avant» Jules Verne, puis sur «l'après» : il n'y a peut-être pas meilleure façon de bien comprendre un écrivain aussi complet que l'auteur des *Voyages extraordinaires*, dont l'œuvre et ses rayonnements permettent de retracer de grands pans des imaginaires sociaux depuis le milieu du XIX^e siècle¹.

1. Nous écrivons cette introduction à quatre mains, mais le lecteur curieux pourra noter que Guillaume Pinson est plus spécifiquement responsable de l'*avant* et Maxime Prévost de l'*après*.

Avant

Jules Verne est l'un des grands écrivains médiatiques du XIX^e siècle, et au moins quatre grands éléments organisent cette part médiatique de l'œuvre. Énumérons-les: 1) collaboration directe de l'écrivain à des journaux et périodiques de son époque, à commencer par sa contribution continue au *Magasin d'éducation et de récréation* (qui constitue «un écosystème riche et diversifié, idéal pour le roman vernien», comme l'analyse Claire Barel-Moisan en ces pages). Jules Verne est un écrivain en pleine maîtrise des supports médiatiques et de leurs contraintes (espace disponible, périodicité, dialogue entre le texte et l'illustration, etc.); 2) représentation au sein de l'œuvre romanesque des moyens et des techniques de la communication (les journaux, le télégraphe), des agents producteurs (les journalistes, et tout particulièrement les reporters), ou encore de la spatialité qui en découle (des territoires à explorer, à décrire et à relier); 3) présence d'un «savoir» médiatique situé en amont de l'œuvre, qui a permis à l'écrivain de collecter une documentation considérable (il suffit de feuilleter la collection du *Tour du monde* pour suivre comme un fil conducteur la matière première des *Voyages extraordinaires*); 4) imprégnation plus diffuse, enfin, d'une très large série d'imaginaires sociaux², dont on ne pourrait épuiser la liste (les transports, l'espace et le temps, la technique, les cultures nationales, la nature, le monde animal...) et qui sont vectorisés par les médias, puis repris et transformés plus ou moins consciemment par l'écrivain. Si les deux premiers éléments de cette liste renvoient aux actions les plus concrètes de l'écrivain (collaboration aux journaux et périodiques, écriture des romans), les deux autres constituent une partie de ce que nous entendons par un «Jules Verne avant Jules Verne»: un Jules Verne disséminé dans le discours

2. Si Cornelius Castoriadis (*L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, coll. «Points essais», 1975), puis, notamment, Pierre Popovic (*Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Socius», 2008) parlent de l'imaginaire social au singulier, nous reprenons ici surtout la notion comme l'entend l'histoire culturelle – qui parlera plus volontiers des imaginaires sociaux, dont il s'agit de faire l'histoire différenciée; voir notamment Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. «Historique», 2011.

social³, et plus précisément – répétons-le – dans ces imaginaires sociaux qui traversent le temps de l'écrivain, toile de fond et rumeur du monde qui se cristallisent dans l'œuvre romanesque.

Ce en quoi Jules Verne est un immense écrivain médiatique du XIX^e siècle, que l'on peut volontiers se représenter lui-même en journaliste enquêteur, carnet de notes à la main, et qui adopte très tôt dans sa carrière une méthode de travail fondée sur un inventaire quotidien des journaux et périodiques.

Je peux vous assurer que je suis un grand lecteur et que j'ai toujours lu avec un crayon à la main. J'ai toujours avec moi un carnet et, comme ce personnage de Dickens [Mr. Pickwick], je note d'emblée tout ce qui m'intéresse ou pourrait me servir pour mes livres. Pour vous donner une idée de mes lectures, je viens ici [à la bibliothèque de la Société industrielle d'Amiens] chaque jour après le repas de midi, je me mets immédiatement au travail et je lis d'un bout à l'autre quinze journaux différents, toujours les quinze mêmes, et je peux vous dire que très peu de choses échappent à mon attention. Quand je vois quelque chose d'intéressant, c'est noté. Ensuite, je lis les revues, comme la *Revue bleue*, la *Revue rose*, la *Revue des deux mondes*, *Cosmos*, *La Nature* de Gaston Tissandier, *L'Astronomie* de Flammarion. Je lis aussi entièrement les bulletins des sociétés scientifiques et en particulier ceux de la Société de Géographie, car vous remarquerez que la géographie est à la fois ma passion et mon sujet d'étude. J'ai toutes les œuvres de Reclus – j'ai une grande admiration pour Élisée Reclus – et tout Arago. Je lis aussi et relis, car je suis un lecteur très attentif, la collection *Le Tour du monde* qui est une série de récits de voyages. J'ai jusqu'à maintenant amassé plusieurs milliers de notes sur tous les sujets, et aujourd'hui, j'ai chez moi au moins vingt mille notes qui pourraient servir dans mon travail et qui n'ont pas encore été utilisées⁴.

À travers cet autoportrait qu'il dicte à la fin de sa vie, Verne décrit l'*ethos* d'un écrivain immobile que l'on pourrait considérer comme

-
3. Voir Marc Angenot, *1889, un état du discours social*, Longueuil, Le Preambule, 1989, réédité sur *Médias 19*, en ligne [<http://www.medias19.org/index.php?id=11003>].
 4. Voir Daniel Compère et Jean-Michel Margot (dir.), *Entretiens avec Jules Verne, 1873-1905*, Genève, Slatkine, 1998, p. 91-92 (traduction par Sylvie Malbrancq de Robert Sherard, «Jules Verne at Home. His Own Account of his Life and Works», *McClure's Magazine*, vol. II, n° 2, janvier 1894).

la figure emblématique de la culture médiatique : un écrivain de la «civilisation du journal⁵», dont il est l'exact contemporain, et qui ne pourrait imaginer son rapport au monde sans la lecture des journaux. Jules Verne est un écrivain de l'actualité scientifique, géographique, technologique, etc., et il s'inspire directement des discours médiatiques qui portent cette actualité. Il transpose dans sa fiction la poétique médiatique des genres de presse – et en tout premier lieu des discours des périodiques, dont il est un grand lecteur. Si les effets «datants» d'une telle pratique peuvent avoir disparu pour les lecteurs plus tardifs de Verne, il est indéniable que pour ses contemporains, l'œuvre baignait dans cet ensemble médiatique que l'écrivain évoque dans sa réponse au journaliste qui est venu l'interviewer.

Rappelons que l'écrivain se trouve aussi engagé dans une grande aventure collective, dimension évacuée dans la citation précédente, mais pourtant tout aussi importante dans ces mécanismes d'échanges avec la culture médiatique : il s'agit de la collectivité du *Magasin* (comme le souligne Claire Barel-Moisan, «le roman vernien s'inscrit dans l'économie globale de la revue, mais réciproquement, [...] transforme l'identité même du support qu'il investit») et des éditions Hetzel, qui regroupent un large ensemble de personnels chargés de contribuer à l'œuvre : relecture et correction des épreuves (l'éditeur est particulièrement investi dans ce travail⁶), validation des éléments techniques et scientifiques, calibrage des chapitres de la prépublication et des volumes, composition des illustrations, mise en marché des différentes versions de l'œuvre, etc. Toute l'équipe éditoriale contribue au déploiement médiatique de l'œuvre, au sein d'un capitalisme d'édition en pleine maturité. La publication en feuilleton de certains romans (*Le Tour du monde en quatre-vingts jours* dans *Le Temps*, par exemple) aura

5. Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde, 2011.

6. Travail dont on peut prendre connaissance à la lecture de la correspondance de Verne et d'Hetzel, ou encore dans l'ouvrage que William Butcher a consacré à certains manuscrits des *Voyages extraordinaires* : *Jules Verne inédit. Les manuscrits déchiffrés*, Lyon, ENS éditions, Institut d'histoire du livre, 2015.

également fait de Verne un feuilletoniste sensible à la quotidienneté; de même que la fidélité de l'écrivain au *Magasin*, avant tout destiné à la jeunesse, ne l'aura pas empêché de viser d'autres publics – adultes – grâce à la publication de romans dans des journaux quotidiens.

Verne élabore ainsi les *Voyages extraordinaires* sur un principe de «communication sérielle⁷» qui, par juxtaposition et accumulation des diverses parties de cette œuvre-monde, propose à ses lecteurs un panorama de l'ère de la mondialisation médiatique. Le travail de Verne s'avère à cet égard une très nette déclinaison dans le régime de la fiction de ce qui est entrepris à partir de 1860 par la revue d'Édouard Charton, *Le Tour du monde*, et dont Verne est un abonné de la première heure. L'imaginaire géographique des *Voyages extraordinaires* se fonde sur une écriture du récit de voyage que le périodique de l'éditeur Hachette pratique sur les cinq continents; les descriptions des différentes parties du monde, les mœurs de leurs habitants, la nomenclature des curiosités et des phénomènes naturels, le récit de la progression des voyageurs au sein de contrées souvent difficiles d'accès ou bien, au contraire, étonnamment accessibles grâce au développement des moyens de transport, sont autant de lignes directrices qui guident l'écrivain. Son talent aura été de rassembler ces éléments dans une poétique dont les traits caractéristiques, que les lecteurs de Verne ont appris à reconnaître au premier coup d'œil, proviennent directement de ce contexte médiatique. Cela concerne notamment un entrelacement caractéristique de deux vitesses narratives: d'une part un rythme soutenu des intrigues et des aventures, directement hérité des contraintes médiatiques et d'une sorte d'emballage sériel qui s'effectue dans le champ littéraire populaire à partir du milieu du XIX^e siècle, comme l'a montré Matthieu Letourneux⁸; d'autre part, un rythme ralenti ou suspendu, composé d'exposés de type «conférence», souvent pris en charge par des personnages médiateurs comme les savants et les journalistes, ou dépositaires d'un autre type d'autorité (militaire, maritime...), et dont l'origine est le

7. Voir Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 2017.

8. Voir *ibid.*, notamment p. 91-92.

temps plus étiré de la vulgarisation. C'est dans ce versant de l'œuvre que se trouvent les exposés des lois qui gouvernent le monde et qui l'organisent, consacrés par exemple aux configurations géographiques, à la disponibilité des ressources, aux forces atmosphériques, etc., exposés qui parfois se résorbent dans des abstractions, notamment géométriques (tensions entre les polarités, lignes axiales à parcourir, logiques circulatoires et «tours du monde») qui, avec le temps, se sont imposées en tant que structure profonde de l'œuvre⁹.

Orchestration et manipulation d'éléments puisés au médiatique, l'œuvre de Verne se projette elle-même sur la toile de fond d'une réalité médiatisée, ce qui, dans une boucle vertigineuse, lui a sans doute permis de devenir, à travers le temps et jusqu'à nos jours, la source indirecte mais persistante de bien des œuvres littéraires et médiatiques. Dans le présent volume, Jean Rime considère ainsi la «viralité combinatoire du discours médiatique» comme l'une des grandes explications de la «persistance hologrammatique de Jules Verne dans les représentations communes», tout au long du XX^e siècle. S'il y a un Jules Verne «avant» et «après», il y a donc aussi un Jules Verne «courroie de transmission» à partir de laquelle les notions de sources ne sont plus guère opératoires. On peut trouver à partir de Verne de nombreux cas d'une double dynamique d'assimilation / dissimilation : l'imaginaire du Canada est l'un d'eux, comme le montre à son tour Gérard Fabre en ces pages à propos de la composition du *Volcan d'or* (1906, remanié par Michel Verne), complet décalque de reportages sur le Klondike et activation du conflit de la frontière entre le Canada et les États-Unis.

Le Canada vu de France constitue en effet un très bon exemple de cet «avant» médiatique : un pays largement construit par les représentations médiatiques, dont Verne use, puis que son œuvre relaie dans la phase de «l'après». Notre projet scientifique, mené depuis quelques années sur la question, le montre désormais clairement¹⁰ : l'entrée de la France dans l'ère médiatique engendre littéralement une forme «d'invention» du Canada, au sens où l'histoire

9. Michel Serres, *Jouvenances sur Jules Verne*, Paris, Minuit, 1974.

10. Voir la section du site *Médias 19* qui lui est consacrée, exposant les hypothèses et la méthode du projet, ainsi qu'un relevé des sources médiatiques portant sur le Canada, en ligne [<http://www.medias19.org/index.php?id=17994>].

culturelle a fréquemment usé du terme pour évoquer l'émergence de nouvelles sensibilités et représentations¹¹. Pour les lecteurs français, le Canada se détache du toponyme «Amérique» et s'autonomise progressivement. Une imagerie canadienne se met en place, tenace, stéréotypée, reproduite à grande échelle et mondialisée, dont on ne peut donner ici que quelques exemples de reportages, consacrés à l'abondance des ressources naturelles¹², aux mœurs des Amérindiens¹³, à la joie de vivre des Canadiens¹⁴ et à la persistance de la «France d'Amérique» au cœur d'un continent conquis par la race anglo-saxonne¹⁵, ou encore à l'achèvement de la conquête du territoire¹⁶. Une fois de plus, il ne s'agit pas tant ici de traquer les sources effectivement lues par Jules Verne – et il devait y en avoir beaucoup, car on le sait notamment grand lecteur du *Tour du monde* et du *Bulletin de la société de géographie* – mais bien de considérer ses trois romans canadiens, *Le Pays des fourrures* (1873), *Famille-sans-Nom* (1889) et *Le Volcan d'or* (1906), ainsi que certains personnages canadiens tel que le chasseur de baleines de *Vingt Mille Lieues sous les mers* (1869), Ned Land, comme des activations romanesques de ces multiples récits médiatiques canadiens. Verne a joué un rôle déterminant de passeur de l'imaginaire canadien en France au XIX^e siècle, puis dans une très large culture populaire et médiatique au XX^e siècle, par ses représentations d'un pays à la fois exotique par certains aspects (géographie démesurée, climat hostile,

-
11. Voir par exemple Christophe Studeny, *L'Invention de la vitesse. France, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des histoires», 1995.
 12. Jules Gros, «Chasse et pêche au Canada et dans le Nord-Amérique», *Journal des voyages et des aventures de terre et de mer*, janvier 1884, p. 50-52 (toutes les sources fournies ici sont disponibles en ligne, sur *Médias 19*).
 13. Sur ce plan, les sources incontournables et abondantes sont les lettres de missionnaires, véritables proto-reporters qui publient leurs récits dans les périodiques catholiques, notamment les *Annales de la propagation de la foi*; on trouvera plus de quatre-vingts reportages recensés sur *Médias 19*.
 14. Paul Soudan, «Le Carnaval de glace de Montréal», *Le Figaro*, supplément littéraire, 3 avril 1886.
 15. Jacques Duval, «La France aux colonies. Étude sur le développement de la race française hors de l'Europe. Les Français en Amérique. Acadiens et Canadiens», *Bulletin de la société de géographie*, 1^{er} semestre 1862, p. 18-31.
 16. M. E. Cotteau, «Le Transcanadien et l'Alaska», *Le Tour du monde*, deuxième semestre 1891, p. 2-32.

présence du monde amérindien) et proche par d'autres (persistance émouvante de la France d'Amérique grâce à l'active préservation culturelle et linguistique des descendants de colons français). L'œuvre de Verne a contribué à assembler ces représentations et à les solidifier dans l'imaginaire collectif, tant et si bien que tout Français pouvait éprouver un sentiment de familiarité pour un pays qu'il n'avait peut-être, comme Verne, jamais visité¹⁷...

Après

Cet ouvrage collectif se donne donc pour objectif d'étudier les multiples facettes de la relation complexe entre Jules Verne et la culture médiatique, en amont et en aval de l'œuvre, «avant» et «après» Jules Verne, des années 1860 à nos jours. La recherche sur Jules Verne a bien établi l'inventaire des sources littéraires, et plus particulièrement romanesques, de l'écrivain et l'usage qu'il en faisait dans sa poétique¹⁸, mais il convient d'explorer plus avant les liens entre Verne et les médias¹⁹. Puisque, tel Phileas Fogg, héros du *Tour du monde en quatre-vingts jours* et grand lecteur de journaux, Jules Verne est un homme en prise directe sur le discours social, se distinguant par la maîtrise qu'il en affiche, tout ce qui s'écrit, se pense et se représente dans la presse et la littérature contemporaine pénètre ses notes de lecture et la composition de ses romans, de sorte que son œuvre constitue un point d'observation idéal pour cartographier certaines topiques de l'imaginaire social. En outre, on peut à juste titre voir en Verne un mythographe, c'est-à-dire un créateur de mythologies modernes qui ont trouvé à s'incarner dans la culture médiatique de son temps et dans ses déclinaisons ultérieures (adaptations cinématographiques, imitations et reprises des *Voyages* – par exemple dans les *Voyages excentriques* de Paul d'Ivoi ou, comme le

17. À l'exception de quelques heures passées aux chutes du Niagara, en 1867...

18. Voir en particulier les livres fondamentaux de Marie-Hélène Huet, *L'Histoire des voyages extraordinaires. Essai sur l'œuvre de Jules Verne*, Paris, Minard, coll. «Avant-Siècle», 1973, et Daniel Compère, *Jules Verne écrivain*, Genève, Droz, 1991 (en particulier le chapitre «Le Ludotexte», p. 89- 121).

19. Rendons toutefois hommage au beau chapitre «Les Voix multiples du XIX^e siècle» de Daniel Compère (*Jules Verne écrivain, ibid.*)

montre bien dans ces pages Thomas Carrier-Lafleur, *Les Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* d'Albert Robida ou encore *La Princesse des airs* ou *Le Sous-marin «Jules Verne»* de Gustave Le Rouge). Un certain nombre de personnages, de thèmes, de situations, de stéréotypes géographiques participant de l'imaginaire social trouvent leur origine, ou du moins leur exposition essentielle, dans son œuvre, qui serait ainsi connue de tous – même de ceux qui n'ont jamais ouvert un roman de Jules Verne. Il serait donc de ces «individus exceptionnels» dont, pour le dire comme Cornelius Castoriadis, le «phantasme privé» peut instituer de l'imaginaire social²⁰.

Car il existe en effet une «descendance médiatique» de Jules Verne et une histoire culturelle des *Voyages extraordinaires*, dont on sait qu'ils ont fait l'objet, tout comme la figure de leur auteur (voir dans ces pages les collaborations de Nicolas Gauthier et de Jean-Christophe Valtat), de récupérations diverses, souvent très marquées idéologiquement, étant admirés tant par Hollywood que par le régime soviétique (Cyrille Andreev, préfacier de ses œuvres complètes en 1954, fait de Verne un auteur qui voulait enseigner aux hommes de l'avenir «l'amour de la liberté, leur donner confiance dans la victoire future de l'humanité libérée sur les forces du mal social et sur la nature maîtrisée²¹»), tant par l'Allemagne nazie²² que par les avant-gardes du XX^e siècle (les surréalistes, Michel Butor, Georges Perec et l'Oulipo). Dans un univers aussi mythique que l'est celui de Verne, les contraires peuvent coexister paisiblement, puisque, comme l'écrit Hans Blumenberg, le mythe n'exige aucun renoncement²³. C'est ainsi que, dans cet univers qui fait l'éloge de la modernité et la peinture du monde médiatique

20. Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, op. cit., p. 217-218.

21. Voir Simone Vierne, *Jules Verne: une vie, une œuvre, une époque*, Paris, Balland, coll. «Phares», 1986, p. 383.

22. Voir Roger Maudhuy, *Jules Verne. La face cachée*, Paris, France-Empire, 2005, p. 236. Hitler était amateur de *Vingt Mille Lieues sous les mers*; la bibliothèque de Goebbels, lequel avait envisagé utiliser le capitaine Nemo dans la propagande nazie pour vanter la force de la Kriegsmarine, aurait comporté trente-deux livres de Verne.

23. Voir Hans Blumenberg, *La Raison du mythe* (Stéphane Dirshauer trad.), Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de philosophie», 2005, p. 28: «[d]ans le mythe, on n'est pas confronté à des décisions, il n'exige pas de renoncements».

(qui permettent la circulation fulgurante des informations et du savoir), se trouve aussi symbolisée une forme d'involution technologique, comme le montre l'article de Pascal Durand : les fils de télégraphe reliant Moscou à Irkoutsk ont une fâcheuse tendance à être coupés²⁴, de sorte que les hommes-machines comme Michel Strogoff, courriers providentiels, seront toujours les bienvenus ; chez Verne, l'involution peut devenir une figure du progrès.

Les divers relais médiatiques de l'œuvre vernienne méritent une exploration systématique : jusqu'à quel point, et à quelles conditions, Verne et son œuvre résistent-ils à leur devenir médiatique ? Le capitaine Nemo de *Vingt Mille Lieues sous les mers* et de *L'Île mystérieuse* se reconnaîtrait-il dans ses avatars proposés par James Mason ou par Alan Moore ? *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, tel que relayé non seulement par le théâtre et le cinéma, mais encore et surtout, de manière à la fois plus massive et détournée, par le monde de la publicité et de l'industrie touristique, est-il toujours le produit de l'imaginaire vernien ? Le Jules Verne hollywoodien, bédéistique, *steampunk*, est-il toujours le même Jules Verne ?

Jules Verne mythographe

Aux côtés de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas, Jules Verne est l'un des trois grands mythographes du XIX^e siècle français. Par *mythographe*, entendons créateur de mythologies modernes : personnages, thèmes, situations, stéréotypes géographiques participant à leur époque de l'imaginaire social, à plus long terme de l'imaginaire collectif, sont issus de son œuvre, sorte de fonds patrimonial mondial (les formules *le tour du monde en 80 jours... des pays, des bières, des musées*, etc., ou *voyage au centre de...*, par exemple, sont constamment évoquées par des journalistes ou des publicitaires qui n'ont pas forcément conscience de faire allusion à des romans de Jules Verne). L'œuvre vernienne est un réservoir de représentations collectives diffuses qui y prennent une densité et une consistance nouvelles, pour ensuite pénétrer en profondeur toute la culture

24. Sur cet imaginaire de la rupture médiatique, voir aussi Guillaume Pinson, « Irkoutsk ne répond plus. Jules Verne, les médias de masse et l'imaginaire de la rupture de communication », *Romantisme*, n° 158, 2012, p. 83-94.

populaire. Il y a ainsi lieu de penser Jules Verne « après Jules Verne », car il faut bien voir que l'imaginaire diffusé, voire institué, par cet auteur est à son tour relayé par d'autres pourvoyeurs de représentations collectives marquantes : Henry Rider Haggard (*She*), Gaston Leroux (*Rouletabille*), Hergé (les *Aventures de Tintin* – même s'il n'est pas clair qu'Hergé s'inspire *directement* de Verne ; voir plus loin l'éclairante analyse de Jean Rime), Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack (*King Kong*), Edgar P. Jacobs (les *Aventures de Blake et Mortimer*), Lucas-Spielberg (Indiana Jones) – pour n'en nommer que quelques-uns, lus des jeunes et moins jeunes tout au long du XX^e siècle et aujourd'hui encore.

Comme Hugo et Conan Doyle, comme Dumas et Bram Stoker, Jules Verne a donné jour à ce phénomène mystérieux, peu étudié, que Mircea Eliade, puis Pierre Brunel ont appelé les « mythes modernes²⁵ ». Le mythe moderne est, généralement, un personnage ; un personnage notoire qui ne fait pas pour autant l'objet d'une *reconnaissance spécifique* (parmi tous ceux qui connaissent Dracula, par exemple, rares sont ceux qui ont lu le roman éponyme de Bram Stoker paru en 1897, ou qui pourraient tout simplement situer et dater la première apparition du personnage). Les mythologies sont quant à elles plus diffuses : si Wonder Woman est un mythe moderne²⁶, on peut parler de mythologies du super-héros pour évoquer l'univers fictif, familier à tout un chacun, dans lequel se déploient les justiciers surpuissants depuis l'apparition de Superman dans les pages d'*Action Comics* en juin 1938. Si d'Artagnan est un mythe moderne, il participe d'une mythologie plus vaste englobant duels, le cardinal de Richelieu, Milady, les auberges de passage où l'on boit et mange beaucoup, c'est-à-dire du XVII^e siècle qu'institue Alexandre Dumas sur le plan de l'imaginaire²⁷. Jules

25. Voir, notamment, Mircea Eliade, « Les Mythes du monde moderne », dans *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1957, p. 21-39 ; et Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999, p. 11 et 904.

26. Née en 1941 dans les pages d'*All Star Comics*, fille de l'imagination de William Moulton Marston.

27. Ces considérations sont plus longuement développées dans Maxime Prévost, *Alexandre Dumas mythographe et mythologue. L'aventure extérieure*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2018.

Verne est un remarquable pourvoyeur de telles mythologies. Car, comme l'observe Brian Taves avec à-propos, les mythologies verniennes ne sont pas fondées sur les personnages en tant que tels²⁸, c'est-à-dire qu'aucun personnage absolument central de notre panthéon laïque n'est spontanément associé à son nom, comme Tarzan à celui d'Edgar Rice Burroughs, Scrooge à celui de Dickens ou Sherlock Holmes à celui de Conan Doyle. En effet, il s'impose davantage comme un pourvoyeur de mythologies que de mythes modernes (encore que les personnages du capitaine Nemo et de Phileas Fogg jouissent d'un rayonnement considérable, particulièrement dans la sphère anglophone pour ce dernier).

Parmi ces mythologies, mentionnons par exemple celle du « monde perdu », c'est-à-dire cette topique trouvant son exposition déterminante dans le *Voyage au centre de la terre* de 1864, celle du monde primordial, enfoui, oublié, débouchant sur un temps radicalement différent du temps historique qui est le nôtre, topique qui, dans les décennies de la première réception de l'œuvre de Verne, s'institue avec tout le caractère de l'évidence propre aux mythologies modernes, transitant notamment par *The Lost World* d'Arthur Conan Doyle (1912) et *King Kong* de Merian C. Cooper (1933)²⁹. Cette topique, qu'exploitera aussi le mythographe aujourd'hui méconnu qu'est Henry Rider Haggard (lequel s'intéressera plus précisément aux *civilisations perdues* – et retrouvées dans la fiction), réalise une grandiose synthèse entre le roman historique et ce roman géographique qui, selon Jean-Marie Seillan³⁰, était destiné à le supplanter dans la seconde partie du siècle. Roman fondamental

28. Voir Brian Taves, *Hollywood Presents Jules Verne. The Father of Science Fiction on Screen*, Lexington, University Press of Kentucky, 2015, p. 9.

29. Dans la romancisation du scénario de *King Kong*, d'Edgar Wallace et Merian C. Cooper, par Delos W. Lovelace, publiée quelques mois avant le film, le personnage de Carl Denham, comprenant qu'il se trouve sur une île où survivent vraisemblablement les monstres préhistoriques, se dit avec tout l'enthousiasme de l'évidence : « [w]hy shouldn't such an out-of-the-way spot be just the place to find a solitary, surviving prehistoric freak ? » ; Delos W. Lovelace, *King Kong*, New York, Modern Library, 2005 [1932], p. 62.

30. Jean-Marie Seillan, « Petite histoire d'une révolution épistémologique : la captation de l'héritage d'Alexandre Dumas par Jules Verne », dans Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?* Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 199-218.

du «merveilleux géographique», «*Voyage au centre de la terre* est à ce titre un chef-d'œuvre du voyage dans l'espace et le temps qui procède d'une véritable géographie cachée³¹».

La figure du savant aventurier (celui que Jean-Marie Seillan appelle «le héros scholastique³²») trouve aussi chez lui son origine, sans cesse depuis reprise, médiatisée, relayée, de même que celle du terroriste surpuissant et apatride. En effet, le personnage du capitaine Nemo, son Nautilus et sa base insulaire ont été diffractés mille et une fois dans la littérature, le cinéma, la bande dessinée, depuis la publication de *Vingt Mille Lieues sous les mers* en 1870 (pensons, par exemple, à l'ensemble des méchants dans les aventures de James Bond). Bien sûr, Jules Verne n'a pas inventé la figure du savant fou (ou, pour le dire comme Verne, du savant «n'ayant plus l'entière possession de sa cérébralité³³»), ni celle du savant à l'efficacité dangereuse (*Frankenstein, or the New Prometheus* de Mary Shelley est publié en 1818). Observons toutefois que l'obscur roman *Face au drapeau* marque vraisemblablement l'acte de naissance du savant qui produit une *arme de destruction massive*³⁴. Publié en 1896, *Face au drapeau* est certes un *Voyage extraordinaire* tardif et peu connu, mais on observera que même les moins rayonnants parmi les romans de Jules Verne sont parvenus à instituer de l'imaginaire collectif, et ce pour plusieurs raisons : 1) Jules Verne est un écrivain souvent lu à un jeune âge, et les premières lectures laissent des marques durables ; 2) ses livres étaient souvent offerts en étrennes, ou sous forme de prix scolaires, mode d'acquisition assurant l'intégration et la survie à long terme d'un volume dans une bibliothèque personnelle ou familiale ; 3) les livres des éditions Hetzel étaient conçus pour durer et passer de génération en génération ; 4) Jules Verne est un auteur qui suscite enthousiasme et fidélité chez maints lecteurs, de

31. Lionel Dupuy, *Jules Verne. La géographie et l'imaginaire*, Dole, La Clef d'Argent, 2013, p. 59-60.

32. Jean-Marie Seillan, «Petite Histoire d'une révolution épistémologique...», *op. cit.*, p. 213.

33. Jules Verne, *Face au drapeau*, Paris, Librairie Hachette, coll. «Le Livre de poche», 1967 [Hetzel, 1896], chap. I, p. 9.

34. Voir Maxime Prévost, «L'Institution du terrorisme planétaire, de Jules Verne à Ian Fleming Lire *Face au drapeau* à la lumière de *Thunderball*», *Études littéraires*, vol. XLVI, n° 3, automne 2015, p. 31-45.

sorte que nombreux sont ceux qui, de la Troisième République à aujourd'hui, ont lu l'intégralité des *Voyages extraordinaires*; enfin, 5) Verne est un *écrivain pour écrivains*, apprécié tant d'Apollinaire que de Raymond Roussel, tant d'Arthur Conan Doyle que d'Alan Moore, tant et si bien que son imaginaire – à savoir les représentations qu'il a relayées ou parfois même créées – a migré directement ou par des voies détournées de ses œuvres à celle de plus d'un successeur. Ainsi, les romans de Henry Rider Haggard, *The Lost World* d'Arthur Conan Doyle, voire *King Kong* descendent tous du *Voyage au centre de la terre*; *Thunderball* d'Ian Fleming est une réécriture de *Face au drapeau*; et qu'est-ce que *The Lord of the Flies* de William Golding sinon une relecture *dark* de *Deux Ans de vacances*?

Pris globalement, les *Voyages extraordinaires* instituent de manière forte cette idée que la géographie est *merveilleuse*³⁵, que le monde est un immense réservoir de découvertes latentes où se joue le spectacle sans cesse répété de toutes les initiations et de toutes les formations imaginables, et ce précisément à l'époque où le globe recèle de moins en moins – puis plus du tout – de ces «espaces vierges» qui faisaient rêver le narrateur de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad³⁶. Alors même que l'Afrique, l'Amérique du Sud, l'Océanie, puis les pôles deviennent objets de savoir, objets de récits de voyages puis de discours de plus en plus savants et précis, les romans verniens répètent, encore et encore, la grandeur du mystère terrestre, en pleine époque positiviste, et (c'est un exploit) au sein d'une œuvre visant en même temps à éduquer de la manière la plus scientifique possible la jeunesse de la Troisième République.

35. Voir Dupuy, *Jules Verne. La géographie et l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 52-61.

36. *Au cœur des ténèbres* (Jean Deurbegue trad. et éd.), dans Joseph Conrad, *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1985 [1902], p. 51-52: «[i]l se trouve que, quand j'étais gamin, j'avais une vraie passion pour les cartes géographiques. Je passais des heures à contempler l'Amérique du Sud, ou l'Afrique, ou l'Australie, et à m'absorber dans toutes les splendeurs de l'exploration. À l'époque, il y avait beaucoup d'espaces vierges sur les planches des atlas, et lorsque j'en voyais un qui me paraissait spécialement séduisant sur une carte (mais tous ont cet air-là), je posais le doigt dessus et disais "Quand je serai grand, j'irai là". Le pôle Nord était l'un de ces endroits, je m'en souviens. Eh bien, je n'y suis pas encore allé, et maintenant je n'essaierai plus. Le charme s'est évanoui».

Le mythe moderne, c'est donc, en premier lieu, un personnage (ou parfois un lieu, comme l'île mystérieuse) ou encore une donnée d'intrigue (le tour du monde en quatre-vingts jours) dont la célébrité et le rayonnement transcendent ceux de leur créateur, lequel peut rapidement en venir à se sentir dépossédé de sa création, voire menacé par elle³⁷. Pour «authentifier» un mythe moderne, il faut ensuite tenir compte de sa longévité : les mythologies modernes s'inscrivent dans la durée, en venant à caractériser l'imaginaire de plusieurs générations, ce qui est exemplairement le cas avec l'œuvre vernienne, passée de succès d'édition à phénomène planétaire en six générations. Alors que le plus grand succès de son vivant, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, avait été tiré jusqu'en 1905 à quelque 350 000 exemplaires, Verne est aujourd'hui l'auteur de langue française le plus édité et le plus traduit dans le monde selon l'*index translationum* de l'Unesco. Troisième aspect essentiel du mythe moderne : il participe d'un scénario initiatique. C'est au contact de l'œuvre vernienne que Simone Vierne a développé ses théories relatives à l'initiation littéraire, qui rendent bien entendu parfaitement compte de l'œuvre qui les a inspirées, mais qui s'applique tout aussi naturellement aux grandes fictions à caractère mythique qui ont pénétré l'imaginaire social du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui : les *Aventures de Tintin*, *Le Seigneur des anneaux*, *La Guerre des étoiles*, les aventures de Harry Potter. Verne contribue puissamment à faire du texte littéraire, du roman d'aventures, le lieu d'une expérience de lecture qui est initiation symbolique, rite de substitution dont le lecteur peut sortir transformé. «En fait, il y a dans l'ensemble de ces *Voyages extraordinaires dans les mondes connus et inconnus*, titre générique attribué dès le second roman à l'ensemble de la production à venir, une véritable création mythologique moderne, c'est-à-dire à la fois une fidélité au mythe comme schème dynamique inconscient, et une interprétation, au sens musical du terme, du mythe pour les temps modernes, en cette aube de notre

37. C'est ce que Pierre Bayard appelle le «complexe de Holmes» («Je propose d'appeler "complexe de Holmes" la relation passionnelle conduisant certains créateurs ou certains lecteurs à donner vie à des personnages de fiction et à nouer avec eux des liens d'amour ou de destruction»); voir *L'Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Paradoxe», 2008, p. 124.

civilisation technicienne, industrielle et scientifique, qui triomphe dans ce dernier tiers du XIX^e siècle, moment de la production de l'œuvre, et dont nous sommes les héritiers directs³⁸». La bande dessinée et les *comic books*, le cinéma puis les téléseries prendront le relais de cet imaginaire initiatique.

Vecteurs mémoriels

Les *Voyages extraordinaires* ont une existence évolutive, stratifiée à travers le temps, c'est-à-dire qu'ils ne sont plus les mêmes après que pendant Jules Verne. Leur immense résonance médiatique, l'ensemble des adaptations théâtrales, cinématographiques, télévisuelles, bédéistiques qui se sont succédé, ont transformé la manière dont on perçoit Jules Verne et son héritage imaginaire. Les adaptations cinématographiques, en fait l'ensemble des adaptations médiatiques des romans de Verne, se superposent désormais à la lecture de ses romans, qu'il n'est plus possible de lire avec un œil innocent ou pur³⁹. Les enfants des années 1970 ont sans doute d'abord entendu parler d'un auteur s'appelant Verne par la télé-série consacrée à *Michel Strogoff* et par les reprises cinématographiques et télévisuelles des films *20 000 Thousand Leagues under the Sea* (1954), *Around the World in 80 Days* (1956) et *Journey to the Center of the Earth* (1959), dont parle plus longuement Maxime Prévost dans sa contribution, et ceux des années 1980 et 1990 par *La Vuelta al mundo de Willy Fog*, série animée réalisée au Japon par la société Nippon Animation, qu'analyse finement dans ces pages Bounthavy Suvilay. Parmi ces adaptations, certaines jouent un rôle plus central que d'autres dans la constitution et le relais de l'imaginaire vernien : appelons-les *vecteurs mémoriels*. Définissons le vecteur mémoriel comme une adaptation marquante par laquelle une œuvre s'adapte

38. Simone Vierne, *Jules Verne, mythe et modernité*, Presses universitaires de France, coll. «Écrivains», 1989, p. 9-10.

39. Voir Taves, *Hollywood Presents Jules Verne, op. cit.*, p. 2: «Verne films reveal a historical development, an intertextuality, as they interact with the influences of previous versions, screen technologies, and publishers' treatments of the author. Verne films continue to evolve today in ever more complex recognition of the fact that when we are speaking of Verne, the text of his writing essentially now includes an awareness of his screen adaptations».

à un nouveau contexte et se projette vers l'avenir, de telle sorte que cette adaptation fera désormais «partie de l'œuvre», qu'il sera impossible de retourner à l'œuvre originelle sans passer par son filtre désormais, qu'on l'ait vue ou non, qu'on l'ait aimée ou non, qu'on le sache ou non. Les trois adaptations hollywoodiennes des années 1950 constituent, prises collectivement, un tel vecteur mémoriel. D'une part, elles ont figé les *topoi* désormais les plus indissociablement liés à l'œuvre vernienne, notamment le déplacement en ballon, absent du roman *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, mais intégré à l'adaptation cinématographique de Michael Todd, lequel a résolument décidé de faire de cette image la synecdoque même du film, au travers de toutes les affiches et images publicitaires qui en circulèrent⁴⁰. Désormais, le voyage en ballon fera partie de toutes les adaptations du *Tour du monde* (notamment, comme l'explique bien Bouthavy Suvilay, dans toute les séries animées à partir de celle de la Nippon Animation), en sera l'image force, deviendra même, dans le monde anglo-saxon du moins, l'image la plus spontanément associée au nom Jules Verne, avec le sous-marin Nautilus sans doute, tel que celui-ci se donne à voir dans l'adaptation Disney de 1954. D'autant plus que cette dernière adaptation, qui s'est superposée au roman dans l'imaginaire collectif, fut accompagnée de nombreux produits dérivés, disponibles sur le long terme (disques narratifs, livres à colorier, diverses adaptations livresques pour la jeunesse de la maison Disney) qui ont eu des effets de retour sur les éditions subséquentes du roman⁴¹. Mais d'autre part, et de manière plus générale et insidieuse, ces trois adaptations, par leur succès même, ont en quelque sorte décidé ce que serait (jusqu'à nouvel ordre...) le cœur de la production vernienne: d'autres *Voyages extraordinaires* avaient à leur époque et

40. *Ibid.*, p. 77 : « Todd also intended the balloon to become the sequence most associated with the movie in public memory, and it became the logo in print advertising ». Notons que le mot *balloon* figurera dans le titre même de l'autobiographie de David Niven, l'interprète de Phileas Fogg ; *The Moon's a Balloon*, Londres, Coronet Books, « Hodder Paperbacks », 1973 [1971].

41. Voir *ibid.*, p. 66 : « [w]hile no tie-in used the actual Verne text, artwork clearly inspired by the movie subsequently embellished the covers of many paperback editions, such as those published by Scholastic, Pyramid, and Bantam, demonstrating the cultural absorption of the visualization of the novel ».

depuis reçu l'aval du collectif anonyme (*Cinq Semaines en ballon, Voyages et aventures du capitaine Hatteras, De la terre à la lune, Les Enfants du Capitaine Grant, Kériban-le-Têtu*); à partir des années 1950, l'auteur devient de plus en plus étroitement associé à *Voyage au centre de la terre, Vingt Mille Lieues sous les mers* et *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*. Brian Taves souligne de manière éloquente que c'est consécutivement à l'adaptation de 1959 que ce roman devient, aux côtés des aventures du capitaine Nemo et de Phileas Fogg, le troisième plus édité de Jules Verne⁴². Bien sûr, les autres *Voyages extraordinaires* continuent d'exister; bien sûr, des esthètes paradoxaux comme Paul Delvaux se passionneront pour *Hector Servadac* ou Ariane Mnouchkine pour *Les Naufragés du Jonathan*; mais les trois romans susmentionnés constituent depuis plusieurs décennies la porte d'entrée dans le domaine vernien, même pour un auteur contemporain comme Nicolas Dickner qui s'en inspire très librement pour construire ses *Six Degrés de liberté*: comme le montre Mélodie Simard-Houde, *Vingt Mille Lieues sous les mers* exerce une présence spectrale sur son invention romanesque (de même que *De la terre à la lune* et *Cinq Semaines en ballon*: réminiscence vague, ici, du ballon d'*Around the World in 80 Days*?).

Parallèlement à cette restriction du corpus vernien, la figure de l'auteur, elle, devient de plus en plus ouverte à diverses projections mythologiques. Les études de Nicolas Gauthier et de Jean-Christophe Valtat s'intéressent ainsi au processus par lequel l'auteur Jules Verne devient lui-même un personnage de fiction, un mythe moderne aux contours à la fois flous et dynamiques, à l'«identité flottante» (Gauthier), notamment dans les transfictiones *steampunk*. Le Verne de la fiction, écrit Valtat, «est sans doute moins l'écrivain imaginaire que le signe désincarné d'un imaginaire, qui n'est qu'en partie le sien». Ces «transfiction verniennes» (en particulier le roman *La Lune seule le sait* de Johan Heliot, ici étudié avec finesse et minutie par Nicolas Gauthier) établit une tension «entre ces trois pôles que sont le personnage, la personne et le “mythe”, tous mis

42. *Ibid.*, p. 87: «[a]lthough *Journey to the Center of the Earth* was republished in England and the United States on some fifteen occasions in the fifty years between the first film of the novel, Segundo de Chomon's 1909 *Voyage au centre de la terre*, and Brackett's version, it has been republished more than fifty times in the years since the 1959 movie».

en scène et bien visibles dans le roman ». Il semble que l’imaginaire social se soit emparé de Verne plus que de tout autre auteur.

Le voyage comme signification imaginaire centrale

Jules Verne est le fer de lance de ce passage, analysé par Jean-Marie Seillan, du roman historique au roman géographique, donc de ce détournement de l’exploration historique au profit de l’exploration géographique qu’opère dans la seconde moitié du XIX^e siècle le roman d’aventures⁴³. Nous disions ci-dessus que, malgré l’existence dans son œuvre de quelques personnages avalisés par le collectif anonyme (le capitaine Nemo, Phileas Fogg, Michel Strogoff, et dans une moindre mesure le professeur Lidenbrock et Mrs. Aouda), l’imagination de Verne s’est transformée en imaginaire social grâce à des mythologies modernes plus diffuses, lesquelles ont puissamment participé à l’institution du voyage en signification centrale : le voyage au centre de la terre, le tour du monde en quatre-vingts jours, l’Afrique survolée en ballon, le voyage sous les mers (dont le point paroxystique est toujours le combat contre un *calmar géant*). Toutes les adaptations marquantes de l’univers vernien auront préservé cette aura attribuée au voyage, et ce même si, concurremment à l’œuvre de Verne, s’institue un contre-discours sur l’aspect vain et inutile du voyage, comme l’a bien décrit Sylvain Venayre, contre-discours objectivant la tension entre le désir de découverte géographique, puis touristique, qui pénètre le discours social du second XIX^e siècle, désir coexistant avec l’amertume qu’il suscite : « [s]’il est un lieu commun du siècle, c’est que tous les lieux sont communs⁴⁴ ». La réception médiatique des *Voyages extraordinaires*, leurs adaptations et reprises, procèdent ainsi de l’institution de ce que Cornelius Castoriadis appellerait une « signification centrale⁴⁵ » : celle du voyage, surdéterminée au point d’être un angle mort, au sens de point aveugle, de notre époque depuis le milieu du XX^e siècle, c’est-à-dire depuis que s’est

43. Voir Seillan, « Petite Histoire d’une révolution épistémologique... », *op. cit.*

44. Sylvain Venayre, *Panorama du voyage (1780-1920). Mots, figures, pratiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 485.

45. Castoriadis, *L’Institution imaginaire de la société*, *op. cit.*, p. 526.

développé le tourisme de masse. Comme le développe Maxime Prévost dans son article, les adaptations cinématographiques des *Voyages extraordinaires* constituent un moment fort, « un *faire instituant* (dans sa production mais surtout sa réception) de cette signification sociale rituelle du voyage. Dans Jules Verne après Jules Verne, il y a, au moins partiellement, cette idée qu'il faut se déplacer pour se trouver ».

Les inventions – et exemplairement celle du Nautilus –, la spéléologie *hard*, le voyage frénétique autour du monde, notamment en ballon : voici, en dernière analyse, les trois lieux les plus médiatisés de l'imaginaire vernien. Une œuvre foisonnante se trouve ainsi médiatiquement réduite à sa plus simple expression, même si celle-ci est sujette à des réinventions constantes. Les *Voyages extraordinaires* sont aujourd'hui dans l'attente de nouveaux vecteurs mémoriels, puisque ceux qui ont contribué à leur image médiatique *datent*, voire sont dépassés pour les auditoires contemporains, de telle sorte que les romans tendent à redevenir leur propre vecteur mémoriel – mais tels que perçus et compris après plus d'un siècle de médiations diverses.

Notons enfin que d'autres Jules Verne étaient et demeurent possibles. Notre fixation collective sur *Voyage au centre de la terre*, *Vingt Mille Lieues sous les mers* et *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (et dans une moindre mesure sur l'aventure lunaire, *Michel Strogoff* et deux ou trois autres titres, comme *Les Enfants du capitaine Grant* et *L'Île mystérieuse*) relègue dans l'ombre un vaste « ouvroir de films potentiels » (voire de téléseries potentielles), qui pourraient redéfinir du tout au tout la postérité de Jules Verne pour les décennies à venir. Il est curieux que Hollywood ne se soit jamais emparé du *Testament d'un excentrique*, d'*Un capitaine de quinze ans*, des *Naufragés du Jonathan*, notamment. D'autres Jules Verne, d'autres médiatisations des *Voyages extraordinaires*, d'autres adaptations et actualisations pouvant entrer en dialogue avec le répertoire médiatique analysé dans les pages de ce collectif, restent à ce jour en dormance.

CHAPITRE PREMIER

La Ligne et la boucle

Michel Strogoff ou *l'involution technologique*

Pascal DURAND

Université de Liège

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

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

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

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

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

Du surhomme à l'homme-machine

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. *Ibid.*, p. 37.

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

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

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

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

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

6. *Ibid.*, p. 40.

7. *Ibid.*

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

— Je la remettrai, sire.

— Le grand-duc est à Irkoutsk.

— J'irai à Irkoutsk.

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

— Je le traverserai.

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

— Je m'en méfierai.

— Passeras-tu par Omsk ?

— C'est mon chemin, sire.

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

Michel Strogoff eut une seconde d'hésitation.

— Je ne la verrai pas, dit-il.

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

— Je le jure.

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

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

— Ainsi tu passeras quand même ?

— Je passerai, ou l'on me tuera.

— J'ai besoin que tu vives !

— Je vivrai et je passerai, répondit Michel Strogoff.

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

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

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

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

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

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

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

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

12. *Ibid.*, p. 40.

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

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

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

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

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

17. *Ibid.*, p. 16.

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

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

De l'homme machine au sous-homme

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

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

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

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

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

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

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

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

20. *Michel Strogoff*, *op. cit.*, I, 1, « Une fête au Palais-Neuf », p. 21-22.

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

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

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

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

De l'involution comme figure du progrès

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26. *Ibid.*, p. 31.

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

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

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

CHAPITRE 2

Du *Magasin* à *La Science illustrée*

Hybridation du roman vernien dans l'écosystème de la revue

Claire BAREL-MOISAN

CNRS, École normale supérieure de Lyon¹

Si l'image de Jules Verne apparaît indissociablement liée à la figure tutélaire de son éditeur, Pierre-Jules Hetzel, le romancier se présente avant tout pour ses contemporains comme l'homme d'une revue, le *Magasin d'éducation et de récréation*, et d'une collection, celle des *Voyages extraordinaires*. Contrairement à l'expérience des lecteurs actuels qui découvrent le plus souvent ses romans en livre de poche indépendamment les uns des autres, la première publication des romans verniens en revue informe profondément la lecture et l'interprétation des œuvres, leur parution postérieure en volumes séparés transformant les enjeux des textes, en particulier en ce qui concerne leur dimension didactique. Chaque épisode des romans verniens a en effet d'abord été appréhendé par ses lecteurs en relation avec les articles qui l'entouraient dans la revue, le texte fictionnel résonnant avec des documents relevant d'autres régimes d'écriture : articles de vulgarisation scientifique, schémas et illustrations, contes édifiants ou échos de l'actualité... Loin de fonctionner comme une entité close sur elle-même, chaque texte est ainsi mis en rapport avec son environnement, la lecture globale de la revue faisant fréquemment vaciller les frontières entre monde imaginaire et monde référentiel. Les romans de Verne ne prennent donc tout

1. Cette recherche a été menée en lien avec le programme de l'ANR Anticipation – Romans d'anticipation scientifique au tournant du XIX^e siècle (1860-1940).

leur sens que dans le fonctionnement de la culture médiatique qui leur a donné naissance, le choix du lieu de publication déterminant notamment un rapport spécifique à la science.

Les romans et nouvelles des *Voyages extraordinaires* sont parus sur quatre types de supports périodiques avant d'être ensuite repris en volume dans la collection qu'Hetzel a créée pour eux. La grande majorité a été publiée en préoriginale dans le *Magasin d'éducation et de récréation* – c'est le cas pour 40 des 62 œuvres qui constituent les *Voyages extraordinaires*. Le lancement de cette revue correspond à une politique novatrice et ambitieuse dans la presse pour la jeunesse et nous étudierons plus particulièrement ses enjeux. Certains romans sont par ailleurs parus en feuilleton dans des quotidiens, comme *Une ville flottante* dans *Le Journal des débats* en août 1870, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* dans *Le Temps* en novembre 1872, *Claudius Bombarnac* dans *Le Soleil* en octobre 1892 ou *La Chasse au météore* dans *Le Journal* en avril 1908. Le choix de ces quotidiens et l'évaluation du succès possible du roman vernien auprès de leurs publics respectifs fait l'objet d'une stratégie élaborée avec soin par Verne et Hetzel – parfois âprement discutée entre eux, on le verra. Cependant, d'un point de vue matériel, l'insertion des romans de Verne dans les quotidiens ne diffère pas de celle des autres feuilletons dans la presse des dernières décennies du siècle. Ce n'est donc pas dans ce support-là que se déploie une poétique spécifique, comme celle qui naît au cœur du *Magasin d'éducation et de récréation*.

Le troisième type de périodiques qui a accueilli des œuvres de Verne est constitué de revues telles que *Le Musée des Familles* où Verne publie huit nouvelles dans les années 1850 – comme *Maître Zacharius*, conte fantastique «à la Hoffman». Cette collaboration s'interrompt une fois que Verne est entré dans l'équipe qui entoure Hetzel, et l'on peut constater combien non seulement le positionnement idéologique, mais aussi la conception même de la revue diffèrent du *Musée des Familles* au *Magasin*. À la fin des années 1880, Jules Verne publie des nouvelles dans *La Science illustrée*. Sa contribution joue un rôle important dans le positionnement de la revue, et nous analyserons ses implications. On peut enfin classer dans un dernier groupe des collaborations plus ponctuelles et anecdotiques : quelques nouvelles parues dans *Le Figaro illustré* (c'est-à-dire le

supplément annuel, puis mensuel du *Figaro*) et quelques fictions parues dans les *Mémoires de l'Académie d'Amiens*.

Un débat révélateur

En professionnel de la presse, Verne a une conscience aiguë des contraintes propres à chacun de ces supports et des attentes différenciées de ses lecteurs. Un débat qui l'oppose à Hetzel en 1876 témoigne des difficultés de certains romans verniens à quitter le cadre souple et accueillant, forgé *ad hoc*, qu'est le *Magasin d'éducation et de récréation*. Cette discussion permet de saisir les enjeux de lecture et d'interprétation liés au choix du support de publication. Le désaccord entre les deux hommes porte sur le lieu où il conviendrait de publier *Le Monde solaire* (titre d'une partie d'*Hector Servadac*). Verne souhaiterait faire paraître l'œuvre en feuilleton dans *Le Temps*. Le romancier reconnaît le décalage entre ses modalités habituelles d'écriture et le fonctionnement propre du feuilleton. Il se défend, par ailleurs, de céder à l'attrait de la publicité en briguant *Le Temps*, quotidien beaucoup plus largement diffusé que *Le Magasin*.

Comment ai-je mérité votre dernière sortie pour avoir dit que je regretterais que le *Monde solaire* ne passât point dans *Le Temps*!! Je sais parfaitement que je ne suis pas l'homme du feuilleton quotidien! Je suis un trop gros correcteur d'épreuves pour cela, et je suis incapable de fournir une *copie* convenable. Donc, je ne cherche point ce bruit du feuilleton comme vous semblez le croire. En somme, sur 25 volumes, j'en ai eu jusqu'ici 5 dans les grands journaux²!

Verne argumente alors quant à la nature du sujet du *Monde solaire*, qui ne comporte pas, selon lui, suffisamment de tension narrative pour supporter de se voir publié uniquement tous les quinze jours dans le *Magasin*. Le roman gagnerait donc au resserrement d'une publication quotidienne.

Le *Monde solaire* qui est fantaisiste, et non dramatique, ne me paraît pas devoir supporter *l'étiement* du feuilleton bimensuel aussi bien

2. «Lettre du 7 février 1876», dans Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva et Volker Dehs (éds.), *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, Genève, Slatkine, 2001, tome II, p. 94.

que le supporterait un ouvrage très dramatique. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* était dans ces conditions, et je crois qu'il a gagné à être *enlevé* en 6 semaines³.

Cette stratégie de « ciblage » de l'œuvre s'affine dans les semaines qui suivent. Verne intervient sur son texte pour minorer la dimension sérieuse et scientifique de l'œuvre. Il en informe Hetzel : « [j]'ai modifié les titres des chapitres pour rendre l'œuvre plus légère. Il ne faut pas oublier que le lecteur ne doit prendre cela que comme une fantaisie, et plus *extravagante* encore que *De la Terre à la lune*. Donc, pas trop de sérieux, ni de gravité⁴ ». Dans sa réponse, Hetzel prend le contrepied des positions de Verne. Selon lui, l'hypothèse évidemment invraisemblable d'*Hector Servadac* – un petit groupe de Terriens temporairement emportés sur une comète – ne satisfera pas les lecteurs d'un quotidien. De plus, l'importance donnée dans le roman vernien aux explications scientifiques risque de déplaire à un public adulte.

Le public d'un journal quotidien, le public des journalistes, de la presse s'arrangera-t-il d'une hypothèse aussi osée pendant l'espace de deux volumes, aura-t-il la patience avide, naïve et curieuse de vos lecteurs plus habituels [...] ? N'épiloguera-t-il pas sur ce qui étant pour le *Magasin* une raison de succès, ne le sera pas pour lui (je parle de tout le côté donné aux développements scientifiques et astronomiques)⁵ ?

Hetzel souligne qu'à l'inverse des lecteurs des quotidiens, les jeunes lecteurs du *Magasin* « s'attendent eux à de l'utilité mêlée à de l'agrément⁶ » et leurs parents, qui lisent aussi *Le Magasin*, trouvent très bien pour leurs enfants les leçons scientifiques qu'ils jugeraient superflues dans leurs propres journaux. *A contrario*, l'éditeur cite deux œuvres qu'il considère comme idéalement conçues pour sortir de la revue pour la jeunesse afin de se couler dans le moule du roman-feuilleton : *Michel Strogoff* et *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*.

3. *Idem*. De fait, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* était paru en feuilletons quotidiens dans *Le Temps*.

4. *Ibid.*, lettre du 26 mars 1876, p. 97.

5. *Ibid.*, lettre d'Hetzel à Verne, fin mars 1876, p. 100.

6. *Ibid.*, p. 101.

Le Tour du monde a eu son succès par sa fable, précisément parce que ce n'est qu'un roman étonnant où la science n'est que le très faible accessoire, mais le *Monde solaire* où l'on sent que la science est le principal, et la fable relativement l'accessoire, le *Monde solaire*, je le crains, peut n'avoir pas le succès de curiosité qui a fait le succès du *Tour du Monde*⁷.

Ce débat entre deux praticiens expérimentés du monde de la presse et de l'édition montre combien chaque support fait ressortir des traits différents du roman qu'il accueille. La présente étude vise à analyser comment le roman vernien s'inscrit dans l'économie globale de la revue mais aussi, réciproquement, comment son insertion transforme l'identité même du support qu'il investit. Les complexités de l'interaction entre le roman et son support médiatique peuvent apparaître par l'analyse du modèle fondateur qu'est *Le Magasin d'éducation et de récréation*. Un paradigme différent, celui de la revue de vulgarisation scientifique, sera étudié autour du cas de *La Science illustrée*, envisagée comme exemple d'hybridation des contenus des rubriques et de construction d'échos entre les différentes parties de la revue.

Les principes fondateurs du *Magasin d'éducation et de récréation*

La création du *Magasin d'éducation et de récréation* est l'aboutissement d'un long processus de maturation et d'échanges entre Pierre-Jules Hetzel et Jean Macé, entre 1862 et 1864, visant à renouveler en profondeur les ambitions de la presse pour la jeunesse. Avec le *Magasin* se met en place un écosystème idéal pour le roman vernien, au point qu'en quelques années, Verne en vient à incarner en quelque sorte l'esprit de toute la revue.

Plusieurs principes directeurs président au lancement du périodique. Le projet est d'abord de s'adresser à tous les âges, depuis l'enfant qui apprend à lire jusqu'à l'adolescent et, par ricochet, à ses parents. Hetzel l'affirme explicitement dans l'avis «À nos lecteurs» du premier numéro.

7. *Ibid.*, p. 100.

Ajouter à la leçon forcément un peu austère du collègue et du pensionnat une leçon plus intime et plus pénétrante, compléter l'éducation publique par la lecture au sein de la famille, devenir les amis de la maison partout où nous pourrions pénétrer, agir à la fois sur tous les éléments dont elle se compose, répondre à tous les besoins d'apprendre qui se développent autour du foyer, depuis le berceau jusqu'à la maturité, telle est notre ambition⁸.

Ce projet passe par une esthétique de la variété qui est mise en œuvre dans la succession de différentes natures de textes, au sein de chaque numéro. Cette variété n'est cependant pas synonyme de dispersion. C'est là un deuxième principe sur lequel Hetzel insiste lorsqu'il dresse un bilan des six mois d'existence de sa revue⁹. Certains lecteurs lui ont en effet demandé de privilégier la publication de textes courts, qui commenceraient et finiraient dans le même numéro. Certes, Hetzel le dit, ce serait pour lui un moyen facile d'enrichir ses sommaires mais cette diversité irait nécessairement de pair avec une certaine superficialité. Ce type de modèle serait plutôt celui du *Musée des familles*, qui brasse une foule de sujets variés, voire hétéroclites, avec des séries très courtes. À l'inverse, ce qu'institue le *Magasin d'éducation et de récréation*, c'est une continuité dans l'instruction, certains titres se voyant suivis pendant une année complète. La revue échappe ainsi à la péremption propre au périodique, consommé puis oublié. Elle se conserve pour constituer une bibliothèque durable. Hetzel pose cet objectif comme une ambition décisive de sa revue envisagée comme une forme d'encyclopédie progressive, ordonnée et approfondie.

Il ne s'agit pas pour nous de former un recueil riche en titres, d'entasser des matériaux sans lien et sans but, des sujets nombreux mais tronqués; ce que nous voulons, c'est que notre magasin devienne une bibliothèque, dans toute la sincérité du mot, qu'il plaise et instruisse au même degré: or, quel sujet scientifique peut être abordé sérieusement et traité avec profit pour le lecteur, c'est-à-dire dans tout le détail nécessaire, en une ou deux colonnes¹⁰?

8. *Magasin d'éducation et de récréation*, «À nos lecteurs», Paris, J. Hetzel, n° 1, 24 mars 1864, p. 1-2.

9. Voir le *Magasin d'éducation et de récréation*, Paris, J. Hetzel, n° 12, p. 375.

10. *Idem*.

Le dernier principe au cœur du *Magasin* constitue une originalité particulièrement novatrice dans le champ des publications pour la jeunesse : il s'agit de la place conférée à la transmission de connaissances positives, par opposition à la visée morale traditionnellement dominante dans la littérature enfantine. Au moment de la fondation de la revue, la correspondance entre Hetzel et Jean Macé fait état de leurs doutes. Faut-il conserver les trois termes dans le titre de la revue, «Magasin d'éducation et de récréation», malgré l'effet de lourdeur que produit ce long intitulé¹¹ ? Les deux associés conviennent de la nécessité d'être explicite en soulignant le lien entre amusement et instruction, mais Hetzel suggère d'écrire «Éducation» en caractères légèrement plus grands que le reste du titre, pour souligner l'importance inhabituelle accordée à la science dans une revue pour la jeunesse¹². En 1872, couronnant Jules Verne du prix Montyon, prix de vertu décerné aux cinq premiers romans des *Voyages extraordinaires*, l'Académie française fait de la connaissance un outil de moralisation¹³. Effectuant un virage libéral après la fin du Second Empire, l'Académie cherche à valoriser une morale qui ne serait pas chrétienne. Le genre romanesque, traditionnellement soupçonné d'être moralement suspect, est en quelque sorte légitimé par la place nouvelle qu'il donne à la science. Dans la même logique de légitimation, Hetzel, lui-même quatre fois couronné par le prix, affiche dans le comité de rédaction du *Magasin* une quinzaine d'auteurs dont le nom se voit précédé de la couronne de lauriers du prix.

-
11. «Si tu as réellement des raisons pour tenir à l'annexe : *Récréation*, je n'insisterai pas. C'était l'histoire de raccourcir le titre. Les meilleurs titres sont un peu comme les meilleures folies»; «Lettre du 30 janvier 1863», correspondance Macé-Hetzel I (NAF 16073, f°117 r°), citée par Philippe Scheinhardt, «Genèse et structure du *Magasin d'éducation et de récréation*», dans *Jules Verne et le Magasin d'éducation et de récréation*, Fonds Hetzel, Sèvres, Bibliothèque-Médiathèque de Sèvres, s.d., p. 19.
 12. Jean Macé donne son accord pour cet effet de mise en valeur typographique dans la lettre du 5 février 1863 (*ibid.*, f°118-119).
 13. Francis Marcoin souligne cette redéfinition de la morale qu'opère l'académicien récompensant les œuvres de Jules Verne : «[n]otant que l'intérêt habilement excité y tourne au profit de la curiosité scientifique, il conclut que «c'est là, proprement, le caractère moral que leur a reconnu et qu'a voulu récompenser l'Académie»; voir «L'effet Montyon», *Romantisme*, n° 93, 1996, numéro thématique «Arts et institutions», p. 80.

De fait, l'économie propre du *Magasin d'éducation et de récréation* favorise un glissement constant de la morale, enjeu traditionnel des publications pour la jeunesse, à la connaissance. De nombreux exemples peuvent en témoigner. Dans un petit apologue moralisant, Joseph de Maistre évoque la vie édifiante d'un horloger dont la réussite illustre la force de la volonté.

La chose la plus difficile dans le monde, c'est de vouloir. Personne ne peut savoir quelle est la force de la volonté, même dans les arts. Le célèbre Harrisson, de Londres, était au commencement du dernier siècle, jeune garçon charpentier, au fond d'une province, lorsque le Parlement proposa le prix de 20 000 livres sterling pour celui qui inventerait une montre à équation (marquant à la fois le temps vrai et le temps moyen) pour le problème des longitudes. Harrisson se dit à lui-même «Je veux gagner ce prix»; il jeta la scie et le rabot, vint à Londres, se fit ouvrier horloger, TRAVAILLA QUARANTE ANS, et gagna le prix. – Voilà ce qui s'appelle vouloir¹⁴.

Or ce genre traditionnel de l'apologue est immédiatement suivi d'une explication scientifique nettement plus développée sur la mesure du temps et la différence entre temps vrai et temps moyen. Les proportions attendues se voient donc inversées et la morale fonctionne comme un prétexte donnant lieu à l'instruction scientifique, ou bien les deux dimensions viennent se compléter et se répondre dans une dynamique constante.

Succession des rubriques, illustrations : définir l'identité de la revue

Cette dynamique de lecture propre à la revue découle de l'alternance entre familiarité et nouveauté dans la succession de ses rubriques. La mise en page du *Magasin* fait l'objet d'une grande attention de la part de Hetzel, notamment en ce qui concerne l'insertion des gravures d'illustration. Le format est demeuré remarquablement stable pendant près de quarante ans, avec des numéros de trente-deux pages séparées en deux colonnes et entourées d'un filet. Le nombre de textes au sein de chaque numéro peut varier de

14. Joseph de Maistre, «La Force de la volonté», *Magasin d'éducation et de récréation*, première année, deuxième semestre, p. 182.

cinq à dix, mais il se stabilise le plus souvent autour de sept ou huit. Quatre catégories de textes forment les éléments constitutifs de chaque numéro et ils se voient suivis tout au long de l'année, tandis que les trois ou quatre textes supplémentaires varient de quinzaine en quinzaine.

Dans sa première année, chaque numéro du *Magasin* s'ouvre sur un texte de vulgarisation de Jean Macé, *Les Serviteurs de l'estomac*. Il s'agit d'un cours de physiologie sous la forme d'une lettre familière et affectueuse à une petite fille¹⁵. Ce volume qui s'étend sur plus d'une année prend la suite de ce qui fut l'un des plus grands succès de la littérature de vulgarisation, l'*Histoire d'une bouchée de pain* du même auteur. En première place, cet ouvrage de vulgarisation se voit ainsi valorisé comme l'un des textes phares de chaque numéro, mettant l'accent sur la dimension éducative qui se trouve au fondement même du périodique. Le roman de Verne constitue un autre passage obligé de chaque numéro du *Magasin*. Le premier titre publié dans la revue est *Les Anglais au pôle Nord*, première partie des *Aventures du Capitaine Hatteras*. Au bas du premier épisode du roman figure une annonce de Hetzel présentant l'œuvre de Verne en insistant sur ses qualités scientifiques : «un très-curieux et très-intéressant voyage, dans lequel les découvertes faites jusqu'à ce jour dans les mers arctiques sont résumées avec la précision scientifique, la sûreté de connaissances géographiques, et l'émouvant talent de conteur qui ont fait de son premier livre une œuvre jusqu'ici unique dans son genre¹⁶». Il est révélateur que Verne soit désigné comme un «savant écrivain», la formulation permettant de créer une symétrie parfaite entre le pôle des sciences et celui des lettres, sans que le lecteur puisse discerner lequel des deux termes doit être lu comme nom, lequel comme épithète. Dès l'«Avis de l'éditeur», Verne était d'ailleurs présenté davantage comme un savant que comme un homme de lettres – «le jeune et aimable savant qui a

15. À la suite du coup d'État du 2 décembre 1851, Jean Macé avait en effet quitté Paris pour devenir instituteur en Alsace, où il enseignait dans un pensionnat pour jeunes filles à Beblenheim. L'ouvrage s'inspire donc directement de ses propres expériences pédagogiques.

16. *Magasin d'éducation et de récréation*, Paris, J. Hetzel, n° 1, 24 mars 1864, p. 18.

écrit *Cinq Semaines en ballon*¹⁷». De fait, alors qu'en tête de chaque numéro du *Magasin* figure la liste des collaborateurs de la revue répartis en trois sections: «Éducation», «Récréation» et «Dessinateurs», pendant plusieurs années Verne ne figure pas dans la colonne «Récréation» comme on pourrait s'y attendre, mais dans celle de l'«Éducation». L'Avvertissement placé en tête des *Anglais au pôle Nord* met en évidence deux éléments qui resteront effectivement centraux dans la poétique romanesque de Verne: d'une part le travail de documentation scientifique et géographique, et d'autre part la dimension visuelle d'une science qui prend vie et devient spectacle offert aux yeux du lecteur: «[t]out ce qui s'est passé de certain dans ces mers [...] se trouvera rassemblé sous les yeux de nos lecteurs. Transportés, à la suite du *Capitaine Hatteras*, dans ces contrées si peu connues, ils assisteront à tous les phénomènes cosmiques des mers boréales¹⁸».

Si les thèmes traités dans les différents textes qui composent le numéro d'un *Magasin* ne sont pas conçus pour se faire écho – comme ce qu'on pourra par exemple observer dans *La Science illustrée* –, en revanche certaines modalités d'écriture circulent des textes scientifiques aux textes fictionnels, et notamment l'usage de notes explicatives et encyclopédiques, fréquentes aussi bien chez Jean Macé que dans le roman vernien. Même si chacun des textes demeure profondément différent de ceux qui l'entourent, cet usage commun de la note encyclopédique produit un effet de lissage et d'unification de la matière des numéros.

Un autre procédé qui relie les textes les uns aux autres repose sur un effet visuel. Il s'agit d'un jeu de déclinaison et de variation autour d'une illustration qui apparaît comme un symbole visuel de la revue. Dès les premiers numéros figure cette forme de «logo» qui met en scène l'instruction dès le plus jeune âge: des bébés savants dessinent au compas et s'amuse avec une mappemonde. Cette mascotte revient alors sous de multiples formes, mettant en vedette un poupon lisant devant une bibliothèque, coiffé d'un béret et chaussé de lunettes, surgissant d'une corolle pour illustrer le

17. *Ibid.*, p. 3.

18. *Idem.*; je souligne.

conte d'une princesse des fleurs¹⁹, penché sur un panier rempli de poissons, à bord d'un bateau, pour ponctuer la fin d'un épisode des *Anglais au Pôle Nord*²⁰, transformé en Cupidon pour annoncer une églogue de Virgile²¹, ou les bras chargés de fleurs exotiques pour évoquer les aventures d'un jeune naturaliste au Mexique²². Dans le frontispice du *Magasin d'éducation et de récréation*, le bébé assis au centre de l'image partage la lumière de la science avec les adolescents qui l'éclairent. La circulation d'une rubrique à l'autre de cette figure de bébé avide de savoir traduit la curiosité universelle de la revue. La devise du *Magasin*, «*Epi panta*», peut d'ailleurs se traduire par «dans toutes les directions». Ce fil rouge visuel contribue ainsi à créer un lien entre des textes de nature très diverse, tout en renforçant l'identité d'une revue qui associe de façon novatrice enfance et savoir.

Un troisième élément stable des rubriques du *Magasin* est constitué par une histoire suivie destinée à de très jeunes lecteurs. Cette rubrique est essentielle au positionnement de la revue qui affirme : «nous aurons soin que chacune de nos livraisons contienne quelque dessin à l'usage des bébés, que nous ne voulons pas oublier dans ce recueil consacré plus spécialement à leurs frères et à leurs sœurs. [...] Nos lecteurs se convaincront peu à peu que nos prévisions embrassent tous les âges de l'enfance et de l'adolescence²³». Cette courte histoire en images retrace la vie quotidienne d'une famille, avec des scènes où l'illustration occupe l'essentiel de la page, le texte étant réduit à quelques lignes. Publiée sous le titre «Petites sœurs et petites mamans», elle met en vedette le nom de l'illustrateur : «Vignettes par Froehlich», tandis que l'auteur du texte figurant sous l'image demeure anonyme «Texte par un papa²⁴». Avec cette histoire destinée à de très jeunes lecteurs, le

19. *Magasin d'éducation et de récréation*, Paris, J. Hetzel, n° 1, 24 mars 1864, *La Princesse Ilse*, de P.-J. Stahl, p. 12.

20. *Magasin d'éducation et de récréation*, Paris, J. Hetzel, n° 6, 1864, p. 179.

21. *Magasin d'éducation et de récréation*, Paris, J. Hetzel, n° 7, 1864, p. 202.

22. *Magasin d'éducation et de récréation*, Paris, J. Hetzel, 5^e année, 1868-1869, 10^e volume, p. 363.

23. *Magasin d'éducation et de récréation*, Paris, J. Hetzel, n° 3, «Avis à nos abonnés», p. 73.

24. L'auteur des textes est en fait Hetzel lui-même.

principe de succession des rubriques est bien celui de l’alternance des publics et des âges, voire des sexes visés, les aventures de « Petit Jean » succédant à « Petites sœurs et petites mamans ».

Le dernier élément que l’on retrouve sur une année, dans chaque numéro du *Magasin*, est un second roman d’aventures qui fait pendant à celui de Jules Verne. Hetzel a d’abord choisi pour cette place une nouvelle traduction « corrigée et mise au courant de la science » du *Robinson suisse* de Johann David Wyss, puis il sélectionne des romans d’autres auteurs qui collaborent à la revue, comme André Laurie. Les éléments qui interviennent ponctuellement dans les numéros varient et sont généralement des pièces plus courtes : contes traduits de l’anglais ou de l’allemand, fables, proverbes, apologues, pièces de théâtre en quelques scènes, anecdotes morales ou alphabets. Au fil des années de parution du *Magasin d’éducation et de récréation*, la structure des numéros demeure stable mais la dimension de vulgarisation se voit renforcée, la revue donnant place à davantage d’articles scientifiques, et incluant des illustrations plus techniques qui comportent des schémas, des observations au microscope, etc.

Alors qu’il est inconnu du public avant la publication de *Cinq Semaines en ballon*, Verne est rapidement perçu comme l’auteur vedette de la revue et la place d’insertion de son roman dans chaque numéro remonte symboliquement au fil des mois. *Les Anglais au pôle Nord* passent de la cinquième place à la première – rang que tous les romans verniens occuperont ensuite. Hetzel est d’ailleurs pleinement conscient du rôle emblématique de Verne dans sa revue. Il reconnaît la fonction de « produit d’appel » que remplit chaque nouveau roman des *Voyages extraordinaires*, tout particulièrement dans la période stratégique des étrennes. Sans son auteur phare, la revue perd à la fois son identité et l’un de ses principaux arguments de vente, ce que Hetzel dévoile lorsqu’il s’inquiète pour « le *Magasin*, que je ne puis pas laisser sans Verne au commencement de l’année²⁵ ». Dans la même logique d’affichage du statut de Verne au cœur de la revue, le romancier finit par remplacer Hetzel comme

25. Lettre du 15 janvier 1876, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, op. cit., tome II, p. 87.

directeur de la partie «Récréation». Une direction tripartite s'impose ainsi : Hetzel pour l'ensemble du *Magasin*, Jean Macé pour la partie «Éducation» et Jules Verne pour la partie «Récréation», dont les *Voyages extraordinaires* constituent, année après année, le fleuron. Pour la critique, Verne en vient dès lors à incarner le projet même de Hetzel. Les commentateurs valident ainsi l'invention d'un genre spécifique de roman scientifique ou de roman d'aventures encyclopédiques. Ils perçoivent les œuvres verniennes comme prenant sens dans une série et commentent moins une œuvre en particulier qu'un projet romanesque global et une esthétique nouvelle. L'écosystème riche, diversifié et cohérent que Hetzel a conçu en fondant le *Magasin d'éducation et de récréation* a donc permis à une modalité nouvelle d'écriture fictionnelle de la science de se déployer. Ce modèle romanesque fonctionne aussi indépendamment de l'espace de la revue, puisque les romans sont repris dans une collection autonome. Cependant, on peut estimer que c'est dans la construction concertée de la revue et dans le dialogue avec les différents discours du périodique que l'œuvre vernienne trouve sa résonance pleinement polyphonique.

Les « romans scientifiques » de *La Science illustrée*

La collaboration plus ponctuelle de Jules Verne avec *La Science illustrée* constitue un modèle différent d'intégration du texte vernien à l'écriture collective de la revue. Même si le *Magasin d'éducation et de récréation* résonne inévitablement des discours sociaux et des débats contemporains, le périodique ne comporte pas d'articles d'actualité. En revanche, *La Science illustrée* ambitionne de tenir ses lecteurs au courant de tous les développements les plus récents des sciences et des technologies, suivant les séances de l'Académie des sciences et toutes les nouveautés de la vulgarisation. Le texte vernien prend alors directement place au cœur de la culture médiatique, induisant un nouveau mode d'articulation entre la fiction et le discours scientifique qui l'entoure.

Fondée en 1887 par Adolphe Bitard, *La Science illustrée* est le premier des périodiques de vulgarisation scientifique à introduire dans son sommaire des fictions romanesques. Il s'agit d'un pari audacieux pour cette revue qui apparaît comme l'un des titres les

plus importants de la presse de vulgarisation²⁶. Pour lancer, en 1888, cette nouvelle rubrique composée de ce qu'il appelle des «romans scientifiques», Adolphe Bitard fait appel à Jules Verne, qui publie depuis plus de vingt ans dans le *Magasin* et se voit désormais universellement reconnu comme l'auteur paradigmatique du genre. Tout comme c'était le cas dans le *Magasin*, le roman fonctionne au sein de *La Science illustrée* comme un produit d'appel et un outil de fidélisation des lecteurs. Pour cette revue destinée aux adultes, le recours à la fiction vernienne constitue également une ouverture vers des lecteurs adolescents. Les romans scientifiques produisent ainsi dans la revue de vulgarisation un effet de décloisonnement des publics comparable à celui que Judith Lyon-Caen a mis en évidence en analysant l'introduction du feuilleton dans le quotidien politique²⁷. De fait, ce bouleversement des régimes de lecture, bien documenté pour ce qui concerne le roman feuilleton, peut sans doute être transposé dans le cas des romans scientifiques publiés au cœur d'une revue de vulgarisation.

Contrairement à ce qu'on constate dans le *Magasin d'éducation et de récréation*, dans *La Science illustrée* les articles qui entourent le roman sont très souvent conçus en rapport avec les thèmes que la fiction évoque, pour en éclairer différemment la lecture à travers un contrepoint technique et scientifique. Dans le cas de la première nouvelle publiée par Jules Verne dans le périodique, *Un drame dans les airs*²⁸, ces effets d'écho sont particulièrement travaillés. Le choix du thème traité par Verne, une ascension en ballon, porte une forte charge symbolique. L'aéronaute est en effet une figure emblématique de l'époque, à la fois savant, aventurier et vulgarisateur. En construisant sa fiction autour des mésaventures de deux aéronautes, Verne se situe au croisement du mythe et de l'actualité. *La Science*

26. Pour une analyse plus détaillée de la politique éditoriale de cette revue et de la place qu'elle accorde aux «romans scientifiques», voir Claire Barel-Moisan, «La Science au futur antérieur: les romans d'anticipation scientifique dans *La Science illustrée* (1887-1905)», dans Natacha Vas-Deyres, Patrick Bergeron et Patrick Guay (dir.), *C'était demain: anticiper la science-fiction en France et au Québec (1890-1950)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. «Eidolon», 2018.

27. Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.

28. Jules Verne, *Un drame dans les airs*, *La Science illustrée*, n° 8, 21 janvier 1888, p. 120 sq.

illustrée avait en effet ouvert son premier numéro avec un article intitulé « En plein Atlantique », relatant la disparition de deux aéronautes qui avaient voulu doter leur ballon d'une innovation technologique, et dont on demeurait sans nouvelles. Sept numéros plus tard, le directeur de la revue, Adolphe Bitard, décrit en détail l'accident des aéronautes, tout en retraçant le destin de ces jeunes gens, évoqués comme des martyrs de la science. Le titre de l'article traduit bien l'hybridation entre fait divers et vulgarisation, qui produit une écriture mixte, caractéristique de la revue : « Les tragédies aéronautiques. La catastrophe de l'*Arago*²⁹ ». La nouvelle de Verne, *Un drame dans les airs*, est publiée dans le même numéro que l'article d'Adolphe Bitard et elle apparaît aux lecteurs comme une variation fictionnelle calquée sur cette actualité brûlante. Or le paradoxe tient au fait que cette nouvelle vernienne est en réalité un texte vieux de plus de trente ans, paru pour la première fois en août 1851 dans le *Musée des familles*. Le « coup médiatique » conçu par Bitard consiste non seulement à faire appel à Verne pour lancer sa rubrique de « romans scientifiques », mais aussi à procurer une seconde jeunesse à un texte peu connu, l'organisation de la revue donnant au public l'illusion qu'il a été écrit directement en réponse à l'actualité.

Comme le signalent les échos entre leurs titres : « Un drame dans les airs » et « Les Tragédies aéronautiques », écriture de vulgarisation journalistique et écriture romanesque semblent ici indiscernables. On assiste à une contamination réciproque des modalités d'écriture, voire à une inversion des postures d'auteur. Le romancier se charge en effet de la vulgarisation des connaissances aéronautiques, tandis que le journaliste sature son texte des stéréotypes du roman d'aventures. Pour évoquer l'accident des jeunes scientifiques, le directeur de la revue recourt à un style narratif qui produit un effet de dramatisation proprement romanesque.

À chaque fois qu'un d'eux était enlevé et englouti, l'*Arago* prenait son élan et bondissait dans l'espace, pour retomber bientôt au milieu des vagues déchaînées. Tout à coup, un violent coup de vent abattit la nacelle du ballon, qui chavira, entraînant les deux aéro-

29. Adolphe Bitard, « Les Tragédies aéronautiques. La catastrophe de l'*Arago* », *La Science illustrée*, n° 8, p. 116.

nautes dans la mer, tandis que l'étoffe de l'aérostat se déchirait entièrement³⁰.

La confrontation entre l'écriture de la nouvelle de Verne et celle de l'article de Bitard fait bien apparaître la fragilité des critères de fictionnalité dans la presse du XIX^e siècle. Le caractère mouvant de cette frontière a été notamment mis en évidence par Sarah Mombert, qui démontre le statut ambigu de la fiction et la réversibilité des pactes de fictionnalité³¹. *Un drame dans les airs* s'affiche, pour sa part, en tant que fiction : le narrateur est un aéronaute partant pour une ascension et voyant son ballon soudainement investi par un étrange passager clandestin. Mais selon un procédé pédagogique typique de Verne, ce personnage se révèle être un savant soucieux de partager ses connaissances en dialoguant avec son hôte : «vous vous instruirez dans ma compagnie et ma conversation vous dédommagera de l'ennui que je vous ai causé! [...] Le jeune homme avait tiré de sa houppelande un volumineux cahier. C'était un travail sur l'aérostation³²». La fiction se fait ainsi ouvertement didactique, chaque épisode de l'histoire de l'aérostation rappelé par le passager illustrant les différentes erreurs que doit éviter un aéronaute. La nouvelle redouble la démonstration puisque le narrateur se trouve prisonnier du passager qui menace, par ses imprudences, de faire exploser l'aérostat dont il a pris possession. Le dénouement heureux souligne la vocation didactique de la nouvelle.

Un miracle m'avait sauvé la vie, mais mon voyage n'avait été qu'une série d'imprudences, faites par un fou, auxquelles je n'avais pu parer! Que ce terrible récit, en instruisant ceux qui me lisent, ne décourage donc pas les explorateurs des routes de l'air³³!

En faisant directement appel à ses lecteurs pour leur donner en modèle les héros de l'aérostation, le narrateur rompt le pacte de

30. *Idem*.

31. Sarah Mombert, «La Fiction», dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011, p. 811-832.

32. Jules Verne, *Un drame dans les airs*, *La Science illustrée*, n° 8, 21 janvier 1888, p. 120.

33. *Ibid.*, n° 12, 18 février 1888, p. 189.

fictionnalité et crée de nouveaux ponts avec les articles scientifiques qui entourent la nouvelle. Le dialogue avec l'article liminaire d'Adolphe Bitard joue sur deux plans différents. D'une part, Verne semble renverser les rôles : il assume une vulgarisation explicite, que le directeur de la revue a finalement délaissée au profit d'un certain sensationnalisme dans son compte rendu de la catastrophe de l'*Arago*. Plus que l'article de vulgarisation, c'est ici le « roman scientifique » qui transmet des connaissances positives et référentielles. D'autre part, la nouvelle de Verne retourne l'effet de crainte et de rejet de l'aventure aérostatique que pourrait susciter le récit du drame de ce ballon disparu en mer. Face à l'article d'actualité rendant hommage aux « morts pour la science », la fiction retrace une ascension périlleuse sauvée *in extremis*, ce dont elle tire argument pour encourager les lecteurs, désormais mieux informés, à poursuivre l'aventure. L'exemple d'*Un drame dans les airs* illustre ainsi le renouvellement radical de la lecture qu'induit l'insertion du texte de Verne dans un périodique de vulgarisation. Lue de façon indépendante, la nouvelle n'apparaît que comme une petite fiction univoque et démonstrative. En revanche, prise dans le dynamisme dialogique de la revue de vulgarisation, elle acquiert finalement une pluralité nouvelle de significations.

Comment le modèle de roman vernien élaboré à l'origine dans le *Magasin d'éducation et de récréation* s'extrait-il de ce cadre pour circuler dans l'ensemble de la sphère médiatique ? Un des effets caractéristiques de l'écriture de Verne tient au rapport actif qu'elle instaure entre le lecteur et le savoir. Dans les *Voyages extraordinaires*, en effet, il ne s'agit pas d'une connaissance intellectualisée : l'enjeu du roman est de faire de la science à la fois un objet de fascination et une aventure, c'est-à-dire une expérience vécue par le lecteur. La science devient alors spectacle, en phase avec le goût de la société du tournant du siècle pour les pièces à grandes machines. On peut ainsi considérer que la collaboration de Verne et de Hetzel a contribué à faire émerger un modèle de « roman scientifique » exportable hors de son écosystème d'origine, que le talent commercial de l'éditeur a su diffuser sous une multitude de formes, volumes, livres d'étrennes, mais aussi à travers les nombreuses adaptations de ses romans au théâtre, non seulement au Châtelet, mais sur les scènes de province et de l'étranger. À l'Exposition Universelle de

1900, une attraction nommée «Le Monde souterrain» témoigne encore de la circulation médiatique de la fiction vernienne : accueilli par un gigantesque iguanodon près du grand bassin du Trocadéro, le spectateur pénètre sous terre et découvre la faune et la flore d'un lac français de l'époque carbonifère. Trente-six ans après la parution de *Voyage au centre de la terre*, cette attraction prolonge le rêve vernien : transformant le savoir en aventure visuelle, elle fait de la science une expérience fascinante et spectaculaire, vécue de façon sensible par le lecteur.

CHAPITRE 3

Aux sources médiatiques du *Volcan d'or*

Gérard FABRE

Institut Marcel Mauss, CNRS/EHESS

Jules Verne rédige *Le Volcan d'or* entre les mois de septembre 1899 et 1900. Ce roman relate les aventures de deux cousins montréalais : le gentleman-farmer Summy Skim et l'ingénieur Ken Raddle. Héritiers d'un *claim* situé à la frontière de l'Alaska et du Canada, les deux personnages sont entraînés dans la ruée vers l'or du Klondike, territoire rattaché au Yukon. La narration vernienne des scènes d'action est adossée à la description des paysages de l'Ouest canadien et de l'Amérique boréale. Elle est complétée par des informations sur l'écosystème traversé, le mode de vie des mineurs et les techniques d'extraction du métal précieux. Quand le romancier s'éteint en mars 1905, cette œuvre demeure inédite en raison du nombre de manuscrits que l'écrivain d'Amiens a tenu en réserve pour les  ditions Hetzel. Elle n'est publiée, à titre posthume, qu'en 1906 : son fils Michel y apporte des modifications sensibles, avec l'assentiment de Louis-Jules Hetzel. Le manuscrit original n'est édité qu'en 1995¹.

Conçu et réalisé à la fin du XIX^e siècle, ce roman appartient à la veine littéraire des ru ees vers l'or. Les lieux où le métal précieux est découvert à profusion suscitent un intérêt aussi vif que soudain : le Yukon associé à l'Alaska succède ainsi à la Californie,   l'Australie et au Transvaal. La presse pourvoit généreusement à cette

1. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, édition présentée et annotée par Olivier Dumas, Paris/Montréal, L'Archipel/Stank , 1995 [1906].

littérature d’aventure, friande d’anecdotes exotiques ou pittoresques. Cette étude s’attache à identifier les sources médiatiques du *Volcan d’or*. Nous en retiendrons trois, dans la mesure où elles peuvent être documentées : Étienne Richet dans l’hebdomadaire *Autour du Monde*, Amès Sémiré dans le quotidien *Le Temps* et Alfred de Foville dans la *Revue des Deux Mondes*, dont la parution est mensuelle. C’est en remontant à ces sources que l’on saisit l’immersion médiatique d’un romancier comme Jules Verne.

La « Klondicitis »

Le terme « Klondicitis » désigne l’épidémie symbolique qui toucha, à la fin du XIX^e siècle, les individus atteints par la fièvre de l’or². Par extension, le mot peut s’appliquer à l’inflation et à la contagion des discours médiatiques tenus autour des ruées vers l’or. Les périodiques français contribuent eux aussi à la formation de ces discours plutôt répétitifs et ambigus en ce qu’ils jouent à la fois sur les cordes de la fascination et du désenchantement : aux leçons de morale dénonçant les dangers de la fièvre de l’or se mêlent des considérations plus commerciales. Par exemple, le quotidien *Le Temps* publie plusieurs fois cette annonce promotionnelle qui accompagne les lettres envoyées du Klondike par son correspondant.

La carte que nous avons récemment publiée des territoires aurifères du Klondike, de la vallée du Youkon, etc., dans la presque île de l’Alaska, est épuisée. Nous en avons fait un nouveau tirage que nous mettons à la disposition des lecteurs au numéro, au prix de 20 centimes. *Nous enverrons gratuitement cette carte, ainsi que les lettres déjà publiées de notre correspondant, M. Amès Sémiré, à tous nos abonnés nouveaux*³.

À l’intérieur d’un numéro précédent du *Temps*, et ce malgré les précautions prises par la rédaction pour avertir ses lecteurs des risques encourus, on trouve, en placard publicitaire, l’annonce suivante, en tête de page.

-
2. Charlotte Gray, *Gold Diggers: Striking it Rich in the Klondike*, Berkeley, Counterpoint, 2010, p. 119, 122 et 133.
 3. Voir les numéros du *Temps* des 10 mars, 11 avril et 22 septembre 1898. Nous soulignons.

Mines d'or Klondike [en capitales et gros caractères gras] Renseignements [en capitales et caractères gras moyens] complets [en capitales et petits caractères gras] aux personnes disposant de certains capitaux et désirant s'intéresser ou se joindre à groupe d'explorateurs, négociants, ingénieurs se rendant au Klondyke (Alaska) [sic]. Vallées aurifères grande richesse. Grosse fortune en quelques mois. On désire aussi un compagnon parlant anglais. Départ prochain. Favez, [en capitales et caractères moyens gras] rue de Rivoli, 132, Paris⁴.

La littérature populaire ne manque pas d'exploiter le filon alimenté par les médias. Avant de s'intéresser au Klondike, Jules Verne a déjà évoqué des ruées vers l'or : celle de l'Australie dans *Les Enfants du capitaine Grant* (1868) et celle du Transvaal dans *L'Étoile du sud* (1884). Avec *Le Coureur des bois, ou Les chercheurs d'or* (1850), dont l'histoire se passe au Mexique et en Californie, Gabriel Ferry fait figure de pionnier dans cette littérature d'aventure associée à la recherche de l'or américain. L'intarissable Gustave Aimard en devient le spécialiste attitré, avec notamment – pour la seule année 1860 – trois titres à la sonorité exotique : *La Fièvre d'or*, *Curumilla* et *La Grande Flibuste*. D'autres récits, plus ou moins autobiographiques, suivent, tels ceux d'Alfred de Lachapelle (*Aventures en Amérique et en Australie*, tome 1 de *Trente ans à travers le monde*, 1888), de Wilfrid de Fontvielle (*Aventures d'un Français au Klondyke*, 1900) ou de Raymond Auzias-Turenne (*Voyage au pays des mines d'or*, 1899 et *Le Roi du Klondike*, 1901). *La Bête errante. Roman vécu du Grand Nord canadien* (1923), de Louis-Frédéric Rouquette, s'apparente de façon plus éloignée à cette famille littéraire.

Ces œuvres publiées dans l'Hexagone par des auteurs français font allusion aux causes sociales des ruées vers l'or, sans chercher outre mesure à les disséquer. La conjoncture économique mondiale est marquée, en effet, par une stagnation générale depuis la faillite du système bancaire en mai 1873, qui précipite la dévaluation des monnaies. Les effets de la crise se prolongent au moins jusqu'en 1896, l'année où commence la ruée vers l'or canadien. Le Klondike devient la nouvelle terre promise des laissés-pour-compte de la société industrielle. Dans une perspective critique qui le porte à

4. *Le Temps*, 3 mars 1898, p. 4.

dénoncer les iniquités sociales davantage que ne le font ses homologues français, le romancier américain Jack London s'attachera à décrire le dénuement de la plupart des apprentis orpailleurs⁵.

L'Intertexte médiatique : du reportage au roman

La critique vernienne a surtout pris en considération le recours du romancier à des savoirs disciplinaires, et notamment à des documents géographiques. Elle s'est focalisée sur les jeux intertextuels à travers lesquels les savoirs académiques sont intégrés à la fiction⁶. Or les productions de Jules Verne sont redevables à des discours qui passent par d'autres médiations et médiateurs : elles relèvent en particulier d'un intertexte médiatique, comme en témoigne *Le Volcan d'or*. Nous tenterons plus loin de dégager les principales composantes de la matrice médiatique de ce roman. Étant donné la prédilection du romancier pour la géographie et les récits de voyage, il est possible de dresser une liste chronologique des articles de la presse française susceptibles d'avoir soulevé son intérêt pour la ruée vers l'or du Canada et de l'Alaska :

- Crosnier de Varigny, Henry, «Les Mines d'or de l'Alaska et de la Colombie britannique», *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} octobre 1897, p. 660-684.
- Sémiré, Amès, série de 18 lettres intitulée «Dans l'Alaska» parues dans *Le Temps* :
 - 1) «Les Placers d'Alaska», 3 mars 1898, p. 1 et 2.
 - 2) «Les Placers du Klondike», 5 mars 1898, p. 1 et 2.
 - 3) «L'Accès du pays de l'or», 11 mars 1898, p. 1 et 2.
 - 4) «Petit Guide pratique du voyage», 24 mars 1898, p. 1.

5. Jack London, *Romans, récits et nouvelles du Grand Nord* (Francis Lacassin éd.), Paris, Robert Laffont, 2009 [1983]. La vie de Jack London au Yukon en 1897-1898 est racontée en détail par Charlotte Gray, *Gold Diggers: Striking it Rich in the Klondyke*, *op. cit.*, p. 119-139 et 202-215.

6. 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 françaises, Université de Nancy 2, 2005, p. 317-340.

- 5) «Lois minières du district provisoire du Youkon (Territoire du Nord-Ouest)», 29 mars 1898, p. 1 et 2.
 - 6) «De Vancouver à Skagway», 16 avril 1898, p. 1.
 - 7) «À Skagway. Prétentions de la douane américaine», 19 avril 1898, p. 1.
 - 8) «Le Mirage du Klondike», article de la rédaction qui s'appuie sur les lettres «si pittoresques, de notre correspondant M. Amès Sémiré», 7 mai 1898, p. 1.
 - 9) «Les Deux Routes», 24 juin 1898, p. 2.
 - 10) «Le Mirage du Klondike», 22 juillet 1898, p. 1.
 - 11) «À monsieur Paul Bourget», 28 août 1898, p. 2.
 - 12) «Sur l'Indian River», 9 septembre 1898, p. 2.
 - 13) «Les Gisements aurifères du Klondike. Le Bonanza et l'Eldorado», 22 septembre 1898, p. 1 et 2.
 - 14) «Les Gisements aurifères du Klondike. Le Bonanza et l'Eldorado» (suite), 24 septembre 1898, p. 1 et 2.
 - 15) «Les Placers du Hunker et du Bear», 5 octobre 1898, p. 1 et 2.
 - 16) «Les Placers de l'Indian River», 5 novembre 1898, p. 1 et 2.
 - 17) «La Sibérie d'Amérique», 26 décembre 1898, p. 1 et 2.
 - 18) «La Sibérie d'Amérique», Supplément au journal *Le Temps* du 4 janvier 1899, p. 1.
- Richet, Étienne, «Au Klondyke», *Autour du Monde*, 1898, n° 27, p. 9-32.
 - Sevin-Desplaces, Louis, «Au Klondyke», *Le Magasin d'éducation et de récréation*, 1898, 2^e semestre, vol. 68, p. 44-49 et «Au Klondyke (Suite et fin)», p. 74-81 (du même volume).
 - Foville (de), Alfred, «L'Or du Klondike», *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1898, p. 377-405.
 - Boillot, Léon, «Mines d'or du Klondyke», série d'articles publiés dans *Le Tour du monde*, 1899 et repris en volume sous le titre *Aux mines d'or du Klondike : du lac Bennett à Dawson City*, Hachette, 1899.

- Auzias-Turenne, Raymond, *Voyage au pays des mines d'or: le Klondike*, Calmann Lévy, 1899.
- Lobel (de), Loïcq, «Le Klondyke, l'Alaska, le Yukon», *Bulletin de la Société de Géographie*, tome 20, 1899, p. 95-132.

Une exploitation plus systématique de ces sources pourrait donner lieu à une vaste palette comparative, de nature à dégager les nombreuses analogies entre discours journalistique et fiction. La moisson se révèle déjà riche en s'en tenant aux articles signés par Richet, Sémiré et Foville: entre allusions interpersonnelles et emprunts vérifiables, plusieurs passages de leurs écrits se retrouvent plus ou moins littéralement dans *Le Volcan d'or*.

Les informateurs

Selon le langage de l'ethnologie de terrain, on dirait d'Étienne Richet (1873-1929) qu'il a servi d'informateur de première main à Jules Verne pour la rédaction du *Volcan d'or*, même si son nom n'y est pas cité. Outre sa vocation d'explorateur, Richet est journaliste à *L'Événement*. En 1896, parti de la Colombie-Britannique, il voyage pendant dix-huit mois aux confins de l'Alaska et du Grand Nord canadien⁷. À son retour, il fait le récit de son expédition dans le numéro 27 du périodique *Autour du Monde*, dont le directeur, Charles Simond, signe la préface et la plupart des notes⁸. L'influence de Richet sur la rédaction du roman de Verne est confirmée par le fait que les deux hommes se sont rencontrés. Leurs discussions et échanges épistolaires ont porté sur le Klondike, en raison des expériences engrangées par l'explorateur français. Ce dernier s'est rendu sur les lieux de la ruée vers l'or en passant par la mer de Behring pour reconnaître l'embouchure du fleuve Yukon. Sans qu'il ait pu l'anticiper, c'est pour avoir monté cette expédition qu'il est devenu un informateur privilégié du romancier.

7. Richet est accompagné de deux compatriotes (de Parpeix et Dubray), d'un Belge (Fournier) et d'un ingénieur américain (W. Thorp).

8. Charles Simond, «Les Régions aurifères du Youkon», p. 1-8. *Autour du Monde* est un hebdomadaire qui cherche à concurrencer *Le Tour du Monde*. *Nouveau Journal des voyages*, lancé en janvier 1860 par Louis Hachette.

Dès le 12 février 1896, Jules Verne adresse un courrier à l'explorateur qui se dirige vers les terres boréales d'Amérique : rédigée à Amiens, cette lettre d'encouragement présente en abrégé sa vision du Canada. Ce pays l'attire vivement, écrit-il : il y décèle « la montée silencieuse, à travers les forêts et les prairies du Nouveau-Monde, d'une France nouvelle⁹ ». Ainsi le romancier associe-t-il, en un raccourci historique saisissant, les ramifications de la Nouvelle-France, l'édification biculturelle du jeune Dominion et la vision exotique du Canada qu'il cultive à la lecture de James Fenimore Cooper, l'un de ses auteurs préférés. Richet rencontre Jules Verne à Amiens le 20 novembre 1899. Leur relation se poursuit pendant toute la rédaction du *Volcan d'or*, comme l'explorateur le confiera dans un hommage posthume¹⁰.

Richet ne manque pas d'évoquer le capital de sympathie réciproque des Canadiens et des Français : « [r]ien n'est négligé par des Canadiens français pour rendre notre séjour agréable à Dawson-City¹¹ ». Verne insiste pour sa part sur leur nombre et leur omniprésence : « [e]n 1895, ils ne sont pas moins de mille Canadiens, principalement des Français, à franchir le Chilkoot et se répandre sur les territoires riverains du fleuve [Yukon]¹² ». À l'instar de Richet, le romancier les décrit sous un jour positif : « des Franco-Canadiens, répondit Summy Skim, des amis de la France¹³ » ; « Ben Raddle et Summy Skim traitaient [le Français Jacques Laurier] comme un compatriote¹⁴ ».

Une autre source identifiable du *Volcan d'or* se trouve dans un reportage du *Temps* qui a occupé les lecteurs du quotidien pendant près d'un an, de mars 1898 à janvier 1899 : une série de dix-huit

9. Lettre publiée par *Le Gaulois* après la mort de l'écrivain, puis reproduite par *l'Abeille de la Nouvelle-Orléans* (5 avril 1905) et *Paris-Canada* (15 avril 1908).

10. « Depuis cette rencontre de hasard à la Société industrielle d'Amiens, j'ai fréquenté Jules Verne. Il m'a reçu plusieurs fois dans sa curieuse maison d'Amiens, pays d'origine de Mme Verne » ; Étienne Richet, « Jules Verne : une lettre inédite », *Abeille de la Nouvelle-Orléans*, 5 avril 1905, p. 4.

11. Étienne Richet, « Au Klondyke », p. 23.

12. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 99.

13. *Ibid.*, p. 164.

14. *Ibid.*, p. 168.

«lettres» de son correspondant au Klondike et en Alaska, Amès Sémiré. On sait peu de choses de ce dernier, si ce n'est une poignée d'allusions glissées dans sa chronique. Se présentant comme «un simple coureur des bois¹⁵», il dit avoir vécu dans le Dakota. Cela ne l'empêche pas de rappeler plusieurs fois sa nationalité française et de prendre à témoin ses compatriotes, lecteurs du *Temps*. De même, il en appelle au patriotisme des responsables éditoriaux et des capitalistes français.

[...] que nos revues les plus éminentes accordent [...] aux Canadiens des taux spéciaux, pour mieux diffuser parmi eux, comme dans nos colonies, leurs richesses intellectuelles; que nos capitalistes, entre des placements égaux en Amérique, n'hésitent pas entre le Canada et les États-Unis; que tous, en un mot, dans la mesure de nos forces, nous aidions, nous soutenions la Nouvelle-France, continuant ainsi la grande œuvre patriotique qu'a si bien inaugurée, à Montréal, le consul général de France [Alfred Kleczkowski]. Grâce à son initiative et à celles des MM. de Saint-Sulpice [les prêtres de la compagnie de Saint-Sulpice officiant dans l'île de Montréal], les plus hautes paroles de notre pays tour à tour sont venues charmer ou électriser les universités canadiennes¹⁶.

Il importe de dépouiller soigneusement l'ensemble textuel composé des dix-huit lettres envoyées par Sémiré. Ce reportage apparaît en effet comme la matrice journalistique qui a inspiré, non seulement Jules Verne, mais la plupart des articles de presse mentionnés plus haut. Il n'est pas fortuit que le seul reporter nommément cité dans le manuscrit vernien – à deux reprises – soit Amès Sémiré: «[...] en dépit de ce mirage [suscité par les nouvelles que les journaux répandaient chaque jour au sujet de la richesse des *claims*], devait-on oublier ce que le curé de Dawson-City répétait à un Français, M. Amès Sémiré, l'un des voyageurs qui ont le mieux étudié ces régions aurifères¹⁷».

15. Amès Sémiré, «Les Placers d'Alaska», *Le Temps*, 3 mars 1898, p. 1.

16. *Idem*, «La Sibérie d'Amérique», Supplément au journal *Le Temps*, 4 janvier 1899, p. 1.

17. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 158. Dans la version remaniée par son fils, cet extrait figure sous une forme légèrement différente (édition 1906, p. 254): «[...] Ben Raddle eût été sage de ne pas oublier ce que le pasteur de Dawson City

Le correspondant du *Temps* est à nouveau convoqué à la toute fin de l'aventure pour décrire le port de Saint-Michel: «[c]e que M. Amès Sémiré dit de ce port, où sont établies les compagnies de navigation du Yukon, est qu'il y pleut toujours, plus de six pieds d'eau par année¹⁸». Sémiré avait noté ceci: «[p]luie et brouillard, brouillard et pluie, voilà Saint-Michaël depuis une semaine, avec, de temps à autre, quelques envolées d'un horizon merveilleusement pur»; «la pluviométrie a accusé en 1884 l'extraordinaire maximum de 3 m 84¹⁹!»

Verne cite rarement ses sources journalistiques: s'il se réfère à l'envoyé du *Temps*, cette citation doit être prise au sérieux, quand bien même s'y logerait un clin d'œil. Elle revient à admettre que le narrateur n'est pas omniscient, qu'il a besoin de convoquer un intermédiaire pour donner à sa fiction un ancrage réaliste: c'est la fonction dévolue à l'énonciation, à deux endroits du *Volcan d'or*, du patronyme d'Amès Sémiré, d'autant plus que la première «lettre» de ce dernier, publiée par *Le Temps* le 3 mars 1898, inaugure une série de reportages sur le Klondike dans l'ensemble de la presse française. Outre son «effet de réel», la référence sert à valider et légitimer la mise en contexte effectuée par l'auteur: elle crédibilise le récit, car la citation de sources constitue invariablement chez Jules Verne le «moyen idéal pour garantir la véracité de ce qui est dit²⁰». Verne et ses lecteurs accomplissent ainsi un va-et-vient entre le compte rendu médiatique d'un événement et sa transposition fictionnelle.

Alfred de Foville (1842-1913), enfin, est un polytechnicien tourné vers l'économie, les statistiques et la géographie, titulaire de la chaire des finances publiques à l'École libre des sciences politiques de Paris: des trois auteurs mis en regard pour l'étude des sources du *Volcan d'or*, c'est donc le mieux doté sur le plan académique et institutionnel (il occupera plusieurs fonctions éminentes

répétait à un Français, M. Amès Sémiré». Le pasteur remplace le curé: Michel Verne trouve ainsi à assouvir sa détestation des soutanes.

18. *Ibid.*, p. 283 (cet extrait du manuscrit a été retiré par son fils).

19. Amès Sémiré, «La Sibérie d'Amérique», p. 1.

20. Bigerel, *Jules Verne: le roman du savoir, op. cit.*, p. 317.

dans la haute fonction publique). Lui-même réutilise le reportage de Sémiré, qu'il n'omet pas, du reste, de citer²¹.

La presse comme ressource documentaire

Quels sont, parmi le répertoire à sa disposition, les extraits de presse que Jules Verne utilise, copie ou récrit? Pour répondre à cette interrogation, nous ferons appel à un classement thématique des informations recueillies par le romancier selon six grandes catégories: géopolitique, géographique, juridique, pratique, économique et démographique.

L'information géopolitique

Nous rangerons dans la catégorie «géopolitique» une première sorte de document, même si le terme peut présenter un aspect anachronique pour la fin du XIX^e siècle. Il s'agit d'une ressource majeure du *Volcan d'or*, car cette documentation joue un rôle déclencheur dans la structure du récit vernien. Pour développer la trame narrative du roman, elle présente un caractère polémique, au sens étymologique du terme: autrement dit, une tendance à désigner des camps ennemis, susceptibles de se livrer une guerre réelle ou larvée. L'intrigue du *Volcan d'or* repose en effet sur l'exacerbation des tensions survenues entre Canadiens et Américains, les premiers étant incarnés par les deux cousins montréalais, les seconds par des délinquants venus du Texas, Hunter et Malone. Le problème de frontière à l'origine de ces tensions est présenté comme suit par Sémiré.

En 1825, le traité russo-britannique fixait la frontière commune au faite des montagnes qui forment le golfe d'Alaska, en principe trois lieues marines, des rives de l'Océan à l'intérieur des terres. Les États-Unis prétendent que cette ligne de démarcation doit suivre les innombrables sinuosités de tous ces fjords: le Canada affirme qu'elle doit traverser les coupures ou «canaux naturels», selon une ligne parallèle aux *côtes*. Dyea et Skagway, à cinq milles l'une de l'autre, à

21. Il mentionne «les merveilleuses lettres adressées au *Temps* par son correspondant, M. Amès Sémiré»; Alfred de Foville, «L'Or du Klondike», p. 390.

l'extrémité de ce canal Lynn, long de plus de 240 kilomètres, large à peine de 3 kilomètres, ont été bâties par les Yankees, en vertu de leur prétention, et le fait accompli de prélever ainsi les droits les plus exorbitants sur l'armée [de chercheurs d'or] qui se dirige en ce moment sur le Klondike. Le drapeau canadien flotte à 32 kilomètres plus loin, au sommet des montagnes, tandis que les rapports des deux gouvernements, Ottawa et Washington, sont des plus tendus²².

Verne expose ce problème en y ajoutant plusieurs éléments factuels.

[...] Depuis 1867, époque à laquelle la Russie a cédé l'Alaska aux États-Unis d'Amérique, il a toujours été convenu que le cent quarante et unième méridien formerait la frontière. [...] des contestations sérieuses se sont élevées à ce sujet, et il serait possible que ce méridien dût être reporté un peu plus à l'ouest. [...] L'Amérique [...] revendique une bande de terrain vers l'est que le Dominion revendique de son côté vers l'ouest. [...] si l'Amérique l'emporte, une partie des claims du Forty Miles Creek [dont celui légué aux cousins montréalais] deviendra américaine. [...] la triangulation est conduite avec une précision remarquable [...]. En somme, s'il ne s'agissait que d'une bande assez étroite de terrain le long du cent quarante et unième méridien, et si les réclamations se faisaient pressantes de la part des deux États, c'est que le terrain contesté était aurifère, et savait-on si, à travers cette longue bande depuis le mont Élie au sud, et l'océan Arctique au nord, ne courait pas quelque riche veine dont la République fédérale saurait tirer aussi bon profit que le Dominion²³!

Le romancier a pris probablement connaissance de ces litiges frontaliers par le biais de l'article du reporter : les remarques de Sémiré au sujet des relations conflictuelles américano-canadiennes sont susceptibles de servir de base à l'intrigue de Verne.

L'information géographique

De surcroît, ce dernier saisit la question des tensions frontalières pour aborder des points qui relèvent de la géographie, de la cartographie et de l'astronomie : la nature des sols, la localisation

22. Amès Sémiré, « À Skagway », p. 1.

23. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 112-113.

des espaces traversés par les héros de l'histoire, la triangulation et le découpage des méridiens.

Cette information géographique trouve un complément dans la description des conditions climatiques boréales. Les froids extrêmes sont soulignés par l'explorateur Richet : « [u]n Canadien, M. Proteau, nous assure que le thermomètre est descendu l'hiver passé à 53 degrés au-dessous de zéro²⁴! » Verne reprend cette donnée en brochant autour d'elle : « [o]n était alors en pleine saison froide. À plusieurs reprises, la température s'abaissa jusqu'à cinquante degrés centigrades au-dessous de zéro, des froids secs. Il était impossible de les braver au dehors²⁵ ». De même, il emprunte des données météorologiques à Sémiré : « [on a relevé dans le Youkon] 56° centigrades au-dessous de 0 en janvier 1896, 28° centigrades au-dessus en juillet, 43° centigrades au-dessous en décembre²⁶ ».

Dans les lettres de Sémiré, Verne trouve matière à nourrir l'exposition de données cartographiques. Non seulement le reporter se prête au jeu de pistes et de passes qui mènent au Klondike, mais il y ajoute des cartes confectionnées de sa main propre. Il se transforme ainsi en cartographe.

[...] je vous présenterai tout de suite le grand pays où vous pourrez refaire avec moi les six mille kilomètres qui séparent Montréal de Dawson City par la passe du Chilkoot. Sur la carte qui accompagne cette correspondance, vous suivrez nos étapes à travers la neige, vers le fameux Klondyke²⁷.

Ce faisant, l'envoyé du *Temps* tient symboliquement la fonction de « guide » pour ses lecteurs : « [j]e vais décrire par le menu les routes à suivre, les dépenses à éviter, les approvisionnements à faire, un essai de Baedeker, suivi des lois minières du Canada et de l'Alaska²⁸ ».

Les guides de voyage offrent un prolongement aux savoirs géographiques. Diffusé en France par la Librairie Paul Ollendorff,

24. Étienne Richet, « Au Klondyke », p. 26.

25. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 167.

26. Amès Sémiré, « Les Placers d'Alaska », p. 2.

27. *Ibid.*, p. 1.

28. *Idem*, « L'Accès au pays de l'or », p. 1.

le guide dont parle Sémiré est la traduction française du volume édité en anglais par Karl Baedeker, *The Dominion of Canada with Newfoundland and an Excursion to Alaska: Handbook for Travelers*, publié à Leipzig en 1894. Le romancier se prévaut quant à lui d'un autre guide.

Avant de quitter Montréal, Summy Skim s'était muni de ce guide-book, le *Short*, qui est publié par les soins de la compagnie du Canadian Pacific Railway. S'il ne pouvait visiter tous les lieux célèbres signalés dans ce livre, du moins en lisait-il les descriptions. Il s'en rapportait au rédacteur du guide-book, d'ailleurs, pour le choix des hôtels dans les diverses stations où le train s'arrêtait. Il n'était point rare qu'ils fussent de premier ordre, confort remarquable et cuisine excellente, ce qui changeait un peu l'ordinaire du dining-wagon, tels ceux de *Skyte-house* à la station de Field, d'où la vue s'étend, magnifique, sur le groupe des Selkirk²⁹.

L'information juridique

Si austère soit-il, l'énoncé de la législation minière de la province du Yukon peut également se révéler précieux pour la conduite du récit vernien. Une telle information est apportée par Sémiré quand il cite les articles d'une loi minière canadienne, notamment celui-ci :

[t]oute personne au-dessus de dix-huit ans, porteuse du permis spécial de chasse, pêche et mine valable pour un an et qui se délivre aux douanes de Montréal, Toronto, etc., etc., moyennant dix dollars, a le droit d'occuper un placer-claim de 250 pieds le long d'un ruisseau, la largeur du parallélogramme ne pouvant dépasser 1,000 pieds, d'une rive à l'autre, en tirant une ligne horizontale à 3 pieds au-dessus du niveau des eaux³⁰.

Déjà évoqué dans ses grandes lignes par Foville, cet extrait est recopié presque intégralement par Jules Verne³¹.

29. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 39.

30. Amès Sémiré, «Lois minières du district provisoire du Youkon (Territoire du Nord-Ouest)», p. 1.

31. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 123.

L'information pratique

Parmi les autres informations livrées par Sémiré, Verne retient celles qui revêtent un aspect pratique, nécessaire à l'apprentissage du métier d'orpailleur dans le Grand Nord canadien. C'est le cas notamment des techniques d'extraction et de leur vocabulaire, emprunté souvent à l'anglais : l'excavation, l'usage de l'écuelle ou «pan», du «rocker» et des «sluices³²». Il en va de même des «vêtements et approvisionnements nécessaires au Klondike», dont Sémiré fait la liste en distinguant les quantités à apporter selon qu'on veut séjourner pour une durée d'un an ou de deux ans. Il en estime le coût annuel à «une valeur d'environ 1,500 francs³³».

L'information économique

Dans ce répertoire emprunté aux médias, l'information économique n'est pas oubliée. La connaissance des variations de la valeur des plats d'or permet d'organiser et de pimenter le récit vernien. Il s'agit de circonscrire les choix et enjeux financiers auxquels sont confrontés les deux cousins montréalais, ainsi que leurs adversaires texans. «Est-ce que la richesse des gisements de l'Eldorado n'est pas telle que, d'après le cadastreur Olgivie³⁴, la moyenne de chaque plat est comprise entre vingt-cinq et trente-cinq francs³⁵ ?»

Le coût excessif de la vie est un autre leitmotiv des auteurs qui s'intéressent au Klondike, comme Richet : «les moindres cabanes coûtent 6,000 francs, et le sac de farine vaut 80 dollars ! Pauvres mineurs³⁶ !» Verne déplore que «dans la moindre des auberges, on paye trois dollars un repas des plus rudimentaires³⁷». Le romancier décalque les indications que fournit Foville sur les tarifs des services

32. Amès Sémiré, «Les Placers d'Alaska», p. 1.

33. *Idem*, «Petit Guide pratique du voyage», p. 1.

34. William Olgivie a tiré un livre de sa mission : *Early Days on the Yukon & the Story of its Gold Finds*, New York, John Lane, 1913.

35. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 101.

36. Étienne Richet, «Au Klondyke», p. 26.

37. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 96.

pratiqués au Klondike par les garçons de café, les cuisiniers, les croupiers des tables de jeu, les coiffeurs ou les médecins³⁸.

Quand Sémiré indique de même les prix en vigueur à Dawson, il les donne en francs pour offrir des repères familiers aux lecteurs du *Temps*. «Un repas au restaurant coûte encore 12 fr. 50, une pension de 8 jours 150 francs ; le lard cependant a baissé à 2 francs la livre, la farine à 35 francs les 50 livres. 7 fr. 50 une coupe de cheveux, rien que 5 francs pour une barbe ; le reste à l'avenant³⁹». Verne reprend ces données tout en les convertissant en dollars afin de respecter la couleur locale : «les propriétaires de ces hôtels ne peuvent manquer de faire fortune. On y paie sa chambre sept dollars par jour ; on paie les repas trois dollars chaque ; on paie le service d'un dollar quotidien ; on paie une coupe de barbe un dollar, et une coupe de cheveux un dollar et demi⁴⁰» ; «le prix d'une cabine [sur le steamer Foot-Ball] est de trente-cinq dollars⁴¹».

Mais le romancier revient curieusement à la monnaie française pour les prix des équipements et des vêtements : «[les chiens de traîneaux] étaient si chers en ce moment qu'on payait jusqu'à quinze cents et deux mille francs par tête⁴²» ; «[c]ette carriole à deux roues [...] fut acquise pour treize cent cinquante francs, et le cheval [...] en coûta sept cents⁴³» ; «une paire de souliers dans la capitale du Klondike [coûte] de cinquante à quatre-vingt-dix francs», «une paire de bas, dix francs», «des chaussettes de laine, vingt-cinq francs», «des bretelles, dix-huit francs», «des jarrettières de femme, quarante francs», «neuf cents francs la robe qui vient de chez la bonne faiseuse⁴⁴!»

Richet désigne les profiteurs : «[c]eux qui réalisent des salaires sont les hôteliers, les marchands de comestibles, les tenanciers de bars ou de salles de jeu, et dès qu'ils sont installés, on s'aperçoit vite

38. Alfred de Foville, «L'Or du Klondike», p. 386.

39. Amès Sémiré, «À monsieur Paul Bourget», p. 2.

40. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 107.

41. *Ibid.*, p. 49.

42. *Ibid.*, p. 115.

43. *Ibid.*, p. 116.

44. *Idem.*

que pour extraire un dollar il faut parfois en dépenser deux⁴⁵!» Verne renchérit, comme on l'a vu, sur les profits faramineux réalisés, entre autres commerçants, par les propriétaires des hôtels.

De tels profits tranchent avec les gains minimes des mineurs salariés et, plus encore, avec la misère de la plupart des orpailleurs qui échouent au Klondike. Verne est sensible à la souffrance de ces émigrés en quête d'un nouvel Eldorado et d'une vie meilleure qu'ils ne connaîtront pas. Il rapporte que l'un de ses personnages – le chercheur d'or français Jacques Laurier – meurt comme «tant de victimes de cette émigration aux gisements du Klondike⁴⁶», et ajoute que «l'or, ce n'est rien, cela ne sert qu'à tromper le pauvre monde en désorganisant les cervelles et à faire des victimes par milliers⁴⁷!» Il fait allusion aux graves problèmes d'approvisionnement de la ville-champignon. «Très sérieuse fut aussi cette crainte que la population [de Dawson-City] manquât de nourriture⁴⁸». Richet écrit avant lui: «[d]es rumeurs circulent. Les pauvres mineurs courent le risque de mourir de faim pendant l'hiver⁴⁹». Il réitère plus loin l'exclamation: «[p]auvres mineurs⁵⁰!» Verne use quant à lui de l'expression «pauvres gens⁵¹», suivie fréquemment d'un point d'exclamation: «[l]a plupart de ces pauvres gens⁵²»; «[q]uant au pont [du bateau], la circulation y était fort difficile, et, en grand nombre, les pauvres gens y étaient entassés le long des roufs et des bastingages, car le prix d'une cabine est de trente-cinq dollars⁵³»; «[p]auvres gens... pauvres gens⁵⁴!»; «à la suite de ce rigoureux hiver, les salles étaient encombrées, et on ne saurait

45. Étienne Richet, «Au Klondyke», p. 32.

46. *Ibid.*, p. 170.

47. *Ibid.* p. 171.

48. *Ibid.*, p. 173.

49. *Ibid.*, p. 23.

50. *Ibid.*, p. 26.

51. Notons que ce syntagme est également présent chez Amès Sémiré et dans plusieurs autres articles de presse. Il devient un topos du discours médiatique de l'époque sur le Klondike.

52. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 45.

53. *Ibid.*, p. 49.

54. *Ibid.*, p. 73.

figurer à quel état la fatigue, le froid, la misère avaient réduit ces pauvres gens venus de si loin⁵⁵!»; «[q]uelle nuit de terreur et d'angoisse eurent à passer les pauvres gens frappés par cette soudaine catastrophe⁵⁶!»

La compassion du romancier fait écho à celle de l'explorateur quand ce dernier souligne la rudesse des conditions de vie de la plupart des mineurs : «le temps que nous y passons nous permet d'apprécier combien est rude la vie que mènent les mineurs⁵⁷». Sémiré décrit quant à lui le développement économique de Dawson City en faisant ressortir la place majeure des compagnies de navigation.

Une centaine de bâtiments en planches grossières y ont surgi ainsi que des champignons, ceux d'abord de l'Alaska commercial Cie et du North American Trading and Transportation Cie, les deux grandes compagnies de navigation sur le Youkon; trois scieries, ensuite, grinçant nuit et jour, puis les «offices» de cent pieds carrés que vous louez mille francs au mois, les innombrables bars, salles de danse, les officines de médecins et d'apothicaires⁵⁸.

Le rôle de ces compagnies n'échappe pas à Verne, lequel y revient à plusieurs reprises : «[e]n 1892, la North American Trading and Transportation Co de Chicago fonde la bourgade de Fort Cuhady près de l'embouchure du Forty Miles Creek sur le Yukon⁵⁹»; «le North American Trading and Transportation Co de Chicago [...] voulait enlever à la compagnie Alaska Commercial le bénéfice du ravitaillement sur les terrains aurifères du Yukon⁶⁰»; «cela ne désobligeait pas [Ben Raddle] que la question de la frontière, l'ajournement des propositions de la société Anglo-American Trading and Transportation Co. l'obligeât à attendre⁶¹».

La présence de la presse est un autre indicateur de l'essor économique de Dawson qui inspire plusieurs passages du récit du

55. *Ibid.*, p. 109.

56. *Ibid.*, p. 152.

57. Étienne Richet, «Au Klondyke», p. 23.

58. Amès Sémiré, «À monsieur Paul Bourget», 28 août 1898, p. 2.

59. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 99.

60. *Ibid.*, p. 121.

61. *Ibid.*, p. 130.

romancier. Richet évoque l'irruption des journaux et de leurs réclames dans la vie au Klondike.

[Les mineurs] auront une gazette officielle dont nous avons fêté l'apparition du premier numéro, le 17 juillet [1897]. La voilà bien l'excentricité américaine [...]! Ce journal, publié à Dawson-City, coûte 3 fr.75 le numéro ou 100 francs pour l'abonnement d'une année. Le *Clondyke News* contient tout ce qui peut attirer les mineurs. C'est ainsi que dès le premier numéro, il y a deux colonnes d'annonces, en tête desquelles on lit la réclame suivante: «Lecteurs, allez au Klondyke, vous trouverez une salle de danse avec [une] bonne musique, de bons compagnons et d'excellents vins». Le propriétaire fait remarquer aux amateurs qu'aucun mineur ne sera volé dans son établissement et qu'on y joue au poker à table ouverte⁶².

L'explorateur égrène les rumeurs, souvent lancées ou entretenues par les journaux, qui scandent la vie des habitants du Klondike.

Des nouvelles à sensation courent parmi cette population flottante qui s'accroît de jour en jour. D'après les uns, le gouvernement canadien nous envoie la police montée⁶³, établit des relais pour le service postal, une ligne télégraphique entre Juneau-City et le lac Labarge. D'après les autres, le beau sexe escalade les passes⁶⁴ pour avoir sa part du gâteau doré que la Province nous offre⁶⁵.

Verne signale pour sa part l'existence de trois journaux fabriqués à Dawson même: «[e]t comment n'eût-il pas été exactement informé avec des journaux tels que *Le Soleil du Yukon*, *Le Soleil de Minuit*, *La Pépète du Klondike*⁶⁶!»

62. Étienne Richet, «Au Klondyke», p. 23.

63. En plus d'une unité militaire du Yukon, la police montée du Nord-Ouest fut effectivement envoyée à Dawson pour assurer l'ordre public face à une population majoritairement américaine, perçue comme menaçante.

64. Notamment la *Chilkoot Pass* et la *White Pass*, aussi dangereuses à franchir l'une que l'autre. Les personnes les plus aisées arrivent par la mer: elles payent des tarifs élevés à bord de steamers qui longent les côtes.

65. Étienne Richet, «Au Klondyke», p. 26.

66. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 157.

L'information démographique

L'information à caractère démographique n'est pas négligée. La nationalité des immigrants fait l'objet de plusieurs notations chez les auteurs intéressés par le Klondike. Verne s'y réfère pour décrire les passagers du steamer *Foot-Ball*: «[...] ils étaient de toute nationalité, des Anglais, des Canadiens, des Français, des Norvégiens, des Suédois, des Allemands, des Australiens, des Américains du Sud et du Nord, les uns avec famille, les autres sans famille⁶⁷». Il reprend, en l'occurrence, un passage de Sémiré («nous étions 800 têtes à bord du *Centennial* [bateau qui relie Vancouver à Skagway]: Yankees, Anglais, Australiens, Sud-Américains, Sud-Africains, Suédois, Canadiens ou Français, près de 150 chiens, 50 chevaux, 80 bœufs et rennes de Finlande⁶⁸»).

Un autre aspect démographique concerne la prise en compte de la mortalité due aux maladies. Dans la survenue de ces dernières, Sémiré voit un test confinant au *struggle for life*. «Cinquante fois sur cent, c'est la mort [que les chercheurs d'or] sortent de l'urne; fièvres typhoïdes, bronchites, rhumatismes inflammatoires, surtout scorbut, aident à nettoyer les camps, à faire place nette pour les nouveaux arrivants⁶⁹». Verne insiste lui aussi sur cette crise sanitaire.

[...] plusieurs religieuses avaient été atteintes en soignant les malades que différentes épidémies entassaient dans l'hôpital. En effet, la fièvre typhoïde, plus particulièrement, désolait alors la capitale du Klondike. C'était par centaines que l'on comptait les victimes. Ces malheureux émigrants, après avoir laissé tant de leurs compagnons sur les routes de Skagway à Dawson-City, quelle proie pour ces épidémies qui y règnent en permanence⁷⁰!

Plus loin, il reprend à son compte l'énumération de Sémiré: «[i]l y avait en ce moment à Dawson-City des épidémies de scorbut, de diarrhées, de méningites, de fièvres typhoïdes⁷¹».

67. *Ibid.*, p. 49.

68. Amès Sémiré, «De Vancouver à Skagway», p. 1.

69. Amès Sémiré, «À monsieur Paul Bourget», p. 2.

70. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 67.

71. *Ibid.*, p. 109.

La question morale

L'insistance sur le cortège des maladies contagieuses joue un rôle majeur dans la narration des tranches de vie à Dawson. Elle concourt à rendre lugubre l'atmosphère de la ville-champignon et à traduire l'extrême dureté de ses conditions sociales. Il en ressort, sur le mode allégorique, un avertissement général : la venue au Klondike n'amène souvent que déception, voire désespoir. Au-delà de leurs conséquences démographiques, les contagions sont interprétées comme une sanction, sinon une punition divine. Elles constituent en cela une menace dissuasive pour les orpailleurs débutants dont l'échec est quasiment programmé.

De fait, les mises en garde ne manquent pas dans les journaux ou les revues contre les dangers des ruées vers l'or. La détresse de la plupart des candidats arrivés sur place, surtout quand ils ne sont pas suffisamment préparés, est rappelée à l'envi. Foville prévient : « [g]rande toutefois l'erreur de ceux qui, en Amérique et surtout en Europe, s'imagineraient qu'il suffit de partir les mains vides pour revenir bientôt de là-bas les mains pleines. La réussite est loin d'être assurée, même à qui ne manque ni de savoir-faire, ni de prudence, ni de courage⁷² ». L'économiste cite les mots de Virgile : « les péri-péties de cette nouvelle poussée de l'*auri sacra fames*⁷³ ». Verne répète la formule, qu'il traduit par « la soif maudite de l'or⁷⁴ ».

Sémiré n'est pas en reste dans ce concert de mises en garde.

[La fièvre de l'or], lecteurs, pour rien au monde je ne voudrais vous la passer, et j'ai bien peur que la seule énumération des trésors du Youkon ne finisse par tourner la tête à quelques-uns d'entre vous ; quoi qu'il arrive, ils sauront exactement par mes correspondances les chances de mort et de réussite auxquelles ils s'exposent⁷⁵.

Une morale chrétienne se dégage d'une telle rhétorique prudentielle, où prévaut l'image pacificatrice de la femme. Ce point de vue moral est exemplifié par la scène édifiante relatée par Foville – sans préciser les éventuelles sources consultées – autour des religieuses

72. Alfred de Foville, « L'Or du Klondike », p. 387.

73. *Ibid.*, p. 378.

74. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 51.

75. Amès Sémiré, « Les Placers d'Alaska », 3 mars 1898, p. 1.

canadiennes-françaises se rendant au Klondike pour donner des soins.

[La] crise [alimentaire] meurtrière que l'administration locale n'avait pu prévenir, le génie de la charité, lui, l'avait pressentie. Et, comme par miracle, un beau jour, Dawson avait vu arriver deux petites religieuses qui en précédaient d'autres, deux petites sœurs de la Miséricorde, Canadiennes de Québec, Françaises par conséquent. Au milieu de ces grossiers quêteurs d'or dont les yeux semblent toujours fouiller la terre, elles arrivaient, elles, regardant le ciel; elles apportaient aux malheureux le secours, non de leur bourse qui était vide, mais de leur pieux dévouement, de leur saint amour de Dieu et des hommes. L'émotion fut grande et, parmi les témoins de cette touchante apparition, plus d'un fléchit le genou dans la neige sans que nul [ne] songeât à s'en scandaliser⁷⁶.

La version du *Volcan d'or* de Michel Verne est expurgée de toute référence théologique : les personnages fictionnels des religieuses, pourtant récurrents dans ce roman, ont disparu, alors même que son père se fondait sur les faits rapportés par Foville pour dessiner les silhouettes de sœur Marthe et de sœur Madeleine.

C'étaient des religieuses arrivées de Vancouver la veille du départ [...] Âgées, l'une de trente-deux ans, l'autre de vingt ans, franco-canadiennes de naissance, elles appartenaient à la congrégation des sœurs de la Miséricorde, qui les envoyait à l'hôpital de Dawson-City dont la supérieure réclamait une augmentation de personnel⁷⁷.

Revenons pour finir à Sémiré, car il était le premier à insuffler une note religieuse à un reportage sur la dernière ruée vers l'or du XIX^e siècle. Lui aussi avait cru bon de magnifier, à la fin de son reportage, le rôle consolateur et purificateur de la religion à travers la vocation évangélique d'une figure féminine.

[...] pour nous purifier du Klondike, de la frénétique ruée vers le métal roi, pour chasser tous ces appétits insatiables, allons-nous ensemble dans un asile des petites sœurs des pauvres, voulez-vous ? Aux pieds de la première petite sœur venue, nous tomberons à genoux dans la poussière, et nous lui dirons : «Ma sœur, oh, ma sœur!» Ce sera tout, ce sera assez, car si elle ne comprend pas, la

76. Alfred de Foville, «L'Or du Klondike», p. 396-397.

77. Jules Verne, *Le Volcan d'or*, *op. cit.*, p. 52.

pauvrette, nous saurons bien, nous, ce que voulut dire notre cri d'angoisse, et qui sait s'il ne suffira pas à nous purifier⁷⁸ ?

Le Volcan d'or est-il un livre démarqué de textes journalistiques ? Notre étude sur ses emprunts à l'opuscule d'Étienne Richet, à l'article d'Alfred de Foville et au reportage d'Amès Sémiré tend à le démontrer. Même le jeu de mots un peu facile du titre (*le volcan dort/ le volcan d'or*) s'accorde à l'idée d'une « boîte noire » médiatique, nécessaire à la méthode de Jules Verne. Celle-ci se révèle ici dans toute sa crudité : le recours à une documentation fournie par les médias lui permet de pallier le défaut d'observation directe.

Toutefois, si l'imagination du romancier est bien tributaire de ses lectures de presse, elle ne peut se passer pour autant de sa propre alchimie fictionnelle et métaphorique. Il est possible, comme la présente contribution s'y applique, de révéler l'existence de certains sédiments médiatiques enfouis dans les *Voyages extraordinaires*. Mais aucune approche critique ou génétique ne peut prétendre démonter la cuisine poétique de Jules Verne, la mécanique d'horlogerie et les rouages de ses fictions.

78. Amès Sémiré, « La Sibérie d'Amérique », p. 1.

CHAPITRE 4

L'Extraordinaire en série

Démesures verniennes chez Albert Robida et Gustave Le Rouge

Thomas CARRIER-LAFLEUR

Université de Montréal

«Demandez-moi ma vie, mais ne me demandez pas de
vous prêter un Jules Verne !»

(Raymond Roussel, Lettre à Eugène Leiris, 1921)

Première série

*« Jules Verne » : du mythe à la modernité, de l'éducation
à la médiation, du roman au média...*

Rares sont les destins littéraires plus surprenants et, a priori, inattendus que ceux des *Voyages extraordinaires*. Du trajet bifurquant qui les mène du *Magasin d'éducation et de récréation* jusqu'à la Bibliothèque de la Pléiade, leur singulière importance a été relevée par les figures littéraires les plus diverses, que la critique se plaît – non sans raison – à énumérer : Arthur Rimbaud, Alfred Jarry, Villiers de L'Isle-Adam, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Michel Butor, et, comme l'indique notre exergue, un écrivain réputé « difficile » en raison de ses textes où le formalisme extrême transforme la page en une série de cryptogrammes, Raymond Roussel. L'éloge que fait celui-ci à l'auteur des *Voyages extraordinaires* dans une lettre adressée à son homme d'affaires Eugène Leiris (père de Michel Leiris) a même de quoi surprendre par son exubérance qui, d'un point de vue rhétorique, est cependant justifiée par le fait

que Roussel refuse réellement de prêter un quelconque ouvrage de Verne à Leiris, qui vient pourtant de subir «une grave opération chirurgicale¹», comme nous l’explique le biographe François Caradec. Que l’on en juge ici: «[j]’ai un tel fanatisme pour ses œuvres que j’en suis “jaloux”. Si vous les relisez, je vous supplie de ne jamais, même, prononcer son nom devant moi, car il me semble que c’est un sacrilège de prononcer ce nom autrement qu’à genoux²». Au-delà du malaise quelque peu loufoque de ce refus, il faut surtout prendre conscience qu’entre les guillemets qui encadrent ce «jaloux» se cache l’un des points chauds de l’histoire littéraire moderne et contemporaine: puisqu’elle est régulièrement revendiquée à la fois par les avant-gardes et Walt Disney, par les manuels scolaires et le panthéon littéraire, *que faire avec une œuvre plurielle comme celle de Jules Verne? Que faire, car il s’agit d’une œuvre clivée, qui semble être alimentée par une double source, au même titre qu’elle tend à se réfracter sur une série de surfaces en apparence incompatibles? Bien qu’il soit toujours possible – et souhaitable – de les lire pour le pur plaisir du récit, il est néanmoins indéniable que les *Voyages extraordinaires* sont porteurs d’un paradoxe quant à la nature même de la «Littérature».*

Il y a donc un clivage originel propre au projet vernien, dont le premier versant concerne sa *conception*. Comme le note Simone Vierende, il s’agit de la «présence simultanée de la modernité technique et du mythe» sur laquelle repose l’ensemble des *Voyages extraordinaires*³. Michel Serres ne dit pas autre chose, lorsqu’il suggère que «la parole sacrée, mythique ou religieuse, est dite en même temps et dans le même souffle que celle du savoir et du déplacement⁴». La première ambiguïté des romans de Verne se trouve dans cette *double posture*, qui regarde à la fois vers le passé et vers

1. François Caradec, *Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1997 [1972], p. 215.

2. *Ibid.*

3. Simone Vierende, *Jules Verne. Mythe et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Écrivains», 1989, p. 11. De la même plume, voir également le monumental *Jules Verne et le roman initiatique. Contribution à l’étude de l’imaginaire*, Paris, Les Éditions du Sirac, 1973.

4. Michel Serres, *Jouvenances. Sur Jules Verne*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1974, p. 16-17.

l'avenir: en reprenant des schèmes et des figures initiatiques qui travaillent depuis toujours l'imaginaire humain, il s'agit d'exploiter les possibilités narratives ouvertes par le progrès des sociétés industrielles du XIX^e siècle, c'est-à-dire de cultiver le potentiel fictionnel de la technique et des moyens par lesquels l'entièreté du globe se donne aux sens et à l'entendement. Peaufinant un schéma déjà mis en avant par Hugo et Dumas père⁵, mais aussi, dans une autre optique, par Poe et Baudelaire, Verne use des moyens polyphoniques de l'invention littéraire pour *conjuguer mythe et modernité*, mais tout en maintenant une imperceptible fracture entre les deux. À partir de mythes fondateurs, l'imaginaire moderne chez Verne se déploie selon un mode *sériel* – mais non plus sous le mode de l'*arborescence*, comme c'était le cas chez Balzac et Zola –, dans une *expansion quasi infinie*: série de voyages, série de destinations, série de villes, série d'îles, série de moyens de transport, série d'outils, série de savants, série d'hommes d'action, série d'enfants, série de femmes, série de cryptogrammes, série de jeux, etc. Grâce aux machines enfantées par le progrès, l'exploration elle-même devient sérielle, si bien que l'on a l'impression que les aventuriers prométhéens sortent directement de l'usine. Cet agencement difficile et toujours à recommencer de la singularité du mythe avec l'offre pléthorique des ressources de la modernité instaure donc chez Verne un mode particulier d'écriture, qui se fonde sur une logique de la *production sérielle*. Pour «résumer toutes les connaissances *géographiques, géologiques, physiques, astronomiques*, amassées par la science moderne, et [...] refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers», comme l'écrit Pierre-Jules Hetzel dans sa préface des *Aventures du Capitaine Hatteras*⁶, il faut *encore et encore* emmailloter le monde dans une série de trajets, eux-mêmes composés d'une foule de trajets secondaires, qui ont pour but de décoder l'espace comme on le ferait d'un texte ancien, à la

5. Voir les ouvrages de Maxime Prévost, *Rictus romantique. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Socius», 2002, et *Alexandre Dumas mythographe et mythologue. L'aventure extérieure*, Paris, Honoré Champion, coll. «Romantisme et modernités», 2018.

6. Pierre-Jules Hetzel, «Avertissement de l'éditeur», dans Jules Verne, *Aventures du Capitaine Hatteras*, édition de Roger Borderie, Paris, Gallimard, coll. «Folio Classique», 2005 [1866]. C'est Hetzel qui souligne.

recherche d'un secret immémorial. Le *déjà-là* du mythe est sans cesse confronté à l'*à-venir* de la technique et de la science, tandis que le monde entier se donne à lire comme un livre écartelé entre différentes temporalités.

Le second clivage présent dès l'origine du verbe vernien touche cette fois sa *réception*. C'est une question qui ne date d'ailleurs pas d'hier et qui laisse toujours sa marque sur ce référent culturel incontournable qu'est «Jules Verne». Pour la louer ou pour mieux tenter de la cacher, même le lecteur contemporain qui ignore le contexte éditorial du XIX^e siècle ne peut pas nier la dimension *pédagogique* qui a irrigué l'ensemble des récits de Verne, grâce au projet éducationnel et récréatif d'Hetzel. Si l'on s'en tient à ce qui est énoncé par ce projet, le but premier des *Voyages extraordinaires* est de rendre attractif le programme scolaire de son époque. Pour le dire avec Michel Butor, «[l']œuvre de Jules Verne [...] est avant tout un énorme travail de pédagogie pour vulgariser la science, répandre les idées scientifiques de son temps. Corrélativement, elle s'attache à combler imaginativement un certain nombre de lacunes⁷». Déjà clivé entre le *mythe* et la *modernité*, le récit vernien se trouve au centre d'une nouvelle opposition : celle du *roman* et du *manuel*. L'équivoque de cette double allégeance se ressent dans cette remarque quelque peu laborieuse de Serres sur l'ensemble des *Voyages extraordinaires* : «le livre de tous les livres, ou, si l'on veut, le manuel de tous les manuels possibles⁸». Ainsi, livre ou manuel, voire livre *et* manuel, le projet vernien se place constamment dans un *entre-deux* aussi riche qu'il peut être inconfortable. Il entend en dire plus que les manuels, combler les lacunes du système scolaire, donner à lire et à voir un monde complexe dans ses multiples ramifications, mais sans pour autant être un pur objet de science ou, même, un pur objet *littéraire*, ce que Verne regretta toujours. «Le plus grand regret de ma vie est de n'avoir jamais *pris de place* dans la littérature française», confiera-t-il au journaliste britannique

7. Michel Butor, «La Sphère des voyages», dans *Recherches, Œuvres complètes*, tome X, Paris, La Différence, 2009, p. 403.

8. Michel Serres, *Jouences. Sur Jules Verne*, *op. cit.*, p. 14.

Robert Sherard en 1894⁹. Entièrement axés sur la production et le décryptage de l'espace, il est pour le moins ironique que le principal problème des *Voyages extraordinaires* soit le fait qu'*il est impossible de les situer dans un espace fixe et clairement déterminé*. Avec le recul qui est le nôtre, le regret de l'écrivain semble toutefois bien peu de chose : aujourd'hui, «Jules Verne» est devenu un véritable phénomène médiatique, voire *plurimédiatique*, qui dépasse ce que l'on entend généralement par «littérature», classique ou populaire. Les *Voyages extraordinaires* sont inconcevables sans la prodigieuse extension hypermédiatique qui les caractérise, alors que le fait littéraire et l'ambition pédagogique se déploient en une série de plateformes et de langages nouveaux. À l'image du point suprême que tentent d'atteindre les héros verniens¹⁰, «Jules Verne» est aujourd'hui devenu un *carrefour médiatique*, centre autour duquel on tourne sans cesse, créant ainsi toute une nouvelle série de trajets qui nous mènent vers les horizons les plus éclatés de la culture et de l'imaginaire.

C'est vers cette extension du projet hybride qui est au cœur des *Voyages extraordinaires* et de sa réfraction dans un univers populaire que se portera notre attention. Bien que devant un tel ensemble d'œuvres, de genres, de supports et de médias il soit évidemment impossible de prétendre même un tant soit peu à l'exhaustivité, nous nous intéresserons à deux adaptations romanesques de la matrice textuelle vernienne qui, tout en ayant été conçues à peu près à la même époque, offrent l'avantage de souligner à gros trait

9. On trouve la traduction française de cet entretien dans Robert Sherard, «Jules Verne chez lui : sa propre vision de sa vie et de son œuvre», *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 95, 1990, p. 20-30. Nous soulignons.

10. Sur l'importance de cette notion, voir l'excellent article de Michel Butor, publié alors qu'il n'avait que 23 ans, «Le Point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne», *Arts et Lettres*, n° 15, 1949, p. 3-31, repris dans *Répertoire II, Œuvres complètes*, tome II, Paris, La Différence, 2006, p. 132-158. Il est également à noter que Butor, tandis qu'il était professeur à l'Université de Genève, a consacré un semestre à l'enseignement de l'œuvre vernienne, pendant l'année scolaire 1978-1979. La plupart de ces cours encore méconnus des verniens sont disponibles sur la page du site Internet de l'Université de Genève consacrée à l'enseignement de Butor [<https://mediaserver.unige.ch/search/?q=butor>]. Profitons-en pour payer notre dette à l'égard de toutes ces analyses de premier ordre, desquelles le présent texte tente modestement de s'inspirer.

certaines directions antinomiques par lesquelles son imaginaire peut se prolonger et s'inscrire: d'une part, l'adaptation qu'en propose Albert Robida avec *Les Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul*¹¹ (1879), puis, d'autre part, celle un peu plus tardive de Gustave Le Rouge, principalement avec *La Princesse des airs*¹² (1902) et *Le Sous-marin «Jules Verne»*¹³ (1902 également)¹⁴. Participant de la même épistémè, ces trois textes ont été rédigés du vivant de Verne, mais à deux moments bien distincts de son œuvre. Alors que Robida pastiche les *Voyages extraordinaires* pendant leur apogée, Le Rouge publie ses deux romans explicitement verniens trois ans seulement avant la disparition de l'auteur, à une époque où les derniers récits de Verne sont de plus en plus teintés de *pessimisme*, comme si l'opposition vitale entre mythe et modernité était pour de bon fêlée, ce qui convoque néanmoins d'autres types de récits et d'observations sur le monde.

En restreignant le corpus au vivant de Verne, la comparaison des textes de Robida et Le Rouge nous informe de la survivance à court terme des conflits structuraux et des oppositions stratégiques sur lesquels reposent les *Voyages extraordinaires*. Or, en dépit de ce laps de temps relativement bref, on remarque tout de même des différences fondamentales entre les aspects de l'imaginaire vernien qui

-
11. Albert Robida, *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul dans les cinq ou six parties du monde et dans tous les pays connus et même inconnus de M. Jules Verne*, Paris, Librairie Illustrée/Maurice Dreyfous, 1879. Dorénavant, les renvois à ce texte se feront dans le corps du texte, entre parenthèses, en utilisant l'abréviation «SF» suivie du numéro de page.
 12. Gustave Le Rouge, *La Princesse des airs*, préface de Francis Lacassin, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18: L'Aventure Insensée», 1976 [1902], 2 vol. Dorénavant, les renvois à ce texte se feront dans le corps du texte, entre parenthèses, en utilisant l'abréviation «PA» suivie du numéro de page.
 13. Gustave Le Rouge, *Le Sous-marin «Jules Verne»*, dans *Le Sous-marin «Jules Verne» et La Rue hantée*, préface, bibliographie et notes de Francis Lacassin, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18: L'Aventure Insensée», 1978 [1902]. Dorénavant, les renvois à ce texte se feront dans le corps du texte, entre parenthèses, en utilisant l'abréviation «SMJV» suivie du numéro de page.
 14. Notons qu'il aurait été possible d'ajouter à cette liste les *Voyages excentriques* (1894-1914) de Paul d'Ivoi. Néanmoins, en raison de leur nombre – une vingtaine de romans –, il semblait préférable de réserver leur analyse pour un travail futur, afin de se concentrer sur un ensemble aux limites plus raisonnables pour le contexte de cette étude.

s'y développent de part et d'autre. Nous tenterons de faire ressortir ces différences, afin de voir ce qu'elles induisent comme transformations, avancées ou régressions dans la postérité de l'œuvre vernienne, mais aussi ce qu'elles sont en mesure de nous signaler comme changements plus généraux au sein de l'espace médiatique. Cela dit, on ne peut s'empêcher de noter une forte altération quant à l'essence même de la pratique romanesque qui sépare Verne de la plupart de ses continuateurs immédiats. En effet, on saute d'une vision très forte de l'art romanesque, héritière des autres œuvres-monde du XIX^e siècle, vers une pratique d'écriture autre. Ce saut implique de passer d'un projet *pédagogique*, axé sur l'initiation mythologique du monde moderne par les moyens du grand roman réaliste, à un espace davantage *populaire*, celui, entre autres, de la caricature et du feuilleton. Dans cette sphère nouvelle, l'importance accordée aux enjeux de l'initiation et du renversement s'amoindrit au profit d'une accentuation, parfois démesurée, d'autres aspects qui, dans la sphère originelle, ne bénéficiaient pas d'un tel traitement. Ayant débuté alors que les *Voyages extraordinaires* n'avaient pas encore complété leur révolution autour du connu et de l'inconnu, l'exponentielle mise en série de l'*extraordinaire* vernien s'est instituée à coup de *démesure*, celle-là même qui caractérise un monde où la modernité semble avoir pour de bon pris le pas sur le mythe et où l'éducation se fait attraction.

Deuxième série

Les inventaires pittoresques d'Albert Robida

Il existe une figure, sorte d'objet-écran, qui cache les autres pans de l'œuvre d'Albert Robida : celle du fameux téléphonoscope, tel qu'il apparaît pour la première fois dans *Le Vingtième Siècle*, son roman le plus célèbre, paru en 1883¹⁵. Il s'agit d'un dispositif d'enregistrement et de retransmission audiovisuelle utilisé par les Parisiens des années 1950, dont l'aspect et le fonctionnement évoquent

15. Albert Robida, *Le Vingtième Siècle*, Paris, Georges Decaux, 1883. Dorénavant, les renvois à ce texte se feront dans le corps du texte, entre parenthèses, en utilisant l'abréviation « VS » suivie du numéro de page.

l'amalgame d'un téléphone et d'un écran télévisuel – à ceci près que ces deux appareils n'étaient pas encore inventés à l'époque. La célébrité de cet appareil de communication tient donc à sa valeur anticipatoire et non pas à la description qui en est faite par le romancier, dont on peut juger ici de la minceur narrative et poétique : « [l']appareil consiste en une simple plaque de cristal, encastrée dans une cloison d'appartement, ou posée comme une glace au-dessus d'une cheminée quelconque » (VS, 56). À l'inverse, là où Robida est beaucoup plus prolix, c'est dans la longue liste des utilisations publiques et domestiques qui sont faites de cet appareil qui « supprime l'absence » (VS, 72) : communiquer avec ses proches à toute heure du jour et de la nuit, surveiller ses enfants dans leur chambre au pensionnat, suivre tous les cours des universités, assister à toutes les représentations des théâtres parisiens, se promener partout dans le monde à la découverte des nouvelles et des actualités, etc. Ce qui intéresse Robida dans cette machine rudimentaire, c'est donc l'éventail d'effets et d'usages qui en découlent, dont chacun peut se traduire en diverses situations narratives, sur lesquelles le roman sera tant bien que mal construit. Plus encore, ce qui fascine vraiment Robida – *auteur* et *illustrateur* de tous ses récits – ce sont les nombreux dessins qu'il en propose. C'est aussi par l'image que s'est progressivement constituée la notoriété de l'œuvre anticipatoire de Robida, qui s'est ainsi imposée comme un objet tout désigné pour le champ émergent de l'archéologie des médias¹⁶. Avec le téléphonoscope et autres appareils du même genre, Robida a donc su créer un dispositif qui, tout en anticipant avec une certaine prescience la pointe de l'iceberg de notre environnement médiatique contemporain, propose aussi un résumé des médias de la culture audiovisuelle fin-de-siècle. C'est pourquoi, pour user d'une expression d'Yves Citton, elle-même reprise par le pionnier de l'archéologie des médias Siegfried Zielinski, la critique parcourt souvent l'œuvre d'un auteur comme Robida ainsi qu'on le ferait

16. Sur l'archéologie des médias, voir ces quelques ouvrages : Jussi Parikka, *What is Media Archaeology?* Cambridge (R.-U.), Polity, 2012 ; Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2012 ; Erkki Huhtamo et Jussi Parikka, *Media Archaeology. Approaches, Applications and Implications*, Berkeley, University of California Press, 2011.

d'un «cabinet de curiosités¹⁷», c'est-à-dire comme un espace peuplé de choses rares ou nouvelles, mais surtout *disparates*, dont aucune ne peut entrer en compétition avec le téléphonoscope qui occupe une grande part de ce plancher où l'on circule librement et sans réel souci d'unité. Sans utiliser explicitement le terme, on reproche d'ailleurs beaucoup à Robida cette esthétique du cabinet de curiosités qui caractérise l'ensemble de sa production. On le voit par exemple avec la remarque symptomatique de Gérard Klein, pour qui «Robida n'est pas un grand romancier ni même à proprement parler un romancier. Ses intrigues sont faibles voire inexistantes et le fil de la narration a pour [...] seul objectif de relier les inventions¹⁸». La qualité de la composition littéraire s'incline ainsi face à l'effet provoqué par la monstration d'une série de machines qui ont rapidement su trouver leur place dans l'imaginaire, alors que l'œuvre, elle, marche sur le fil ténu qui surplombe les oubliettes de l'histoire littéraire, avec l'espoir d'en constituer un vestige digne d'intérêt.

Une telle disproportion entre la célébrité un peu abusive des anticipations de l'auteur et dessinateur du *Vingtième Siècle*, en comparaison de la connaissance que les lecteurs, spécialisés ou non, ont de l'esthétique générale de ses romans, justifie également cette remarque de Daniel Compère: «la place de Robida dans la littérature française est encore à déterminer¹⁹». Or, à l'époque comme de nos jours, la place de Robida est pour une grande part *sous l'influence de celle de Verne*, à qui il est régulièrement comparé, surtout dans le contexte de l'émergence du roman d'anticipation scientifique en France²⁰. À l'instar de l'immense bloc magnétique que découvrent

17. Voir Yves Citton, «Les Lumières de l'archéologie des médias», *Dix-huitième Siècle*, n° 46, vol. 1, La Découverte, 2014, p. 31-52.

18. Gérard Klein, «Robida l'anticipateur», dans Daniel Compère (dir.), *Albert Robida du passé au futur. Un auteur-illustrateur sous la III^e république*, Amiens/Paris, Encreage/Belles Lettres, coll. «Travaux», 2006, p. 86.

19. Compère, «Albert Robida aujourd'hui», dans *Albert Robida du passé au futur. Un auteur-illustrateur sous la III^e république*, *op. cit.*, p. 9.

20. Dans sa thèse *Albert Robida (1848-1926), un dessinateur fin de siècle dans la société des images* (Paris, Paris Ouest Nanterre La Défense, 2014), Sandrine Doré note avec raison ces quelques articles, qui datent déjà de plusieurs décennies: René Escaich, «À propos de Science-Fiction, Jules Verne et Robida», *Réforme*, vol. 11, n° 522,

les aventuriers du *Sphinx des glaces*, Verne, par son importance dans l’imaginaire médiatique, fonctionne ainsi comme un aimant qui aiguille la place de plusieurs auteurs moins fédérateurs de l’histoire de la littérature. « Robida, c’est le Jules Verne du dessin, par la verve du trait renouvelée et l’imagination intense », écrivait par exemple Émile Bayard du vivant des deux auteurs dans *La Caricature et les caricaturistes*²¹. Dans sa postface à une édition contemporaine de *L’Horloge des siècles*, Jacques Van Herp évoquera pour sa part une « complicité secrète entre les deux hommes »²². Néanmoins, s’il est évident que Robida s’inspire du riche matériau vernien, l’influence de celui-ci sur son œuvre est loin d’être secrète ou profonde, mais, comme nous le verrons dans un instant, elle demeure largement *en surface*. Plus encore, comme l’a heureusement noté Daniel Fondanèche dans son ouvrage fondateur *La Littérature d’imaginaire scientifique*²³, rien n’est plus erroné que l’image d’un Robida anticipateur qui marcherait dans les traces du maître Verne, d’abord et avant tout parce que l’association de ce dernier au roman d’anticipation scientifique et à la science-fiction naissante est essentiellement le fruit d’une autre méprise : d’une part, rares sont les récits verniens à s’inscrire dans le genre de l’anticipation et, d’autre part, ceux qui le font plus volontiers – tous des textes tardifs, tels *La Journée d’un journaliste américain en 2889* (1889), *L’Île à hélice* (1895), *Maître du monde* (1904) et la nouvelle posthume *L’Éternel Adam* (1910) – s’inspirent de schèmes et de procédés déjà existants, dont, en particulier, ceux d’abord mis en avant par Robida... À l’exception près de *Paris au XX^e siècle*²⁴, le pan anticipatoire de l’œuvre vernienne s’inspire des

19 mars 1955, p. 7 ; Étienne Cluzel, « Les Anticipations de Jules Verne et celles d’Albert Robida », *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*, n° 1, 1961, p. 64-80 ; Fred Robida, « Jules Verne et Albert Robida », *Le Vieux Papier*, vol. 27, n° 247, janvier 1973, p. 27-29. Il est à noter que plusieurs autres comparaisons du même type entre Verne et Robida sont à trouver dans le domaine académique et culturel anglophone.

21. Émile Bayard, *La Caricature et les caricaturistes*, Paris, Delagrave, 1900, p. 315, cité par Sandrine Doré, *Albert Robida (1848-1926), un dessinateur..., op. cit.*, p. 72.
22. Albert Robida, *L’Horloge des siècles*, Paris, Grama, 1994 [1902].
23. Daniel Fondanèche, *La Littérature d’imagination scientifique*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2012.
24. Ouvrage rédigé une première fois vers 1860 et refusé par Hetzel qui n’approuve pas son intégration au cycle des *Voyages extraordinaires*. Il sera publié de manière

auteurs de son époque à avoir le plus travaillé le genre. L'influence robidienne dans la production anticipatoire ou protoscience-fictionnelle de Verne s'explique également par le fait que des textes comme *La Journée d'un journaliste américain en 2889* et *L'Éternel Adam* ont été coécrits avec son fils Michel, grand admirateur du *Vingtième Siècle*. La haute place que Verne occupe dans l'histoire littéraire et dans l'imaginaire médiatique inverse donc les rapports d'influence et d'intertextualité, en faisant de celui-ci le tremplin des récits d'anticipation de Robida, aux dépens de la vérité historique.

Toutefois, si le téléphonoscope et l'image d'un Robida anticipateur disciple de Verne sont deux fausses pistes desquelles celui qui tente de cartographier l'imaginaire médiatique de l'époque doit se méfier, il existe un tout autre pôle de l'œuvre de Robida qui revendique explicitement le matériau vernien. Pour en juger, il suffit de regarder du côté des *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul*, de son titre complet *Les Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul dans les cinq ou six parties du monde et dans tous les pays connus et même inconnus de M. Jules Verne*. Avec ce premier roman au titre démesuré, Robida tente de résumer en *un seul récit* l'ensemble des trajets, des aventures, des quêtes, des personnages, des situations et des lieux qui forment *le large cycle* des *Voyages extraordinaires*. À la lettre, ce que reprend ici Robida dans ce roman qui atteint les 800 pages c'est, pour le dire avec Serres, «le critère d'épuisement, d'exhaustion complète du texte²⁵» que visait Verne dans sa tentative d'écrire le livre qui remplacera tous les livres. Avec cette imitation à l'ampleur gargantuesque que sont les *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul*, on voit bien que Verne, par la nature si ambitieuse de son projet, *donne à écrire*, et qu'il donne à écrire *beaucoup*. Mais n'épuise pas qui veut une œuvre comme celle des *Voyages extraordinaires*. Les palimpsestes ne font qu'amener de l'eau au moulin de l'imaginaire, qui n'en tournera que plus vite et plus longtemps... En effet, Verne ne se privera pas de puiser dans la fiction robidienne pour alimenter son propre univers. Alors qu'Hetzl voyait d'un mauvais œil la

posthume en 1994.

25. Serres, *Jouvenances. Sur Jules Verne*, *op. cit.*, p. 103.

publication des *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul*²⁶, Verne, lui, s'en servira comme d'une source d'inspiration privilégiée, à tel point qu'il en reprendra certaines péripéties pour les saupoudrer dans ses futurs romans: le vol de diamants par une autruche de *L'Étoile du sud* (1884), l'armée de singes dans *Gil Braltar* (1887), le changement climatique du pôle dans *Sans dessus dessous* (1889), la communication entre gorilles dans *Le Village aérien* (1901), pour ne nommer que les emprunts les plus évidents. Toutefois, malgré tout l'effort déployé par Robida pour imiter et parodier les figures-clés des *Voyages extraordinaires* – effort qui sera couronné de la récompense suprême d'être à son tour repris par Verne –, la poésie du texte vernien ne se voit pas pour autant réellement transformée, comme si le pastiche ne pouvait faire autrement que demeurer à la surface des choses. Quelque chose du projet vernien résiste à la démesure parodique déployée par Robida, qui tente pourtant d'en contrefaire systématiquement tous les aspects. Cela dit, ce n'est qu'en plongeant de plain-pied dans cette entreprise que nous pourrions comprendre où situer l'œuvre de Robida, si ce n'est dans la littérature française, à tout le moins dans la nébuleuse de l'imaginaire vernien.

L'épuisement est donc à la fois ce qui motive *l'écriture* des *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* et ce dont il est spécifiquement question dans *la fable* exposée par Robida. Comme son titre l'indique, le roman nous raconte la vie de l'aventurier en herbe

26. «Mon cher Verne, voici un éditeur Mr Decaux qui sort de chez moi et qui me raconte au milieu de pas mal de choses qui me sont indifférentes, comme une chose qui ne le serait pas moins que le reste qu'il va publier un gros volume illustré, intitulé à peu près *Voyages dans les cinq parties du monde, connus et inconnus de M. Jules Verne*, livre amusant, me dit-il, où les héros rencontreraient les vôtres, Nemo, Passepartout, son maître, etc. et donnerait ainsi une sorte de suite, de chapitres nouveaux de leur vie, un peu à l'état de parodie! Il me dit "cela fera rire et amusera M. Verne". Je lui ai répondu tout de suite que ce n'était pas probable, et qu'il ferait bien de me montrer la chose pour que je puisse, sans le prendre en traître, le prévenir que je lui ferai un procès, si cela me paraissait ou à vous, dépasser la permission. Dès que j'aurai vu cela, je vous préviendrai et il faudra que nous ayons une consultation à ce sujet; car enfin, l'imitation au théâtre, soit, mais la prise de possession de personnages créés par un autre, fût-ce sans satire, fût-ce avec éloges, cela me paraît un peu bien fort et je ne crois pas que cela puisse être toléré. Enfin il faudra bien voir!», écrit Hetzel à Verne en mai 1878; voir *Le Téléphonoscope*, n° 16, 2013, p. 12.

Saturnin Farandoul, de sa naissance jusqu'à sa sortie du monde, après l'avoir exploré de tous côtés. Le projet romanesque de Robida va donc singer celui de Verne, en redoublant tous les *Voyages extraordinaires* existant au sein d'un seul et même récit, les faisant vivre par un seul et même personnage-valise, qui, pour cette raison, n'en sera que plus improbable. Farandoul commencera d'ailleurs sa carrière d'aventurier *malgré lui*, alors que le bateau sur lequel il se trouvait avec ses parents est sur le point de couler dans une tempête «à la hauteur des îles Pomotou, dans la Polynésie» (SF, 1). N'étant âgé que de quatre mois, Farandoul se fait déposer dans un berceau, que ses parents laissent voguer sur les flots, dans l'espoir qu'on sera à même de le sauver. Il accostera ainsi sur une île voisine, où il sera recueilli par une famille de singes, qui, une fois la surprise passée, s'habitueront à ce primate sous-développé et l'élèveront comme l'un des leurs (préfigurant par-là Edgar Rice Burroughs et le mythe de Tarzan d'une bonne trentaine d'années²⁷). Non sans humour, les premières pages du roman travaillent un des aspects centraux de l'œuvre vernienne, comme on l'a vu avec Butor : celui de l'*âge d'or*, moment idyllique de l'histoire qui se caractérise par une *absence de conflits*, et où le progrès, allant dans le «bon sens», vise à transformer la Terre en une espèce de Paradis²⁸. *Les Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* s'ouvrent donc sur un monde *hors du monde*, celui d'une île étrangère à toute forme d'oppositions – l'île étant bien sûr un autre des thèmes verniens les plus notoires –, où règnent la «vie ordinaire» (SF, 7) et le «bon ordre» (SF, 12). Néanmoins, cette situation a-romanesque qu'est l'idylle hors du monde se transformera rapidement. Adolescent, Farandoul décide de quitter l'île sur un cocotier – premier d'une longue série de moyens

27. Le premier roman de la série, *Tarzan seigneur de la jungle* (*Tarzan of the Apes*) a été publié en 1912.

28. En contrepoint à cet âge d'or, Verne identifiera aussi certains moments comme étant des points névralgiques qui renverseront le cours de l'histoire, alors que ce qui nous amenait vers le Paradis nous tire maintenant vers l'Enfer. Ce sera, par exemple, la guerre de Sécession, moment névralgique sur lequel Verne insiste beaucoup. Voyageant autour de la lune, Michel Ardan, Barbicane et Nicholl seront également des témoins privilégiés de ce cycle historique qui intéresse beaucoup Jules Verne : à travers la lecture de la surface lunaire, les trois aventuriers peuvent retracer l'ascension et la chute des sociétés scélérates, de leur âge d'or à leur extinction.

de transport, tous plus rocambolesques les uns que les autres –, à la recherche de ses semblables humains, ce qui arrivera rapidement. Après quelques jours de dérive sur les eaux du Pacifique, Farandoul, qui est encore plus singe qu'il n'est homme – thème du « chaînon manquant » darwinien qui, lui aussi, fascine Verne²⁹ –, sera recueilli par l'équipage de *La Belle Léocadie*. Le capitaine Lastic et le lieutenant Mandibul prendront en charge son éducation, lui faisant parcourir à la vitesse de la lumière les siècles qui le sépareraient de la civilisation moderne. Avant que *La Belle Léocadie* ne soit attaquée par des pirates, ce qui causera la mort de son capitaine, Farandoul pourra, en cinq années, être au fait de toutes les connaissances de son époque. Surtout, il aura *déjà* parcouru *l'ensemble du globe* : « [L]ui qui dans sa première jeunesse avait cru le monde limité aux horizons de son île, avec les singes pour toute humanité, trouvait maintenant *l'univers entier bien petit*. Il avait *déjà* couru les mers des cinq parties du globe, touché à tous les continents, relâché dans bien des îles » (SF, p. 22 ; nous soulignons). Le paradoxe ne pourrait pas être plus évident : dès les premières pages d'un roman qui en fait plus de huit cents et dont l'ambition, à la suite des *Voyages extraordinaires*, est de nous amener à découvrir les différents espaces de la Terre à travers un lot d'aventures, la Terre est *d'emblée* un monde *entièrement connu* pour le voyageur. Contrairement à Verne qui multiplie les aventuriers au sein d'un même voyage afin de mobiliser le plus de connaissances possible sur le monde qu'ils auront ensuite à découvrir, Robida condense tous les voyageurs en *un seul héros* qui se sentira toujours chez lui, peu importe où le hasard choisira de le conduire.

En plus d'être à l'origine des nombreuses différences stylistiques et narratives qui séparent les écritures de Verne et de Robida, cette draconienne amputation de *l'inconnu* et de *l'effet de nouveauté* que provoque l'exploration des espaces méconnus du globe a pour conséquence de complètement bouleverser de l'intérieur l'essence même du projet, de même qu'elle en bouscule aussi la finalité.

29. Voir par exemple la description du personnage de Tom Ayrton dans *L'Île mystérieuse* (1875), personnage abandonné sur une île déserte et qui remonte la voie de l'évolution pour régresser jusqu'à l'état d'un primate, ainsi que *Le Village aérien* (1901), roman tardif qui aborde encore plus directement ce thème darwinien.

Comme il a été dit plus haut, la découverte chez Verne répond d'une double volonté, où se conjuguent mythe et modernité, éducation et initiation, passé et avenir, etc. Or, si l'espace est *d'emblée* connu, vu et arpenté, il ne peut évidemment pas y avoir d'apprentissage ou de transformation de soi, car il n'y a plus de place pour la nouveauté. À l'inverse des héros verniens qui sont toujours des êtres incomplets dans l'attente de l'éclair qui les frappera pour leur offrir la possibilité d'une vie nouvelle, même les héros les plus stoïques comme Phileas Fogg – qui suite à son tour du monde pourra enfin, et contre toute attente, devenir amoureux –, le tourbillon d'aventures que vivra Farandoul n'aura rien à lui apprendre, car il sera toujours en *terrain connu*, dans un monde où les antagonismes ne sont que des *faux conflits*. « Décrire la terre, trouver des applications aux récentes découvertes de l'industrie, apprendre aux jeunes lecteurs, de façon "amusante", la zoologie, la botanique, la chimie, la physique, l'astronomie et même le décryptage des messages secrets, cela ne semble guère en accord avec le libre jeu d'une fantaisie commandée par le scénario initiatique³⁰ ». Et pourtant Verne arrive à surmonter cet antinomisme très bien décrit par Vierende, car initiation et pédagogie se rejoignent dans la découverte progressive d'un monde *qui a un secret à nous livrer*, d'où, notamment, l'importance accrue du cryptogramme, de l'énigme, du jeu et de la lecture dans les *Voyages extraordinaires*. Au même titre que les récits verniens sont tissés d'une série de fils qui sont autant de voix disparates, l'espace chez lui est fait d'une série de couches – dont des couches temporelles, qui nous font revisiter l'Histoire du monde alors que nous en parcourons l'étendue – qui en rendent utopique la parfaite connaissance. Il y a donc toujours quelque chose *derrière l'espace* ou *à travers les strates de l'espace* dans les romans de Verne, à l'inverse de la *surface lisse* sur laquelle glissera le héros éponyme des *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul*, dont les péripéties ne répondent d'aucun ordre secret et ne possèdent aucun sens à décrypter³¹. À la suite des nombreux voyages que vivra Farandoul

30. Simone Vierende, *Jules Verne et le roman initiatique. Contribution à l'étude de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 751.

31. Ce qui, soit dit en passant, n'est pas incompatible avec une certaine vision plus moderne de l'art romanesque.

pendant ses années d'apprentissage sur *La Belle Léocadie*, toutes les aventures que nous allons lire ensuite seront des aventures au second degré. Il n'y a donc pas d'initiation dans *Les Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul*, puisque le monde est déjà complètement connu du héros ; il n'y aura pas non plus de mythe, puisque l'espace est stérile de toute interprétation qui pourra enclencher une transformation de soi au contact d'une altérité radicale. À la rigueur, on pourrait même avancer que l'on n'y retrouve *aucun vrai voyage*, puisque Farandoul se sent toujours chez lui. Ses aventures ne sont pas non plus de vraies aventures, mais seulement un prétexte qui permettra à Robida d'atteindre *autre chose*, d'où cette question, à laquelle il devient urgent de répondre : du fond des mers où il se réfugiera pour apprécier depuis le confort de leur scaphandrier quelques minutes de paix avec sa promise, la belle Mysora, jusqu'au zoo de Saturne dans lequel il sera enfermé avec ses compatriotes de la Terre comme « animaux extraordinaires » (SF, 469), *pourquoi Saturnin Farandoul voyage-t-il autant ?*

La réponse la plus évidente est que le voyage, et, plus spécifiquement, la parodie non initiatique et a-mythologique du voyage vernien, est pour Robida le prétexte ou l'occasion de réaliser une *série de caricatures*, aussi bien littéraires que picturales (le roman comporte plusieurs dizaines d'illustrations, toutes signées Robida). Ce qui est à l'œuvre ici avec les *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* est d'ailleurs tout aussi vrai pour l'ensemble de la production multimédiatique de Robida, ce qui l'éloigne considérablement du projet vernien : la caricature en est à la fois l'*horizon* et l'*origine*. En effet, la caricature journalistique – il fondera avec l'éditeur Georges Decaux un magazine qui se nomme précisément *La Caricature* – et l'illustration des grandes œuvres de la littérature européenne – il a entre autres illustré Rabelais, Shakespeare et Balzac – sont pour Robida un *laboratoire* pour l'écriture de ses romans. Pour Émile Bayard, la caricature « [c']est l'exagération aiguë du "type" ridicule, sa notation synthétique en deux coups de crayon, en deux lignes, en deux sonorités³² ». La caricature picturale est ainsi un mode de création qui répond essentiellement à *deux principes*, que

32. Émile Bayard, *La Caricature et les caricaturistes*, *op. cit.*, p. 17.

Robida tentera de traduire dans un univers romanesque : d'abord le principe d'*exagération* et ensuite le principe de *schématisation*, ou, mieux, un principe d'*instantanéité*. À travers cette confrontation entre *démésure* et *exactitude* qui définit toute caricature, un certain rapport au monde va ainsi se créer, rapport que l'on peut résumer par un adjectif : celui de *pittoresque*. Est «pittoresque» ce qui est digne d'être peint, c'est-à-dire *ce qui fait image*, ce qui *devient cliché*. Faire un «roman caricatural», comme c'est le cas avec *Les Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul*, consiste donc à produire une *série de clichés* où le pittoresque s'alimentera lui-même pour gagner en expansion. Or, chez Verne, qui revendique aussi indirectement le terme par le biais de la préface d'Hetzel pour *Les Aventures du capitaine Hatteras* – «refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers» –, le pittoresque demeure un élément au service d'un projet qui le transcende. Derrière tout ce que le monde a à nous montrer et tout ce qui peut séduire le romancier, se cache toujours quelque chose de plus important, autour de quoi tourneront l'écriture initiatique et la quête du savoir. À l'inverse, dans l'œuvre romanesque de Robida, il ne reste précisément *que le pittoresque*. Plutôt que de reprendre la logique vernienne de la découverte des profondeurs cryptées du monde, Robida s'inscrit dans un pur régime de visibilité où, grâce à une sorte d'*atrophie du pittoresque*, le monde entier s'offre à l'entendement d'un seul coup d'œil. Tuant dans l'œuf le désir de découvrir l'inconnu et d'en interpréter le mystère, Robida va épurer le roman vernien de la majorité de ces procédés didactiques et de ses quêtes initiatiques, pour ne retenir dans tout le dispositif du voyage que la mécanique de la production d'effets : l'extraordinaire a changé son centre de gravité. Le monde n'est plus un livre ou un cryptogramme, mais une gigantesque *salle d'exposition* où, grâce à d'improbables péripéties sans réel fondement narratif, seront données à voir une série de figures toutes plus caricaturales les unes que les autres.

Former une armée de 40 000 singes pour prendre d'assaut l'Australie puis l'Angleterre, construire un canal qui reliera directement New York aux Chutes du Niagara, chasser les serpents à sonnette au Brésil, devenir mormon et prendre pour épouses

dix-sept femmes³³, déclencher une guerre entre les États-Unis et le Nicaragua, construire des canons démesurés qui anéantiront des populations entières, lutter contre des crocodiles en Afrique, voyager sur Saturne à bord d'un minaret, poursuivre un éléphant mécanique en Chine, partir en expédition au Pôle Nord, se laisser dériver dans l'océan Atlantique sur un banc de harengs, combattre sans merci un groupe de cachalots, voilà un bref aperçu du «tourbillon de périls et d'aventures» (SF, 325) desquels est faite l'existence rocambolesque de Farandoul. Bien que le roman soit divisé en cinq parties où sont découpées géographiquement les aventures du héros – l'Océanie, les Amériques, l'Afrique, l'Asie puis l'Europe –, on ne peut pas nier le *désordre* à travers lequel celles-ci apparaissent. La minutieuse composition des trajets verniens fait place ici à une *construction aléatoire d'épisodes* qui ne sont pas liés entre eux par un fil narratif fort, mais juxtaposés nonchalamment les uns à côté des autres, sans souci du *bâillement* qui sépare chacun de ces blocs hétérogènes. À partir d'un certain point, Robida ne prendra même plus la peine de dissimuler l'inachèvement et le côté extrêmement répétitif de cette construction. «Voilà encore un pays qui me semble malsain pour nous!» (SF, 610), dira par exemple à Farandoul son bras droit Mandibul. Car, oui, partout où va Farandoul il amène avec lui le chaos et les accidents, tels certains personnages de Tex Avery. Il y a bien une dimension *cartoonesque* avant la lettre des aventures de Farandoul, qui arrive dans un nouveau pays pour mieux s'en faire expulser, mais seulement après y avoir semé la discorde. Contrairement aux héros verniens dont l'ambition est de faire l'expérience du nouveau, le mode privilégié de déplacement de Farandoul est la fuite d'un espace qu'il a lui-même rendu invivable. Le héros de Robida est comme un diable à ressort que l'auteur promène dans tous les pays du monde, pour générer agitation et discorde. À la fin du récit, sans crier gare, Farandoul sera remis

33. Comme on le voit par exemple dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, Verne est également fasciné par la religion mormone, qui incarne le mélange parfait entre l'ancien et le nouveau, c'est-à-dire entre les saintes Écritures et la révélation moderne. Sur un plan plus «anecdotique», c'est bien sûr aussi la polygamie qui retient l'attention des romanciers, dont celle de Robida en particulier...

dans sa boîte, alors qu'il décide de quitter le monde aussi brusquement qu'il y était entré.

Farandoul voulait, après une existence aussi agitée, faire goûter à ses amis le pur et limpide bonheur d'une vie paisible au sein des solitudes. Aussi, malgré les réclamations, mit-il le cap sur l'Océan Atlantique, au lieu de faire voile vers l'Europe [...] Que dirons-nous de plus ? Le bonheur ne se raconte pas. L'historien, arrivé au terme de sa tâche, ne peut que briser sa plume, en songeant avec envie au sort des heureux habitants de cette heureuse île de Pomotou ! (SF 798, 800)

Reprenant tout de même quelque chose à Verne, soit la *circularité* du voyage, Robida fait atterrir son héros à l'exact endroit où tout a commencé, précisément comme si rien n'avait changé. Après tous ces voyages lacunaires qui se complètent difficilement les uns les autres, *rien n'a été découvert*. Malgré tous les bouleversements dont il a été victime, le monde n'a rien à nous dire de plus et il gardera précieusement tous ses secrets.

Mais tout ce que Robida perd du point de vue de la *découverte* et de la *narration*, il le regagne du côté de la *monstration*. Privilégiant les situations extrêmes et au fort potentiel visuel, comme les guerres ou les courses-poursuites, Robida a su condenser l'imaginaire vernien en une série d'attractions, dont la cohérence et l'enchaînement dans un tout homogène comptent beaucoup moins que l'impact individuel de chacune. Pour faire tenir ensemble tous les *Voyages extraordinaires*, Robida n'en a ainsi conservé que la surface, à laquelle il a ensuite ajouté une série d'attractions qui en grossissent les points les plus pittoresques. Pour reprendre quelques notions aux historiens des médias André Gaudreault et Tom Gunning³⁴, la

34. Voir André Gaudreault et Tom Gunning, «Le Cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma?» dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. «Langues et langages», 1989, p. 56-82; et André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, coll. «Cinéma», 2008. Reprenant à Eisenstein l'idée du «montage des attractions», Gaudreault et Gunning ont su montrer que l'évolution esthétique d'un art comme le cinéma se construit sur l'opposition entre deux systèmes narratifs distincts mais complémentaires : d'une part, celui des «attractions monstratives» et, d'autre part, celui de l'«intégration narrative». Alors que l'avènement de la cinématographie était sous le signe du premier, tandis que les vues animées étaient

diminution de l'importance accordée à l'*intégration narrative* qui caractérisait les quêtes initiatiques verniennes est remplacée chez Robida par une survalorisation de la *dimension attractionnelle* et *monstrative* du texte : l'intérêt esthétique des *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* n'est pas à trouver dans la somme organique des péripéties de son personnage éponyme, mais dans l'effet unique – jetable après usage – provoqué par chacune d'elles, indépendamment de la cohérence de l'ensemble. C'est également en respectant cette primauté de l'attraction sur la narration que Robida greffe dans le récit des aventures de Farandoul une série de personnages verniens – le capitaine Nemo, Phileas Fogg et Passepartout, Hector Servadac, Michel Strogoff et le capitaine Hatteras – qui, tous, à l'exception de Nemo³⁵, tenteront de lui mettre des bâtons dans les roues³⁶. Leur intégration dans le récit ne sera jamais préparée et

généralement faites d'une série de plans n'ayant que peu de rapport causal les uns avec les autres, l'institutionnalisation du cinéma en tant qu'art est passée par une certaine évolution dans l'art du découpage et du montage qui faisait en sorte que chaque plan arrêtaît d'avoir une valeur autonome pour se fondre dans la progression générale du récit, orientée vers la résolution d'un conflit. Notons que, aujourd'hui, avec la standardisation des effets numériques et du cinéma en trois dimensions, on constate un évident regain d'intérêt pour le système attractionnel qui favorise la production spectaculaire d'effets au détriment de la construction et du développement d'histoire, comme ce fut le cas lors de l'âge d'or du cinéma classique et néo-classique.

35. Ce qui est paradoxal, car il s'agit d'un des héros les plus sombres de Verne et chez qui la pulsion destructrice est très évidente.
36. Ici Hector Servadac : «Ainsi poussé par un inexplicable jeu du hasard, Farandoul se heurtait encore à l'un des héros de Jules Verne. Hector Servadac, dans sa relation, publiée par Jules Verne, n'a point dit un mot du minaret, il a passé sous silence la rencontre de Farandoul, il a soigneusement évité de parler des quatre reines ! Sa conscience troublée le lui défendait, et, sans nul doute, s'il avait raconté ses aventures avec sincérité, le célèbre écrivain lui eût refusé sa sympathie. Ce qu'il n'a pas fait, nous le ferons ! nous dirons à quelles extrémités déplorables se sont portés les hommes de la comète Gallia pour conquérir les passagères du minaret ; nous dirons comment ils ont souillé l'azur des espaces interplanétaires, de crimes à faire fondre en larmes les nébuleuses les plus éloignées et à faire rougir la Grande Ourse elle-même !» (SF, 459). Ici Michel Strogoff : «Ainsi la grande entreprise pour laquelle Farandoul et ses marins avaient déjà couru tant de dangers, avait failli échouer au port, par suite de la rencontre fatale de ce courrier du czar, de ce Michel Strogoff ! Étrange ! étrange ! cette fois encore, c'était un héros de Jules Verne qui venait de se jeter à travers la route de notre Farandoul. Cette fois encore, un héros de Jules Verne, par une noire machination heureusement entravée par la

encore moins justifiée par l'action, sinon par le désir de retenir l'attention du lecteur tout en proposant une nouvelle gamme de caricatures du monde vernien, en s'attaquant cette fois à ses principaux représentants, devenus maléfiques pour l'occasion, afin de créer une opposition manichéenne entre eux et Farandoul. Finalement, une fois les choses remises en perspective, on ne peut qu'être en accord avec la remarque précédemment évoquée de Gérard Klein, selon laquelle, dans les romans de Robida, «le fil de la narration a pour [...] seul objectif de relier les inventions», c'est-à-dire, devrait-on ajouter, de *mettre en série les attractions extraordinaires* afin de rendre *instantanément captivant et pittoresque* l'univers vernien.

Or, même sans aller voir du côté de l'histoire d'un art éminemment visuel comme le cinéma, on constate que, avec le «théâtre des clous» minutieusement décrit dans *Le Vingtième Siècle*, Robida nous donne *lui-même* la clé pour comprendre un tel «traitement attractionnel». Évoluant dans une société qui regorge des inventions et des dispositifs les plus étonnants – du téléphonoscope jusqu'aux magasins volants –, une qualité devient de plus en plus rare chez les Parisiens : celle de l'*attention*. La pléthore des attractions du futur rend la concentration des Parisiens pour le moins difficile. Il en va de même pour les médias et les institutions traditionnels qui, à la lumière de cette nouvelle «écologie de l'attention³⁷», doivent trouver des moyens pour se remettre au goût du jour et continuer de susciter une quantité suffisante d'intérêt pour assurer leur survie. Ainsi le théâtre moderne qui, pour rendre les pièces classiques «recevables» pour les usagers d'aujourd'hui, se doit d'en résumer le plus possible l'intrigue et de couper dans tout ce qui semble «superficiel». À cette opération de *suppression* s'ajoute une phase de *complétion*, alors que chaque pièce se voit bonifiée de différents «clous», qui visent à en pimenter le contenu tout en ré-aiguillant

Providence, avait failli mettre à néant tous les projets d'avenir de notre ami» (SF, 637). Ici Hatteras : «Encore un héros de Jules Verne ! Au pôle nord, si loin du reste du monde, Farandoul se heurte encore à l'un de ses hommes fatals. Farandoul part à la découverte du pôle, à travers mille dangers effroyables il parvient à fouler ce roc mystérieux... fatalité ! le pôle nord est habité. Et par qui ? par un héros de Jules Verne, par le capitaine Hatteras» (SF, 706).

37. Voir Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. «La Couleur des idées», 2014.

l'attention du spectateur. Comme l'explique M. Ponto à sa nièce qui, fraîchement arrivée à Paris, ignore encore tout des usages du monde : « [I]es anciens ne connaissaient pas les clous, aussi leurs pièces sont généralement assommantes... pas d'intérêt, intrigue insuffisante, tirades horriblement fastidieuses, etc. ; sans clous, leurs vieilles pièces ne tiendraient pas ; nous voulons bien du classique de temps en temps, mais du classique mis au courant des progrès modernes » (VS, 64). Le clou est littéralement une *attraction* – ballet, combat, tableau vivant, pantomime, coup de canon... – relativement indépendante de l'action principale de la pièce et qui a pour but de ressaisir l'attention du spectateur distrait. En cela, il est similaire à l'apparition des personnages verniens dans *Les Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* ou aux nombreuses explosions, poursuites et autres attractions qui suturent le texte. Il en va d'ailleurs de même pour les nombreuses illustrations de Robida, qui viennent ajouter une attraction visuelle à un récit dont la qualité proprement littéraire est parfois discutable. L'*attraction* est d'ailleurs un terme revendiqué par Robida lui-même dans *Le Vingtième Siècle* : « nos dramaturges actuels ont soin de garnir leurs pièces de clous nombreux et de semer leur prose – ou leurs vers – de coup de fusil, pistolet ou mitrailleuse, de pendaisons, guillotines, dissections et autres attractions qui tiennent forcément l'esprit en éveil » (VS, 92 ; nous soulignons). L'art et la technique du futur se caractérisent donc pour Robida par une boulimie de telles attractions³⁸. Bien sûr, il serait possible d'y lire une critique relativement naïve à l'égard du progrès et de l'appauvrissement des productions culturelles, mais, à regarder la chose avec attention, comment ne pas voir qu'en fait Robida projette *dans le futur* le système narratif auquel répondent

38. Dans sa dernière anticipation, *Un chalet dans les airs* (1925), qui se situe dans la même diégèse que *Le Vingtième Siècle*, à ceci près que le récit est situé plusieurs centaines d'années plus avant dans le futur, Robida proposera un nouveau dispositif producteur d'attractions, celui de l'« Archipel Caucasiqne », qui est explicitement construit comme un *parc d'attractions* : « On passait sous des cèdres amenés du Caucase ou du Liban, sous des séquoias [*sic*] de 120 mètres provenant du Congo, on filait entre les racines des banyans hindous voisinant sur ces rives d'une si belle construction, aux paysages si admirablement composés. [...] *L'entreprise a réuni toutes les attractions naturelles et elle y a ajouté les attractions artistiques sportives et autres* » (54, 59 ; nous soulignons).

dans le présent ses propres œuvres. Cela est certainement vrai des *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul*, qui, à l'aide d'une série de clous jamais complètement intégrés au récit, transforment la découverte du monde vernien en un *inventaire pittoresque d'attractions* que l'on peut lire *sens dessus dessous*.

Troisième série

Les féeries mobiles de Gustave Le Rouge

Il faut souvent l'apport d'une ou de plusieurs médiations pour créer un mythe littéraire. Rares sont les cas de figure qui illustrent mieux cette idée que celui de Gustave Le Rouge, dont l'œuvre entière nous serait sans doute restée inconnue si ce n'était d'une mystification savamment orchestrée par Blaise Cendrars, ami et principal admirateur de Le Rouge en son temps, dont il était de vingt-cinq ans le cadet. Ainsi lit-on ces phrases énigmatiques à la fin du chapitre de *L'Homme foudroyé* qui lui est consacré :

j'eus la cruauté d'apporter à Le Rouge un volume de poèmes et de lui faire constater *de visu*, en les lui faisant lire, une vingtaine de poèmes originaux que j'avais taillés à coups de ciseaux dans l'un de ses ouvrages en prose et que j'avais publiés sous mon nom ! C'était du culot. Mais j'avais dû avoir recours à ce subterfuge qui touchait à l'indélicatesse – et au risque de perdre son amitié – pour lui faire admettre, malgré et contre tout ce qu'il pouvait avancer en s'en défendant, que, lui aussi, était poète, sinon cet entêté n'en eût jamais convenu. (Avis aux chercheurs et aux curieux ! Pour l'instant je ne puis en dire davantage pour ne pas faire école et à cause de l'éditeur qui serait mortifié d'apprendre avoir publié à son insu ma supercherie poétique³⁹.)

On le sait, cette « supercherie » fut mise au jour une vingtaine d'années après la publication de *L'Homme foudroyé* par le spécialiste de littérature populaire Francis Lacassin, à qui l'on doit entre autres

39. Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, dans *Œuvres autobiographiques complètes*, tome I, édition publiée sous la direction de Claude Leroy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 328-329. Dorénavant, les renvois à ce texte se feront dans le corps du texte, entre parenthèses, en utilisant l'abréviation « HF » suivie du numéro de page.

les rééditions des principaux romans de Le Rouge à partir de la fin des années 1970. En 1924, Cendrars publie un recueil de poésie nommément orienté vers la description réaliste de paysages, qu'il nomme *Kodak*. À la suite d'une poursuite par le fabricant d'appareils et de pellicule, le recueil est retitré *Documentaires*. Or, comme Lacassin l'a montré en poursuivant la piste laissée ouverte par Cendrars lui-même, ce recueil est presque exclusivement construit à partir d'extraits «découpés» par l'auteur de *Bourlinguer* dans un texte de Le Rouge, le roman-feuilleton *Le Mystérieux docteur Cornélius*. Cendrars ne tarit d'ailleurs pas d'éloges sur ce best-seller rapidement oublié, mais qui, grâce à lui, se dotera d'une aura posthume :

ce roman du monde moderne où par les tableaux de la nature exotique, son amour des aventures, son goût policier de l'intrigue, son penchant métaphysique, son don de visionnaire scientifique mon ami a fait la somme du roman du XIX^e siècle, de Bernardin de Saint-Pierre à Wells, en passant par Poe, Gustave Aimard, le Balzac de *Seraphîta*, le Villiers de L'Isle-Adam de *L'Ève future*, l'école naturaliste russe et le théâtre d'épouvante (HF, 323).

On reviendra dans un instant sur l'étonnante omission de Jules Verne dans cette liste, mais notons d'abord que ces deux citations participent d'un même procédé, qui constitue le réel enjeu de ce chapitre de *L'Homme foudroyé* : le procédé visant à faire en sorte que Le Rouge, à son corps défendant, puisse accéder à «la littérature avec un grand "L", ce rêve de tous les feuilletonistes et de milliers et de milliers de journalistes!» (HF, 328). Ce rêve qu'entretient aussi d'abord et avant tout Cendrars, qui, par bien des points, se décrit *lui-même* dans ce long portrait de Gustave Le Rouge, faisant de l'écrivain un double splendide mais quelque peu «raté» de sa propre personne⁴⁰. Plusieurs témoignages doutent d'ailleurs de l'amitié entre les deux hommes, qui, malgré la grande complicité dépeinte dans *L'Homme foudroyé*, et plus tard dans *Bourlinguer*, n'auraient jamais été aperçus ensemble, si bien que l'on ne sait plus

40. Sur le thème du double chez Cendrars, voir nos articles «Le Mystère Littérature. La vocation "marginale" chez Foucault, Proust et Cendrars», *Cygne Noir. Revue d'exploration sémiotique*, n° 3, 2015 ; et «Virtualités de Blaise Cendrars. La Référence cinématographique à l'œuvre dans l'écriture du reportage», *Trans- Revue de littérature générale et comparée*, n° 18, 2014.

trop où situer la véritable supercherie... La *timidité* avec laquelle Cendrars coiffe un peu pompeusement Le Rouge – «[j]e l'avais sacré poète, lui, le timide handicapé» (HF, 329) – est ainsi comme le reflet inversé de l'*exubérance* propre à celui qui, né Frédéric Sauser, s'est donné un nom de *braises* et de *cendres* pour mieux renaître comme le Phoenix: Blaise Cendrars. Mais, au-delà de la proximité réelle entre les deux hommes, ce qui est intéressant dans cet hommage doublé d'une mystification, c'est cette image d'un *homme coupé en deux*: deux siècles, deux vies, deux femmes, deux ambitions littéraires. «Auteur de trois cent douze ouvrages» (HF, 321), dont un improbable *100 Recettes pour accommoder les restes* qui, selon Cendrars, vaut «la prose et les vers de Mallarmé» (HF, 322), Le Rouge, du moins dans cette vision *mythique*, lisait également «tous les livres et annotait toutes les thèses d'université et les revues techniques ou spécialisées dont il recevait journallement une quantité prodigieuse» (*ibid.*). Ce double appétit pantagruélique pour l'écriture et pour la lecture par lequel Cendrars tente de décrire Le Rouge ne fait qu'écraser encore davantage l'image d'un destin singulier, pour, *dans le même geste*, tenter de le remplacer par un destin *transindividuel*. Sous la plume de Cendrars, Le Rouge devient ainsi le double de tous les écrivains, le caméléon de toutes les formes d'écriture, le secrétaire sur lequel vont se poser tous les livres, si bien que, le véritable portrait de ce texte, c'est peut-être celui de la Littérature, avec ou sans majuscule, mais en tant que dispositif fabulatoire qui crée des identités multiples, où l'on ne sait plus très bien départager le vrai du faux.

Or, si l'*alma mater* symboliste et la tentation poétique de Le Rouge ont à juste titre bien été notées – lui qui, par exemple, était un intime de Verlaine, à qui il consacra de vibrants hommages dans *Les Derniers Jours de Paul Verlaine* (1911) et *Verlainiens et décadents* (1928) –, on constate en revanche que le filon scientifique et géographique de son œuvre n'est canalisé par aucune figure tutélaire. Par oubli ou par choix, Cendrars cache la référence à Jules Verne, *que l'on retrouve pourtant de manière très soutenue dans plusieurs textes de Le Rouge*, se contentant plutôt d'évoquer les romans d'aventures de Gustave Aimard, dont l'impact dans l'imaginaire et dans les œuvres n'est certes pas aussi important. En effet, sans pour autant renier ses racines symbolistes, mais au contraire en entrant dans un dialogue

constructif avec elles, une grande part de la production romanesque de Le Rouge se place *consciemment* dans le sillage des *Voyages extraordinaires*. Cette filiation se remarque d'abord et surtout avec les ouvrages qui peuplent la première partie de son œuvre, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, tels les quatre romans du « cycle des milliardaires » (1899-1900) – *La Conspiration des milliardaires*, *À coups de milliards*, *Le Régiment des hypnotiseurs*, *La Revanche du vieux monde* –, *La Princesse des airs* (1902), *Le Sous-marin « Jules Verne »* (1902), tous écrits en collaboration avec Gustave Guitton⁴¹. Plus souterraine mais néanmoins tout aussi décisive, la référence vernienne se fait également sentir dans les ouvrages de Le Rouge généralement considérés comme ses plus achevés, tels *L'Espionne du grand Lama* (1905) et, surtout, les deux romans du « cycle martien » (1908-1909) – *Le Prisonnier de la planète mars* et *La Guerre des vampires* – ainsi que dans *Le Mystérieux docteur Cornélius* (1912-1913). Ce retour constant à la matière vernienne a d'ailleurs valu à Le Rouge un surnom qui, avec la mystification de Cendrars, compte pour une grande part de son mythe littéraire : celui de « Jules Verne des midinettes », comme le qualifiait affectueusement André Salmon, son ami et compatriote du café Le Caveau du Soleil d'Or. Dans plusieurs de ses préfaces aux romans de Le Rouge, Francis Lacassin trace également le parallèle entre Jules Verne et lui ; mais, dans un désir de légitimation un peu abusif, la comparaison entre les deux auteurs est toujours asymétrique. En fait, pour Lacassin, Verne devient littéralement le *faire-valoir* de Le Rouge, dont l'œuvre permet de mettre le doigt sur les « faiblesses » de l'entreprise vernienne.

Jules Verne a pour seule ambition d'écrire le roman de la science – et parfois celui de la géographie – tout comme Alexandre Dumas

41. Bien qu'il faille évidemment rendre justice à cette collaboration entre Le Rouge et Guitton, la critique a démontré que, dans le cas des romans qui nous intéressent spécifiquement, soit *La Princesse des airs* et *Le Sous-marin « Jules Verne »*, la contribution du second fut pour le moins effacée, se limitant, ont même insinué certains, à payer le loyer de l'appartement dans lequel travaillait le premier... D'un point de vue plus littéraire, il est d'ailleurs indéniable que ces romans, ainsi que le cycle des milliardaires, annoncent dans le détail plusieurs des aspects caractéristiques de l'œuvre future de Le Rouge, aspects qui seront d'ailleurs absents de celle de Guitton. À l'inverse, *Les Conquérants de la mer* (1902), initialement attribué à Le Rouge-Guitton, a été republié avec Guitton comme seul signataire. C'est pour cette raison que nous l'avons exclu de notre corpus.

écrivait celui de l'histoire. Les desseins de Le Rouge sont à la fois plus complexes et moins didactiques. Chez lui, l'invention procède autant du surréalisme que de la science. [...] Le roman scientifique, tel que l'a perverti et encanaillé Le Rouge, demeure beaucoup plus lisible que sous la forme inventée et respectée par Jules Verne. Chaque fois que la comparaison est possible, elle est éloquente. Aujourd'hui que la géographie du monde a perdu son mystère, il faut une certaine patience pour suivre jusqu'au bout l'interminable recherche des *Enfants du capitaine Grant*. *La Princesse des airs* de Le Rouge se lit d'un trait, avec un plaisir fébrile⁴².

Cette formule réductrice sera régulièrement martelée : Verne est bon pédagogue mais piètre romancier, car il ne capitalise pas sur l'action et le suc mélodramatique de ses récits. Évidemment, il ne sert à rien de déconstruire dans le détail de pareils arguments⁴³, mais il faut s'intéresser à l'horizon d'attente qu'ils tracent pour l'œuvre de Le Rouge. On a alors l'impression que Le Rouge s'est posé la même question que Robida : *comment améliorer Jules Verne ?* Dans un cas comme dans l'autre, la réponse sera la même : il faut

42. Francis Lacassin, «Gustave Le Rouge pionnier de la science-fiction ou “Jules Verne des midinettes” ?», dans Gustave Le Rouge, *Le Mystérieux docteur Cornélius, Le Prisonnier de la planète Mars, La Guerre des vampires, L'Espionne du grand Lama, Cinq Nouvelles retrouvées, Les Poèmes du docteur Cornélius*, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1986, p. 772 et 774.

43. Mentionnons seulement que l'un des dangers évidents d'une telle réduction est qu'elle repose sur une image particulièrement figée de l'œuvre vernienne, qui ne tient pas compte de son évolution. Ainsi, alors que Le Rouge fait paraître le cycle des milliardaires, son premier livre digne d'intérêt, Verne publie *Le Testament d'un excentrique* (1899). Dans ce texte, la découverte de l'espace américain se fait sous des modalités ludiques qui, délaissant les formes plus canoniques du roman d'apprentissage pratiquées jusque-là dans les *Voyages extraordinaires*, favorisent le hasard et encouragent le plaisir de l'aléatoire. Le Rouge y fera d'ailleurs référence indirectement dans *L'Espionne du grand Lama*, à travers la caricature qu'il donne du modèle d'exploration du *Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873) : «À cette époque où les globe-trotters essayent de gagner le record du moindre temps, notre distingué confrère, considérant ce voyage comme un simple jeu d'enfant, a décidé de se lancer à travers l'inconnu, sans se fixer d'itinéraire, mais se proposant de traverser, sans autre escorte que son domestique Joe Murdock et quelques porteurs, les contrées les plus mystérieuses des cinq parties du monde» (*op. cit.*, p. 1089). Or cette manière de faire le tour du monde en zigzaguant est loin d'être étrangère à Verne, surtout lorsqu'on s'intéresse aux phases plus tardives de son œuvre, si bien que l'on pourrait avancer que *Le Rouge n'est jamais autant vernien que lorsqu'il tente de se distancier des Voyages extraordinaires*.

supprimer ce qui semble superflu, à commencer par les longues descriptions⁴⁴. Ce dont il faut encore une fois faire le sacrifice, c'est bien le projet didactique de l'œuvre, dont les nombreux efforts de déchiffrement qui le sous-tendent ne semblent plus compatibles avec les nouvelles pratiques éditoriales et le lectorat qui en émane. Ce faisant, comme c'était également le cas avec Robida, on sacrifie aussi une bonne part de la dimension mythique de l'œuvre ainsi que sa qualité initiatique, dans la mesure où, chez Verne, il y a une correspondance entre l'effort qui est demandé au lecteur pour apprendre les différentes couches de savoir qui enveloppent le monde et celui que doivent déployer les personnages dans la fiction pour mieux se comprendre eux-mêmes et renaître après les épreuves auxquelles ils seront confrontés. Cela dit, si ce n'est pas tant pour découvrir le monde ou pour mieux se connaître soi-même, *pourquoi voyage-t-on chez Le Rouge?*

Tirailé entre l'*imagination vernienne* et la *mystique symboliste*, Le Rouge se laissera principalement guider par la première voie, d'abord parce que la prolixité de son écriture se marie davantage avec les codes du genre romanesque et la longue durée propre à la logique éditoriale du feuilleton qu'avec les savantes contraintes de l'écriture poétique. Ce faisant, le modèle du roman géographique vernien sera convoqué, même si c'est pour mieux s'en distancier ensuite. Toutefois, malgré toutes les distances qui seront prises par Le Rouge, et malgré celles que ses éditeurs contemporains tenteront d'établir entre lui et Verne, il n'empêche que la langue vernienne est chez lui intégrée de manière beaucoup plus profonde et organique, plutôt que de se contenter d'apparaître sous forme de « clous » au sein d'un récit qui, entre chacun d'eux, ne sait plus trop quoi raconter.

Déjà, *La Conspiration des milliardaires* et les romans suivants du même cycle vont réfracter l'imaginaire vernien des États-Unis, mais en amplifiant certains traits jusqu'à l'extrême, quitte à en renverser la signification. Canons, torpilles, bombes, voitures explosives, armée d'automates et autres engins de destruction sont à

44. Sur l'amélioration des œuvres, voir Pierre Bayard, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe » 1996 ; et *Comment améliorer les œuvres ratées?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2000.

l'honneur, puisque Le Rouge – et ce sera l'une des plus grandes constantes de son œuvre – a décidé de peindre la *face obscure* du continent américain, dont l'espace entier, sous l'initiative du machiavélique William Boltyn, président du Club des milliardaires, est conçu comme une véritable *machine de guerre en mouvement*, dont le but est d'écraser le «vieux monde» européen en imposant universellement sa suprématie.

William Boltyn rêvait de faire des États de l'Union la première puissance du monde. Démesurément ambitieux, ayant nettement conscience de la force que lui donnaient ses milliards, il n'espérait rien moins que de devenir un jour une sorte d'empereur du capital, que l'univers entier saluerait avec respect. [...] Nous autres, Yankees, disait-il, nous sommes le peuple le plus industriel, le plus grand producteur du globe. Grâce à notre activité, à notre entente pratique, à notre génie commercial, en un mot, grâce à nos qualités extrêmement développées d'hommes d'action, nous sommes parvenus, en moins d'un siècle, à donner à notre industrie et à notre commerce un développement qui n'a jamais été atteint par aucune nation européenne. Notre civilisation est établie sur des bases solides, et nous ne nous embarrassons pas de ce fatras d'idées arriérées dont se payent les hommes du Vieux Monde⁴⁵.

Toutefois, comme c'est souvent le cas, Verne est moins catégorique ou monolithique que ces continuateurs, puisque chez lui l'Amérique n'est pas seulement un espace fait pour la guerre et la destruction, mais aussi pour le *jeu des possibles* et le *pari de l'invention*. Pour le dire autrement, Verne est sans doute l'auteur français qui, en son temps, a su le mieux exploiter par la fiction la qualité «utopiste» de l'espace américain : d'abord et avant tout, les États-Unis sont le pays de l'utopie, c'est-à-dire le lieu où l'utopie, sous les bonnes conditions, pourra se réaliser. C'est ce qui explique entre autres la constante association chez Verne de l'espace américain avec la création de villes d'un nouveau genre, à l'instar de Milliard City dans *L'Île à hélice*, rencontre parfaite de la ville et du moyen de transport, ou de France-Ville et de Stahlstadt dans *Les Cinq cents Millions de la Bégum*, la ville du Bien et la ville du Mal, toutes deux construites

45. Gustave Le Rouge, *La Conspiration des milliardaires* [1899], dans *L'Amérique des dollars et du crime*, préface de Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquin», 1993, p. 27.

à coup de centaines de millions dans l'Ouest américain, là où il est possible de fabuler des villes. L'espace américain est donc le socle sur lequel il est possible de donner corps aux utopies, le lieu par excellence de l'expérimentation sociale ou technique. Dans l'imaginaire vernien se cristallise l'idée que les États-Unis sont comme un gigantesque laboratoire ou une usine, dont le potentiel inventif peut osciller soit vers le bien soit vers le mal. À travers ses différents romans et souvent à même un seul roman, Verne exploitera le large éventail des situations et des postures créées par un lieu à la morale si oscillante, alors que *Le Rouge*, pour sa part, foncera toujours tête première vers *une seule et même direction*, celle de l'indiscutable association des États-Unis et du *mal*, alors que toutes les inventions européennes présentées dans le roman viseront la paix et l'harmonie. Or, même si *Le Rouge* ne se contente que d'une moitié de l'imaginaire américain tel qu'on le retrouve dans les *Voyages extraordinaires*, il faut cependant reconnaître qu'il l'amène jusqu'à un degré d'intensité inégalé.

Ce que le cycle des milliardaires souligne à gros trait dans le dictionnaire vernien de l'Amérique, c'est l'idée que les États-Unis sont mus par une *violence extrême*, attribuable en grande partie à l'espace sur lequel ils reposent. Le continent américain se caractérise pour Verne par la relative proximité de climats, de terrains et de reliefs radicalement différents, voire incompatibles entre eux. Les États-Unis étant ainsi un territoire extrêmement vaste et pénible à parcourir, ses habitants sont par nature incités à créer des moyens de transport de plus en plus performants. Ceux-ci auront cependant pour effet de condenser l'espace américain, que l'on parcourt maintenant assez aisément, au point où ses extrêmes viendront se percuter les uns les autres. La vitesse toujours plus grande recherchée par les Américains pour leurs moyens de transport permet ainsi de vivre les différences du climat et de l'espace comme une série de *chocs*, c'est-à-dire comme un problème de communication entre les extrêmes. S'il n'exploite que peu la géographie du sol américain, *Le Rouge* va toutefois reproduire à l'échelle mondiale cette violence de l'espace et du climat qui fascine Verne dans l'imaginaire américain. Dans le cycle des milliardaires, ce thème sera exploité par l'intrigue qui entoure la construction du «chemin de fer subatlantique», dont l'initiative revient à un ingénieur français.

Destiné à rapprocher les deux parties du globe en hâtant la constitution des « États-Unis des Deux-Mondes⁴⁶ », ce chemin de fer à l'échelle planétaire ne fera que révéler la violence sous-jacente qui oppose l'Ancien au Nouveau. Roman de l'impossible communication/conciliation des extrêmes, le cycle des milliardaires délaisse ainsi la thématique de la découverte de l'espace au profit de sa seule et unique conquête. Les vecteurs de découverte n'y sont présentés que comme des machines de guerre ou des machines autour desquelles les hommes font la guerre, conflit perpétuel que le feuilletoniste saura étirer pendant des dizaines de chapitres. Même s'il opère une césure dans l'imaginaire des *Voyages extraordinaires* en observant au microscope les ramifications des cellules du mal tout en rejetant complètement celles du bien, le Le Rouge du cycle des milliardaires s'inspire aussi néanmoins de la tonalité des derniers romans verniens, où le mal et le progrès sont constamment associés.

Il faudra attendre *La Princesse des airs* pour voir Le Rouge s'intéresser plus attentivement au modèle vernien du roman géographique et du voyage d'exploration. Plus encore, ce nouveau roman reprend aussi directement le cadre d'un texte en particulier, celui, comme l'a noté Francis Lacassin, des *Enfants du capitaine Grant* (1868), l'un des premiers *Voyages extraordinaires* et l'un de ceux possédant la descendance médiatique la plus marquée, dont Le Rouge retiendra les grandes lignes, et en particulier la présence d'un cryptogramme troué qui connaîtra différentes interprétations. Dans cette imitation avouée de la mécanique vernienne, plusieurs thèmes chers à l'auteur sont ainsi convoqués et travaillés par Le Rouge, parfois, certes, avec ironie, mais toujours avec précision et une certaine fidélité envers le texte source : éducation scientifique, discours de vulgarisation, moyen de transport merveilleux, robinsonnade, lieux élevés, place centrale des enfants, réunion d'un

46. Ainsi, comme le dira l'ingénieur Olivier Coronal à son confrère Arsène Golbert, l'inventeur du chemin de fer subatlantique : « Vous réussirez, s'écria Olivier Coronal avec enthousiasme ! Et vous aurez été un des bienfaiteurs de l'humanité. Grâce à vous, la suppression de la distance réunira, dans une fraternelle union, les peuples des deux mondes ; la communion d'idées et d'intérêts, dont la navigation a jeté les bases, deviendra parfaite, grâce au rapide subatlantique. À bientôt, j'espère, les États-Unis des Deux-Mondes » (*La Conspiration des milliardaires*, *op. cit.*, p. 268).

groupe de savants et d'aventuriers, recherche des points qui ne figurent pas sur les cartes, etc. Comme l'indique son titre, le récit entier tourne autour d'une machine à explorer les cieux – un aéroscaphe qui s'élève dans les airs grâce à un ballon gonflé du mystérieux «lévium centrifuge» (PA I, 74) –, cette «*Princesse*⁴⁷» qui donne son titre à l'ouvrage, tout en le plaçant dans un héritage éminemment vernien : celui du *roman de la machine*. Jacques Noiray, dans son incontournable étude sur le sujet, montre bien la qualité névralgique de cet aspect des *Voyages extraordinaires* : «c'est la machine qui donne au projet de Jules Verne non seulement sa modernité, c'est-à-dire son intérêt, mais sa possibilité⁴⁸». Mise au premier plan de plusieurs romans, la machine est ce par quoi le récit peut advenir et progresser. Le ballon *Victoria* de *Cinq Semaines en ballon*, le canon et l'obus du cycle de la lune, le sous-marin *Nautilus* de *Vingt Mille Lieues sous les mers*, le bateau-ville *Great-Eastern* d'*Une ville flottante*, le canon destructeur des *Cinq cents Millions de la Bégum*, la locomotive routièrre le *Géant d'acier* de *La Maison à vapeur*, les sous-marins *Electric*s de *Mathias Sandorf*, l'hélicoptère *Albatros* de *Robur le conquérant*, le canon visant à replacer l'axe de la Terre dans *Sans dessus dessous*, l'agencement phonographe-lanterne magique dans *Le Château des Carpathes*, la ville-île dans *L'Île à hélice*, les canons et sous-marins de *Face au drapeau*, le véhicule amphibie l'*Épouvante* dans *Maître du monde*, les hélicoptères de *L'Étonnante aventure de la mission Barsac*, voilà autant de machines et d'objets techniques qui constituent le cœur de ces récits et qui viennent donner corps au projet d'un «roman de la science». Or, comme le note également Noiray, tout en incarnant le signe d'une modernité battante avide de progrès, les machines verniennes sont aussi profondément inactuelles, imaginaires, voire *irréelles*. La machine d'exploration qui, chez Le Rouge, peut également devenir machine de guerre, offre donc au lecteur la difficile synthèse entre le réel et l'imaginaire, entre le concret et la fiction, entre la science et le mythe, auquel elle nous ramène alors que l'on

47. Nous utiliserons *Princesse* pour désigner l'appareil et *La Princesse des airs* pour le roman en soi.

48. Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, tome II, *Jules Verne – Villiers de L'Isle-Adam*, Paris, José Corti, 1982, p. 13.

croyait s'en éloigner. Aussi compliquée puisse-t-elle être, la machine vernienne demeure la plupart du temps un montage de machines et d'objets techniques simples, qui appartiennent au XIX^e siècle ou qui lui sont antérieurs, et grâce auxquels le romancier pourra parler de son présent. En revanche, quelque chose dans la machine fait en sorte qu'elle est toujours *plus* que la somme de ses parties, et qu'elle ne répond pas seulement de la technique. « Cette *bête-là*, monsieur le professeur, est faite en tôle d'acier⁴⁹! », dira le Canadien Ned Land au professeur Aronnax, tentant de décrire ce que nous ne savons pas encore être le *Nautilus*, qui, en plus d'être réellement une bête, sera aussi un palais sous-marin rempli de trésors et de rêves. Au-delà de l'évidence de ces composantes et de son fonctionnement, toujours bien expliqué par les ingénieurs dont elle est la création, la machine vernienne doit demeurer un *mystère*, et c'est de cette manière qu'elle apparaît en premier lieu aux autres personnages, qui, d'abord stupéfiés, devront tenter de la décoder et d'en faire l'apprentissage. Il n'y a donc pas de machine sans *initiation à la machine*, en cela que Verne – d'où l'intérêt de ses romans du point de vue des *media studies* et de l'imaginaire technique – applique le schème initiatique à ce qui lui est le plus étranger. Attraction *moderne*, la machine d'exploration est néanmoins le moteur d'un *voyage dans le temps*, qui nous ramène aux premiers rêves et hantises de l'homme et qui, par un « rituel d'introduction⁵⁰ », tentera de se familiariser avec elle, jusqu'à sa disparition subite, où l'origine se retournera sur elle-même. Cette alliance mystérieuse entre technique et fantasmagorie sera reprise avec beaucoup d'acuité par Le Rouge qui, dès le début de son œuvre, se l'appropriera de manière personnelle. Plutôt que de nous propulser vers l'avenir, la machine nous permet d'explorer à nouveaux frais certains des plus inquiétants échos de notre passé. Ce qui, dans les premiers romans de Verne, demeurerait *latent* – alors que les derniers romans feront

49. Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, dans *Voyages extraordinaires. Les Enfants du capitaine Grant, Vingt Mille Lieues sous les mers*, édition publiée sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, avec la collaboration de Jacques-Remi Dahan et Henri Scepi, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 783.

50. Noiray, *Le Romancier et la machine... tome II, Jules Verne – Villiers de L'Isle-Adam, op. cit.*, p. 106.

davantage de place au côté sombre de la machine et à la régression qu'elle peut enclencher⁵¹ – s'expose maintenant *au grand jour* dans l'adaptation que fait Le Rouge de ce thème du mythe de la machine.

Cette *aura d'irréalité*, qui enveloppe la machine pour la faire ressembler à *un mythe prêté au monde moderne*, teinte également le tempérament de ceux qui la construisent. Ayant inventé un appareil à rajeunir les vieillards – soulignant à nouveau cette alliance de la technique et du retour en arrière –, le docteur Rabican, cerveau et portefeuille de la *Princesse*, possédant «le pouvoir *presque surnaturel* de la science» (PA I, 23; nous soulignons), est d'abord présenté comme une espèce de *magicien*, dont l'exercice se résume à une série de tours. Ainsi lorsqu'il tente de redonner l'usage de sa main droite à Alban Molifer, ancien trapéziste converti aux merveilles de la science qui deviendra le contremaître et le pilote de l'aéroscaphe :

[s]itôt le malade endormi, le docteur rapidement *tira la tringle d'un rideau*. Le corps, garrotté et anesthésié, d'un chien de forte taille, apparut sur *une table d'amphithéâtre*. Le docteur prit quelques instruments dans sa trousse étalée. Il y eut une lueur d'acier. En deux ou trois mouvements, *aussi rapides que ceux d'un prestidigitateur*, le docteur venait de fendre l'une des pattes du chien et d'en retirer un filament blanc, qui était un nerf encore plein de vie. C'est ce nerf qui fut greffé sur celui d'Alban et servit à en raccorder les deux bouts (PA, 25; nous soulignons).

Même constat chez le météorologiste Théodore Boulou, autre savant de ce roman qui s'amuse à les multiplier, qui «proposait d'installer, au centre du désert saharien, une série de gigantesques lentilles» (PA I, 40), afin de réaliser son «grand rêve de l'unification des climats» (PA I, 43⁵²). De même aussi pour le Yankee Jonathan

-
51. «Au contraire de Jules Verne, Le Rouge ne soutient pas la théorie du développement continu de la civilisation, mais celle d'un développement sinusoïdal formé par l'alternance de périodes de régression et de progression. Ce que l'homme prend pour le progrès n'est qu'un effort désespéré pour récupérer des parcelles d'une Connaissance perdue. Alors qu'il croit découvrir, il ne fait que redécouvrir. Ce n'est pas l'Avenir qui est prometteur de révélations, c'est le passé» (SMJV, 14). Or, on le voit bien, ce que propose ici Lacassin dans sa préface pour *Le Sous-marin «Jules Verne»* pourrait tout autant s'appliquer aux *Voyages extraordinaires*.
52. Idée que l'on retrouve déjà dans *Sans dessus dessous*, volume où l'on redécouvre certains des personnages du cycle de la lune.

Alcott, vilain machiavélique du récit qui causera la disparition de la *Princesse* et qui, par tous les moyens, tentera de nuire à l'expédition destinée à secourir les naufragés de l'air: «[i]l y avait en lui du domestique et du savant, du reporter et de l'industriel, du coureur d'aventures et de l'espion» (PA I, 47). Ainsi les personnages de savants chez Le Rouge sont des *marginiaux*, dans le sens premier du terme: ils se placent toujours à *la frontière* qui sépare la science de l'inconnu, qu'il s'agisse de magie, d'occultisme, de prestidigitation, etc. Trait non vernien, les savants de *La Princesse des airs* auront tous des enfants, alors que, chez Verne, les savants et les aventuriers forment généralement un club de célibataires. Les enfants ne seront cependant pas moins portés vers le progrès technique que ne le sont leurs parents. Par exemple, Ludovic, le fils du docteur Rabican, qui sera malencontreusement enfermé dans l'aéroscaphe lorsque celui-ci partira à la dérive vers l'Asie, sera passionné par la navigation aérienne, car tout aéronaute «lui apparaissait comme un être merveilleux» (PA I, 58). À travers les pensées de cet enfant, pour qui «la science laissait bien loin derrière elle les inventions les plus audacieuses des conteurs orientaux» (PA I, 59), Le Rouge en profitera pour organiser une nouvelle fois l'opposition entre la technique et la fiction.

Le tapis merveilleux de la reine de Saba, l'anneau du Roi des Génies, et même la lampe d'Aladin, ne lui paraissaient que de misérables imaginations à côté du microphone qui permet au premier venu, comme à la fée Fine-Oreille elle-même, d'entendre l'herbe pousser – à côté du téléphote, cent fois plus commode et plus pratique que les miroirs magiques où les enchanteurs faisaient apparaître l'image des absents – à côté des rayons Rœntgen qui photographient jusqu'à l'invisible – du cinématographe qui reproduit les mouvements mêmes de la vie – du phonographe qui emmagasine, pour les siècles futurs, la voix de nos cantatrices et les tirades de nos tragédiens – enfin de cent autres prodiges, effectués par la science, et que l'enfant s'énumérait avec émerveillement (*ibid.*).

Cet éloge du progrès technique en tant que vecteur d'imaginaire et de spectaculaire, discours que tiendront tous les savants impliqués de près ou de loin dans la construction de la *Princesse* – «les conditions de la vie humaine vont changer» (PA I, 95), diront-ils –, n'est cependant pas une fin en soi et vise plutôt à préparer ce qui arrivera ensuite.

En effet, si la machine est une évidence qui enveloppe un mystère, celui-ci nous sera redonné au décuple lorsque la machine sera amenée à disparaître. Avec *La Princesse des airs* et *Le Sous-marin «Jules Verne»*, Le Rouge reprend les codes du roman scientifique et du roman d'aventures pour mieux les tordre et les orienter vers un seul et même dénouement, pour le moins inattendu. Censée incarner la découverte et l'illumination du monde par les lumières de la science, la machine est ici sous le signe de la *disparition* et du *manque*. Dispositif qui devait nous permettre d'explorer le réel, la machine est maintenant le point invisible que l'on cherchera sur toutes les cartes. Plus encore, alors qu'elle avait pour but de nous faire prendre contact avec les parties du globe les plus inaccessibles, la machine devient un prétexte pour *expérimenter une faille radicale dans la communication et dans le mouvement*. Ainsi, dans *La Princesse des airs*, c'est le personnage de l'Américain qui viendra saboter une aile de l'aéroscaphe, transformant ce qui ne devait être qu'une démonstration du prodigieux pouvoir de lévitation de l'appareil en une dérive orientale où la machine meurtrie atterrira de force dans une vallée inconnue au fond d'un cratère au Tibet, lieu hors du monde où la famille Molifer et le jeune Ludovic, les malheureux passagers de la *Princesse*, vont rejouer le mythe de la robinsonnade (grâce, toutefois, à cette arme et cet outil privilégié qu'est l'électricité). Dans *Le Sous-marin «Jules Verne»*, ce sera à nouveau un américain, le milliardaire Tony Fowler, qui commettra un «crime sans précédent» (SMJV, 97), celui de voler le fabuleux sous-marin, fraîchement construit par le milliardaire suédois Ursen Stroëm, grâce aux plans de l'ingénieur breton Goël Mordax, qui vient de gagner le «sensationnel concours entre les ingénieurs du monde entier» (SMJV, 22) organisé par le milliardaire philanthrope, dont la récompense est une prime de cinq millions en or, ainsi que la chance de gagner le cœur de la charmante Edda Stroëm, fille du milliardaire, qui sera enlevée à son tour par l'infâme américain qui utilisera le *Jules-Verne* comme prison mobile pour traverser la Méditerranée et l'Atlantique et la ramener jusqu'à New York. Dans un cas comme dans l'autre, la machine sera au centre du conflit entre le Nouveau et l'Ancien Monde, puisqu'elle sera sabotée ou subtilisée par un Américain, qui tentera d'en détourner la fonction. Alors que le génie des savants, ingénieurs et milliardaires européens est tourné vers le progrès et l'avenir, la cupidité originaire des

Américains est pour Le Rouge un prétexte pour nous ramener face-à-face avec une bêtise originaire et avec les premiers instincts de l'homme. Le Rouge reprendra donc à Verne l'épreuve morale qui accompagne la manipulation des machines de la modernité, mais pour la transposer dans une confrontation manichéenne typique de la littérature populaire. Aussi, dans *La Princesse des airs* et *Le Sous-marin «Jules Verne»*, l'architecture du récit est la même : pour faire sentir l'absence, c'est-à-dire pour donner à percevoir le vide qui sépare les prisonniers de la machine de la compagnie de savants et d'aventuriers qui partira sur leurs traces, Le Rouge valorise une *narration alternée* où s'enchaînent des chapitres respectivement consacrés à l'un et l'autre de ces deux groupes, qui ne communiqueront jamais. Outre dans ses nombreuses robinsonnades, Verne utilisera ce thème de *la communication brisée* dans certains autres *Voyages extraordinaires*, par exemple de manière dramatique dans *Michel Strogoff* ou comme procédé ludique dans *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, mais il revient à Le Rouge d'avoir investi ce thème depuis les codes narratifs du feuilleton, qui demandent une certaine autonomie des chapitres, d'où la facilité avec laquelle il est possible d'alterner des histoires parallèles. Jamais n'a-t-on pu se déplacer aussi vite et avec autant d'efficace⁵³, mais, en même temps, *jamais n'a-t-on été si loin les uns des autres*. Et ce qui est encore plus intéressant pour nous, ce qui souligne aussi la grande cohérence de l'œuvre de Le Rouge, c'est que le choc propre à la rencontre de ces blocs narratifs antinomiques permet d'expérimenter la *violence de l'absence* causée par la *disparition de la machine*. L'objet technique est un accident en puissance qui, une fois déclenché, nous ramènera de façon violente vers un monde où la technique a disparu, alors que nous venions à peine de la charger de nos plus beaux rêves. C'est avec *Le Prisonnier de la planète Mars* et sa suite *La Guerre des vampires* que le romancier poussera ce procédé jusqu'à l'extrême, alors que l'ingénieur et explorateur Robert Darvel

53. Ainsi le savant entomologiste Lepique qui s'imagine révolutionner son domaine du savoir grâce au *Jules-Verne* : «Grâce au *Jules-Verne*, je vais pouvoir étudier de visu la faune sous-marine... J'explore d'abord la Méditerranée, puis l'Atlantique, puis l'océan Indien... Je jette un coup d'œil rapide sur les mers arctique et antarctique ; j'explore le Maelstrom. Puis, je reviens à Paris. Je fais paraître un mémoire, et je suis nommé membre de l'Académie des Sciences et professeur au Collège de France ! Voilà ! » (SMJV, 67)

se trouve catapulté dans l'espace et jusque sur Mars dans un simple cercueil, grâce à la condensation de l'énergie psychique de dix mille fakirs. Alors que l'œuvre de *Le Rouge* gagne en assurance et en maturité, celui-ci semble vouloir se délester de certaines attaches verniennes en proposant un monde où les forces occultes ont pris le pas sur les conquêtes de la science et où la violence de l'absence n'a plus besoin de la médiation de la machine – et de sa disparition – pour se faire sentir.

Mais, mêmes volées, sabotées ou à la remorque de puissances mystérieuses qui préfèrent demeurer dans l'ombre, les machines chez *Le Rouge*, dans une pure tradition vernienne, demeurent des *dispositifs de vision et d'émerveillement*. Dans ces moments extatiques où la machine révèle le potentiel poétique du monde, un adjectif revient souvent, celui de «féerique», utilisé dans un sens bien précis. Ainsi, même captive et retenue malgré elle par Tom Fowler qui, par la force, tente de la convaincre de l'épouser, Edda ne peut s'empêcher d'écarter le panneau mobile qui cachait la vitre de sa chambre pour regarder encore et encore la multiplicité des fonds marins, illuminés par les «fulgores» du *Jules-Verne* – des lumières mobiles équipées de microphones – et transformés pour l'occasion en véritable *spectacle audiovisuel*.

L'idée lui vint de faire diversion à ses souffrances et à son chagrin, en contemplant les paysages sous-marins. Elle appuya sur un ressort : le panneau mobile s'écarta. Un féerique spectacle s'offrit aux regards de la jeune fille. [...] D'instant en instant, le merveilleux spectacle se renouvelait. C'était une succession de décors tous plus féeriques et plus inattendus les uns que les autres. [...] Les changements de décor étaient aussi brusques, aussi imprévus que dans un théâtre de féerie. Après un site, aussi fleuri qu'un jardin, le Jules-Verne passait tout à coup près des pentes abruptes et rocailleuses d'une falaise sous-marine, dont on ne voyait ni le sommet ni la base, et sur les flancs de laquelle s'ouvraient de mystérieuses cavernes, où grouillaient, sans doute, depuis les origines du monde, des krackens [*sic*] et des serpents de mer, des poulpes gigantesques, des monstres pareils à ceux que décrivent les chroniques légendaires du Moyen Âge. (SMJV, 106, 109 et 138-139⁵⁴)

54. Le «féerique» est également à l'honneur dans *La Princesse des airs*, par exemple ici : «Par-dessus la chaîne des Vosges, dont les sommets, colorés par la lumière,

Se terrant au fond de la Méditerranée, attendant le bon moment pour traverser le détroit de Gibraltar et fuir vers l'Amérique, le *Jules-Verne* – qui sera bientôt pourchassé par le *Jules-Verne II* dans lequel l'ingénieur et le milliardaire partiront à la recherche de leur précieuse Edda –, comme toute technique moderne chez Le Rouge et chez le dernier Verne, provoque un *retour impétueux vers un passé légendaire* où s'expérimentera la solitude des premiers hommes face à une nature non conquise, encore capable de nous faire rêver, ou de nous donner des cauchemars. Mais, surtout, au même titre que Robida avec son «théâtre à clous», Le Rouge utilise ici une *métaphore médiatique* pour nous dire quelque chose de la mécanique de son projet romanesque.

Le «féerique» n'est donc pas chez lui qu'une simple évocation du monde des fées, par lequel l'industriel et moderne XIX^e siècle est toujours fasciné, mais, en plus de cet élément magique, Le Rouge renvoie très précisément au *genre théâtral* de la féerie, qui, après un regain d'intérêt de la part du public suite à la guerre franco-allemande de 1870, va pourtant connaître un nouveau déclin à la fin du siècle⁵⁵. Plutôt que d'anticiper un théâtre du futur, comme le fait Robida, Le Rouge, comme Verne d'ailleurs, s'inspire d'une forme d'art du *passé*, mais qu'il revisite avec des moyens et des sujets *modernes* (tandis que Robida décrit une forme d'art *future* qui réinterprète les œuvres du *passé*). Ce qui caractérise l'essence de la féerie, genre théâtral influencé par les contes folkloriques et la mythologie, c'est l'utilisation d'une *mécanique lourde et complexe*, nécessitant de nombreuses machines et autres artifices qui ne sont pas cachés au public mais au contraire rendus le plus voyants possibles, dans le but de donner à voir la «magie», sous la forme de *transformations* et de *métamorphoses subites*. Dispositif hautement visuel qui transforme la vue en spectacle, la féerie repose ainsi sur un art de l'apparition et de la disparition. Ce qui apparaît à la vue doit être

apparaissaient rose tendre et lilas, c'était un amoncellement de nuages d'une couleur plus riche, et dont les formes et les tons se modifiaient, d'instant en instant, comme un décor de féerie» (PA I, 128).

55. Voir Paul Ginistry, *La Féerie*, Paris, Louis Michaud, 1910; texte cité par Frank Kessler dans «Changements à vue. Proust et la féerie», dans Thomas Carrier-Laffle et Jean-Pierre Sirois-Trahan (dir.), *Proust au temps du cinématographe. Un écrivain face aux médias, Revue d'études proustiennes*, n° 4, 2016, p. 137-154.

nouveau et produire un effet, pour ensuite disparaître et laisser le public dans l'attente du prochain « truc ». Ce modèle de la féerie sera également utilisé par Le Rouge lorsqu'il évoque la construction du *Jules-Verne II*, qui doit être monté de zéro par l'équipe de Mordax et Stroëm, pour être en mesure de rattraper les avancées de Tom Fowler.

Maintenant, une véritable petite ville, presque entièrement construite en bois et en carton bitumé, occupait les rives, encore sauvages naguère, du golfe de la Girolata. Ce pittoresque amas de cahutes et d'ateliers, improvisés en quelques jours, avait jailli de terre comme un *décor de féerie* au coup de sifflet du machiniste, par la puissance des millions d'Ursen Stroëm et grâce à l'énergie de Goël Mordax. Certains des ateliers, expédiés de Paris par une société de constructions démontables, avaient pu être édifiés en quelques heures. Jamais l'alliance féconde du capital et de l'intelligence n'avait produit de plus merveilleux résultats (JV, 124; nous soulignons).

C'est bien ce paradigme de la *vitesse* et du *changement de décor* qui structure les récits verniens de Le Rouge. Plus encore, c'est pour cette raison que le feuilletoniste adapte le modèle des *Voyages extraordinaires* en prenant bien soin d'en supprimer les longues descriptions pour accélérer les changements de décor et ainsi en rendre les effets encore plus sensibles. La bonne alliance de l'intelligence et de l'invention telle que la pratiquent les milliardaires et génies européens peut ainsi renverser l'appétit dévorant et aveugle des Américains, en faisant de la machine une *attraction féerique* qui, elle-même, sera en mesure de produire les effets les plus étonnants. Le Rouge reprend donc le pessimisme vernien fin-de-siècle – si elle est mal utilisée, la machine d'exploration peut devenir une machine de mort –, mais pour le tourner vers des formes ancestrales d'émerveillement. À la fois ce qui rend possible le spectacle et elle-même objet du spectacle, contenant et contenu, la machine chez Le Rouge se caractérise par sa capacité à disparaître, pour réapparaître ensuite là où on l'attend le moins, non sans produire son lot de visions inédites.

« Je ne l'explique pas. Je crois seulement que, de même que quelques solitaires de l'Inde, le religieux ou le thaumaturge que vous venez de nous faire voir a reçu, par tradition, certains secrets

naturels que la science moderne n'est pas arrivée à deviner, mais qu'elle s'appropriera un jour» (PA II, 274). Voilà les mots par lesquels le docteur Rabican va décrire l'étrange phénomène auquel il vient d'assister, à savoir à la « divination merveilleuse d'un bouddhiste thaumaturge » (PA II, 289). Incapables de retrouver leurs proches par les moyens qui sont à leur disposition, les aventuriers ont dû faire appel aux forces occultes pour poursuivre leur enquête. Ici ce n'est pas encore 10 000 fakirs, comme dans le cycle martien, mais un seul, qui permet au récit de continuer grâce à un miracle. En lisant dans les pensées du docteur Rabican et de ses complices, il pourra leur communiquer par images l'emplacement où la *Princesse* s'est écrasée, dans une vallée non loin de son monastère. « Sous le sombre regard du magnétiseur, le docteur n'avait pu réprimer un frisson de saisissement. Il lui semblait qu'une partie de sa conscience lui faisait brusquement défaut. Sa volonté se retirait de lui, et il avait la désagréable sensation de sentir son "moi" évincé par un autre "moi" plus puissant, qui prenait sa place et commandait à sa mémoire et à son imagination » (PA II, 276). Mais, ce qui se retire dans ce pénultième chapitre de *La Princesse des airs*, c'est bien la science, qui cède le pas au *spiritisme*. Néanmoins, nous restons dans le même paradigme, puisque, pour Le Rouge, *l'occultisme est la féerie par excellence*: une féerie *sans machine*. Ce que permet le constant recours à la fantasmagorie dans l'œuvre du romancier, c'est de progressivement faire disparaître la machinerie et les autres appareils de la science moderne, mais tout en en conservant les trucs et les effets, bref, en en conservant l'extraordinaire.

Aussi, puisqu'il est impossible et vain de tenter d'expliquer l'inexplicable, le recours à la magie permet à Le Rouge de remplacer le principe vernien de la minutieuse description du fonctionnement du monde par la multiplication du binôme apparition-disparition, jeu de la bobine auquel se livre inlassablement le feuilletoniste qui, grâce à la thaumaturgie, reproduit à peu de frais – sinon celui de la vraisemblance – les effets des plus singulières machines. Mais, plus souterrainement, ce qui se propage dans les récits verniens de Le Rouge, c'est bien la répétition d'un traumatisme, alors que le paradigme de la découverte progressive de l'inconnu se mue en la perte subite de la vision qui fascine. Loin de contredire le socle originaire des *Voyages extraordinaires* – surtout celui des romans tardifs de l'en-

semble –, Le Rouge ne fait que donner corps à certaines de leurs angoisses, convoquant au passage des pratiques culturelles d'un autre temps, pour mieux fabuler l'avenir. Comme c'est aussi le cas chez le dernier Verne, le mythe et la modernité ne se complètent plus dans une opposition structurale, ils ne font que se percuter pour produire le plus de collisions possibles. Dans ce théâtre de transformations sur lequel s'assoient tous les récits de *Le Rouge*, *la machine finira donc par remplacer le voyage*, pour être elle-même remplacée par le simple regard d'un hypnotiseur, dispositif invisible qui permet toutes les visions et qui peut nous faire vivre tous les voyages. Si, après le cycle des *Voyages extraordinaires*, il n'y a plus rien à expliquer, Le Rouge retrouvera le mystère grâce à l'occultisme. Mais, ce faisant, il révélera du même coup ce qui chez Verne n'était encore que latent.

Retour

De la modernité au mythe

«Ce qu'on trouve au commencement historique des choses, ce n'est pas l'identité encore préservée de leur origine – c'est la discorde des autres choses, c'est le disparate⁵⁶», écrit Foucault pour conclure son texte programmatique «Nietzsche, la généalogie, l'histoire». C'est aussi à cette conclusion qu'arrive celui qui réfléchit à la postérité médiatique de l'œuvre de Jules Verne. Après avoir exploré la postérité de certains aspects de cette œuvre en constante expansion, nous ne pouvons que nous rendre nous-mêmes à l'évidence : retourner à la matrice vernienne dans le but d'expliquer ses adaptations et ses avatars ne fait que repousser l'origine dans les limbes de l'incertitude. Le foisonnement des séries et des lignes parallèles opère inévitablement une bifurcation qui nous ramène au point de départ, qui se voit ainsi enlacé par ses multiples devenirs. En portant notre attention sur les manifestations modernes et contemporaines de l'univers vernien, on effectue un brusque retour

56. Michel Foucault, *Dits et Écrits (1954-1988). II (1970-1975)*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1994, p. 138.

aux conditions d'émergence d'un mythe, où l'on se rend bien compte qu'aucune cause transcendante ne peut expliquer cette prolifération. Même s'ils ont été lus, relus, imités, adaptés, moqués, abrégés, transfigurés, transmédiatisés, les *Voyages extraordinaires* demeurent un *gigantesque cryptogramme* qui ne saurait se réduire à une lecture unique. De par ses différentes médiations dans un univers populaire et hypermédiatique où le geste originel se brouille sans cesse, c'est précisément Verne lui-même – en tant que « fondateur de langue⁵⁷ » – qui devient un mythe. L'avenir est sûr, c'est l'origine qui demeure incertaine, car plurielle.

Mais précisons que ce mythe n'est pas toujours reconnu comme tel par ses continuateurs, du moins, pas à première vue. Ainsi, chez Le Rouge, voilà le seul portrait que l'on trouve de Verne.

C'est Ursen Stroëm qui avait exigé que le sous-marin portât le nom du romancier dont les ouvrages avaient charmé sa jeunesse. Le Norvégien se plaisait à raconter qu'étant enfant, la lecture de *Vingt Mille Lieues sous les mers* l'avait enthousiasmé, et que les prouesses du capitaine Nemo et du *Nautilus* l'avaient, plus tard, décidé à s'occuper de navigation sous-marine. C'est un hommage dû à ce romancier, dont les ouvrages sans prétention ont tant fait pour la vulgarisation des sciences, disait Ursen Stroëm (JV, 57-58).

Image bien réductrice pour décrire celui qui a donné son premier souffle ainsi que ses balises à une œuvre monumentale comme celle de Le Rouge. On ne pourrait d'ailleurs pas être davantage en désaccord avec ce que dit ici le personnage du milliardaire. Au contraire, la prétention est partout chez Verne, et pour cause : comment, sans elle, aurait-on le courage de vouloir résumer scientifiquement et rejouer sous le mode de la fiction l'ensemble des mots et des choses, afin d'en remodeler le mythe ? Quoi qu'en dise Cendrars, la prétention est également partout chez Le Rouge qui, en dépit de sa timidité malade, a malgré tout tenté de se mettre à la place de Verne, anticipant sa hantise du progrès par le biais d'un détournement magique, alors même que celui-ci était encore en vie. Robida ne fera pas autrement, alors que, voulant produire une nouvelle attraction, il fait de Jules Verne un personnage de son

57. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971, p. 11.

propre roman (comme Verne, avec tout autant de prétention, l'avait déjà fait avec Edgar Poe pour *Le Sphinx des glaces*): «[u]n devoir appelait Farandoul à Paris, il tenait à porter lui-même à M. Jules Verne tous les détails de la fin glorieuse mais déplorable de sir Phileas Fogg» (SF, 321). Imiter un auteur comme Verne amène à viser l'audace et l'extraordinaire: après cette relecture fantaisiste, c'est Verne qui devra s'inspirer de Robida et de Farandoul pour annoter son *Tour du monde en quatre-vingts jours*. Cette métalepse montre aussi que la littérature n'est pas à côté de la vie, mais qu'elle se dissout en elle: Verne, Phileas Fogg, Robida, Saturnin Farandoul se retrouvent tous au même niveau de réalité. Ce sera d'ailleurs l'une des prérogatives des *Voyages extraordinaires*: en ouvrant n'importe lequel de ces romans, il faut que le monde nous soit livré jusque dans ses derniers retranchements, comme si nous avions maintenant le don d'ubiquité.

«Le seul progrès technique ou économique n'est pas suffisant pour améliorer la maison-Terre. Il faut transformer les gens; et pour cela les voyages sont indispensables⁵⁸». Ce que dit ici Butor des personnages verniens vaut aussi pour le lecteur. Une transformation de soi est donnée comme possible par la lecture si, comme l'adolescent face aux périples d'Hatteras ou de Gédéon Spilett, on arrive à y croire. Par là, *avec* et *à travers* l'œuvre de Jules Verne et ses extensions médiatiques, on en vient à résumer et délimiter les frontières des mythes de la littérature moderne – son rapport à la science, à l'Autre, son désir de légitimité, sa dimension machinique, etc. – et, surtout, à l'expérimenter comme quelque chose de vivant et de perpétuellement actuel. Verne ne fait pas seulement que nous donner les clés d'un imaginaire qui ne s'oppose pas au réel, mais qui le bonifie en se logeant dans ses interstices: *il est lui-même cet imaginaire*, d'autant plus présent dans nos vies qu'il est virtuellement partout, ne laissant aucun point aveugle sur la carte de nos émotions et de notre savoir...

58. «La Sphère des voyages», *loc. cit.*, p. 409-410.

CHAPITRE 5

De Jules Verne à Hergé

L'interface médiatique comme alternative au modèle de l'influence

Jean RIME

Université de Fribourg

Université Paul-Valéry, Montpellier / RIRRA 21

Trois parchemins qui se complètent pour résoudre les énigmes respectives des *Enfants du capitaine Grant* et du *Secret de La Licorne*; deux inspecteurs faussement jumeaux déguisés en autochtones dans *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* et dans *Le Lotus bleu*; un «professeur Schultze de l'université d'Iéna» dans *Les Cinq cents Millions de la Béguin* et un «Herr Doktor Otto Schulze de l'université d'Iéna» dans *L'Étoile mystérieuse*; un reporter du journal *Le XX^e Siècle* dans *Claudius Bombarnac* et un homologue officiant pour *Le Petit XX^e*. Voilà, entre les œuvres de Jules Verne et d'Hergé, quatre exemples parmi les dizaines de parallèles inlassablement répertoriés depuis un quart de siècle par d'enthousiastes verniens tintinophiles (ou vice versa). La présente contribution n'entend pas gonfler encore ce chiffre, mais propose de rouvrir – et d'éclairer sous un jour différent – le dossier déjà fourni des influences supposées des *Voyages extraordinaires* sur les *Aventures de Tintin* en interrogeant les présupposés méthodologiques d'une telle collecte et en essayant d'en modéliser les résultats.

La bibliographie sur le sujet explore trois directions différentes. Certains considèrent qu'Hergé a allègrement puisé dans l'œuvre du romancier; d'autres soulignent la méconnaissance qu'il en avait et estiment que d'aucuns parallèles lui ont probablement été suggérés par un scénariste de l'ombre plus lettré que lui; les

derniers, postulant une influence indirecte, estiment que les échos troublants entre les deux œuvres ressortissent soit à des archétypes universels, soit à un fonds de situations verniennes recyclées à l’envi par la littérature et l’imagerie populaires. Nous suivrons cette troisième voie, mais en cherchant à dynamiser le simple constat de « rimes d’images¹ » ou d’échos textuels, et notamment à localiser plus précisément les connexions entre les deux univers dans le discours journalistique qui les relie. Après un état de la question et un retour sur les problématiques dénégations d’Hergé – deux points qui témoigneront aussi, par ricochet, de la réception médiatique de Verne –, sera mise à l’épreuve l’hypothèse paradoxale que l’empreinte vernienne sur *Tintin* ne prend sa pleine mesure qu’au prix d’un dépassement des modèles de filiation ou d’héritage ou, pour le dire de façon plus iconoclaste, que *Verne a d’autant plus influencé Hergé qu’il ne l’a pas (ou peu) influencé*, sinon à travers le filtrage d’une culture médiatique qu’ils avaient en partage.

Hergé plagiaire de Verne ? Chronique d’un sujet polémique

Les comparaisons entre Hergé et Jules Verne ont commencé à proliférer dès les années 1950, une décennie qui voit à la fois un regain d’intérêt pour l’œuvre du romancier un demi-siècle après sa mort² et les prémices d’une réception critique des *Aventures de Tintin*. Souvent teintée d’une nostalgie de l’enfance – la première génération des lecteurs d’Hergé est devenue adulte –, le rapprochement des deux auteurs repose alors sur une mise en rapport très générale de leurs projets encyclopédiques pour la jeunesse, souvent corroborée par la similaire structure en diptyque de leurs épopées lunaires respectives. La valorisation progressive de l’œuvre vernienne dans les milieux intellectuels cautionne la légitimation balbutiante d’une bande dessinée qu’on commence seulement à

-
1. L’expression est employée par Huibrecht van Opstal dans *Tracé RG. Le phénomène Hergé*, Bruxelles, Lefrancq, 1998.
 2. Voir Simone Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique. Contribution à l’étude de l’imaginaire*, Paris, Sirac, 1973, p. 11 ; et, plus récemment, les articles de Simone Vierne, « Lectures de Jules Verne : hier et aujourd’hui », et de Jean-Michel Margot, « Histoire des études verniennes », *Iris*, n° 28, numéro thématique *Jules Verne entre science et mythe*, 2005.

qualifier de «9^e art». C'est dans ce sens qu'il faut lire les allusions consignées dans *Le Monde de Tintin* de Pol Vandromme, premier livre d'exégèse sur le reporter belge³, ou encore le portrait flatteur d'Hergé en «Jules Verne des sciences humaines» que se plaira à brosser le philosophe Michel Serres à la mort du dessinateur⁴.

Cette corrélation pionnière est amenée à évoluer et à se préciser, voire à se crispier, durant les années 1990 dans le cadre associatif de revues spécialisées dont le double caractère périodique et «fanique» encourage un dénombrement cumulatif de convergences ponctuelles. Une première salve d'articles paraît dans la revue belge *Les Amis de Hergé*: Robert Pourvoyeur, vice-président de la Société Jules Verne, y publie en décembre 1991 un décompte où il met en doute l'ignorance de l'œuvre de Verne affichée par Hergé dans ses interviews, tout en pondérant ce soupçon par la possibilité d'«influences exercées par des tiers, par exemple d'ouvrages inspirés par Verne et lus par Hergé» ou d'«influences “diffuses”» provenant des «situations types de tout roman d'aventures⁵». Philippe Delorme en 1992, Francis Beauvais et Didier Robrieux en 1994 dans la même revue⁶, puis Michel Kotelnikoff dans le *Bulletin de la Société Jules Verne* en 1998 lui emboîtent le pas et produisent de nouveaux parallèles aux conséquences embarrassantes: «Georges a-t-il plagié Jules?» se demande ce dernier. Le mot est lancé, même si le chercheur préfère conclure à des réminiscences inconscientes

-
3. Pol Vandromme, *Le Monde de Tintin*, Paris, La Table ronde, 1994 [Gallimard, 1959], p. 110, cite – c'est un signe de l'amplification que reçoit la réception combinée des deux œuvres – un article du journaliste Jo Gérard faisant de Tintin une incarnation de la Belgique analogue à ce que Verne représenterait pour la France: «Vos enfants ressembleront à Tintin exactement comme d'aucuns, parmi les grands-parents et les parents des petits Français, firent carrière à l'aune de Jules Verne»; voir encore, sous la plume de Vandromme, *ibid.*, p. 216 et 251, et dans la préface de Roger Nimier, p. iv, des allusions de moindre importance.
 4. Michel Serres, «Le Jules Verne des sciences humaines», *Le Monde*, 6-7 mars 1983, repris en tête de son recueil *Hergé mon ami*, Bruxelles, Éditions Moulinsart, 2000, p. 10-11.
 5. Robert Pourvoyeur, «Hergé et Jules Verne», *Les Amis de Hergé*, n° 14, décembre 1991, p. 6.
 6. Philippe Delorme, «Jules Verne et Hergé», *Les Amis de Hergé*, n° 15, juin 1992, p. 30; Francis Beauvais et Didier Robrieux, «Parentés insolites», *Les Amis de Hergé*, n° 20, décembre 1994, p. 13-15.

plutôt qu'à une «volonté de copier servilement le fils de l'avoué de Nantes⁷».

Poussés par ce vent favorable, un libraire bruxellois, Michel Deligne, et un passionné de littérature, Jean-Paul Tomasi, s'associent pour inventorier de manière exhaustive, dans un essai intitulé *Tintin chez Jules Verne*, les parentés entre les deux œuvres, album après album. «L'influence», «l'emprise», «l'empreinte» verniennes concerneraient «à la fois les personnages, les scénarios et les anecdotes» (c'est-à-dire les péripéties secondaires). S'étonnant à leur tour de «l'ignorance feinte» d'Hergé, ils se targuent d'avoir identifié de «nombreux emprunts» délibérément occultés et autant de «similitudes “démasquées”⁸». À sa sortie, leur livre suscite une controverse alimentée par le refus de la Fondation Hergé, dans un premier temps, d'autoriser la reproduction de vignettes au motif qu'elle ne trouvait «pas justifié de faire penser que Hergé aurait plagié, copié Jules Verne» et que ce n'était pas à elle «d'entériner cela⁹».

Ce qui est alors perçu comme une forme de censure fait naître une suspicion complotiste, pas si éloignée des sempiternels procès en paternité de Molière ou de Shakespeare, suggérant «une corrélation entre le fait que Hergé ait nié ces similitudes et l'attitude actuelle de la fondation qui semble faire une rétention d'information¹⁰». Lors d'une conférence à la Maison Jules Verne, au titre sulfureux («Pourquoi Hergé nous cache-t-il la vérité sur Verne?»), Jean-Paul Tomasi évoquera en effet certains parallèles proposés par

7. Michel Kotelnikoff, «La Chasse à l'étoile ou le météore mystérieux», *Bulletin de la société Jules Verne*, n° 128, 4^e trimestre 1998, p. 8-9.

8. Michel Deligne et Jean-Paul Tomasi, *Tintin chez Jules Verne*, Bruxelles, Lefrancq, 1998, p. 7 et 147.

9. Propos de Fanny Rodwell (présidente de la Fondation Hergé et légataire universelle du dessinateur) recueillis par Jacques De Decker, «Marche-t-on sur les bijoux de la Castafiore?», *Le Soir*, 9 mai 1997. Il convient de préciser que ce refus intervient dans le contexte électrique d'une fronde de plusieurs tintinophiles reconnus, impliquant Michel Deligne; voir sur ce sujet Hugues Dayez, *Tintin et les héritiers*, Paris, Éditions du Félin, 1999, p. 125-144.

10. Formule employée par Jean-Pierre Dekiss pour synthétiser la conférence de Jean-Paul Tomasi, «Pourquoi Hergé nous cache-t-il la vérité sur Verne?», débat retranscrit dans la *Revue Jules Verne*, n° 8, 1999, p. 69.

Pierre Assouline dans ce qui était alors la récente biographie d'Hergé voulue par les ayants droit, et il y verra, par l'écart entre leur précision qualifiée de «diabolique» et le ton distant sur lequel ils sont énoncés, des «messages subliminaux» liés à des preuves auxquelles l'historien aurait, lui, eu accès, en particulier de supposés exemplaires Hetzel «annotés» ainsi qu'un «tapuscrit inédit» jalousement gardé¹¹. En réalité, les premiers ne sont pas attestés à ce jour, et le mystérieux tapuscrit n'est qu'une première version de l'article de Beauvais et Robrieux paru dans *Les Amis de Hergé...*

Mais un complot, même réfuté, peut en cacher un autre. Si *Tintin chez Jules Verne* a finalement pu paraître avec les images souhaitées, ce serait au prix de certaines concessions révélées par le journaliste Hugues Dayez, auteur d'une enquête sur la gestion de l'après-Hergé. Originellement, l'ouvrage de Tomasi et Deligne devait en effet rééquilibrer l'accusation de plagiat, en l'état un peu bancal, en expliquant la présence massive d'allusions à Jules Verne par l'action d'un scénariste de l'ombre sur lequel on reviendra, Jacques Van Melkebeke, amateur avoué des *Voyages extraordinaires*. Or la Fondation Hergé aurait monnayé les illustrations contre le silence des auteurs sur la complicité entre Hergé et Van Melkebeke, d'une part «parce que ce dernier a été jugé pour collaboration après la guerre», d'autre part «parce que ce serait aussi souligner qu'Hergé n'était pas l'unique scénariste de ses histoires¹²». Du moment où la paternité des *Aventures de Tintin* était de toute façon compromise, un choix aurait apparemment été fait entre le pillage d'un ami devenu inféquentable et celui d'un romancier de plus en plus canonique.

Quoi que l'on pense des scrupules de la Fondation Hergé, sa méfiance peut se comprendre à la lecture de ce livre dont elle n'a

11. Jean-Paul Tomasi, «Pourquoi Hergé nous cache-t-il la vérité sur Verne?», *op. cit.*, p. 64. Dans sa biographie (*Hergé*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1998), Pierre Assouline mentionne bien un «tapuscrit inédit», mais celui-ci n'a rien de secret (p. 743, note 35).

12. Hugues Dayez, *Tintin et les héritiers*, *op. cit.*, p. 154-155. Les auteurs de *Tintin chez Jules Verne* se contentent d'évoquer pudiquement «le travail de Hergé et de ses scénaristes» (p. 7) ou «l'existence de lecteurs de Jules Verne parmi les proches de Hergé» (p. 147).

pas été la seule à dénoncer les distorsions méthodologiques. Sans nier l'évidence de certaines comparaisons, plusieurs objections ont été opposées à la cueillette systématique des rapprochements et aux conclusions qui en sont tirées¹³.

- Une partie des ressemblances est dictée par le parallélisme même des sujets traités : la représentation de voyages intercontinentaux, dans le discours codifié de la littérature jeunesse, conduit inmanquablement à montrer des situations-types identiques.
- La notoriété de Verne comme celle d'Hergé occulterait un procédé de compilation plus généralisé dans un sens et dans l'autre, offrant une vision biaisée de l'influence supposée du premier sur le second : Jules Verne ne serait pas plus copié par Hergé que d'autres écrivains populaires ; et à l'inverse, d'autres auteurs de bande dessinée auraient tout autant puisé dans son œuvre, comme Jean-Michel Charlier.
- Corollairement, il faut postuler l'éventualité de références croisées : soit une source intermédiaire entre Verne et Hergé, soit une source commune aux deux.
- Certaines ressemblances conjecturales sont *de facto* invalidées, selon le principe du rasoir d'Occam, par une source d'inspiration plus proche ou attestée : l'observatoire de *L'Étoile mystérieuse* doit par exemple beaucoup moins à celui de *Hector Servadac* qu'à celui de Bruxelles ; de même, la (pseudo-)gémellité des Dupondt renvoie davantage à l'as-

13. La liste qui suit synthétise les critiques énoncées, notamment, dans Robert Pourvoyeur, « Verne et Hergé », *Bulletin de la société Jules Verne*, n° 130, Paris, 1999, p. 5-9 (repris légèrement élagué dans *Les Amis de Hergé*, n° 29, juin 1999, p. 15-18) ; Michel Kotelnikoff, « Nouvelles Rencontres entre Hergé et Verne », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 131, 1999, p. 6-13 (repris en partie dans *Les Amis de Hergé*, n° 32, mars 2001, p. 38-42) ; Daniel Compère, « Notes de lecture : Tintin chez Verne ? », *Le Rocambole*, n° 10, 2000, p. 143-144. On y ajoute la discussion ayant suivi la conférence de Jean-Paul Tomasi et reproduite à la suite dans la *Revue Jules Verne*, notamment l'éclairage de Thierry Groensteen (« Pourquoi Hergé nous cache-t-il la vérité sur Verne ? », *op. cit.*, p. 71), ainsi qu'un billet perspicace : Jessie Bi, « Les Julots chez Tintin », *Du9. L'autre bande dessinée*, 1999, en ligne [www.du9.org/dossier/julots-chez-tintin-les/].

endance paternelle d’Hergé et aux duos comiques du cinéma burlesque qu’à Craig et Fry.

- Les similitudes supposées devraient être interrogées à la lumière de la disponibilité limitée de certains romans de Verne dans la Belgique des années 1930¹⁴.
- La démonstration de Deligne et Tomasi repose le plus souvent sur des rapprochements d’images, et non de texte ; l’influence viendrait donc non de Verne, mais de ses illustrateurs, et de surcroît certaines gravures des éditions Hetzel sont tronquées, dans *Tintin chez Jules Verne*, pour renforcer l’effet de parallélisme¹⁵.

Ajoutons à ces réserves que la découverte de liens quelquefois pertinents s’est transformée en grille de lecture aveugle, à tel point que des convergences visuelles supplémentaires ont pu être trouvées sur commande, pour compléter l’iconographie d’une page¹⁶. On en conclura, avec Michel Kotelnikoff, que cette poursuite effrénée de sources supposées relève d’un « jeu de l’esprit », partant plus ludique que rigoureux, et qu’il ne faudrait pas en faire « une idée fixe qui mènerait aux limites de la manipulation¹⁷ ».

Six ans après cette controverse, un nouvel ouvrage paraît, *Jules Verne et Hergé, d’un mythe à l’autre*, de Bob Garcia. Si l’auteur, amateur de la littérature de genre, joue la carte de l’apaisement en préférant traiter des échos entre deux mythes plutôt que dénoncer une possible usurpation de l’imaginaire vernien par le créateur de

14. Cet argument, avancé par Robert Pourvoyeur (« Verne et Hergé », *op. cit.*, p. 6), doit être nuancé : on sait que les livres circulent.

15. Pour des exemples référencés, voir Michel Kotelnikoff, « Nouvelles Rencontres entre Hergé et Verne », *op. cit.*, p. 10.

16. Jean-Paul Tomasi, « Pourquoi Hergé nous cache-t-il la vérité sur Verne ? », *op. cit.*, p. 60 : « Ce boa [dans *Tintin au Congo*] n’est pas du tout venu du Congo, il est venu probablement de *L’Île mystérieuse* et là nous avons l’équivalent chez Verne de la confrontation. Verne ne dit pas que c’est un boa, mais un serpent. À ma connaissance, il ne précise pas l’espèce, mais donc on a une sorte de renvoi permanent à tel point que lorsque mon éditeur m’a dit “il manque une vignette pour compléter le paragraphe sur Milou” [*Tintin chez Jules Verne*, *op. cit.*, p. 37], je lui ai dit : “vous n’avez qu’à regarder dans *L’Île mystérieuse*, il doit certainement y avoir des correspondances” ».

17. Michel Kotelnikoff, « Nouvelles Rencontres entre Hergé et Verne », *op. cit.*, p. 13.

Tintin¹⁸, il propose un surprenant inventaire de catégories à la Prévert: «Animal», «Bravoure», «Bateaux», etc., où le rapport entre les deux œuvres apparaît omniprésent, mais peu problématisé. De fait, cet ouvrage, qui témoigne lui aussi d'une passion communicative de son auteur, sera reçu par la critique spécialisée comme une «curiosité¹⁹».

De ce survol bibliographique, on retiendra trois enseignements: a) les travaux sur les liens entre Hergé et Jules Verne butent sur l'écueil factuel de la connaissance réelle qu'avaient Hergé ou ses proches des *Voyages extraordinaires*; b) l'interprétation des parallèles, et leur degré de pertinence, reposent sur des soubassements théoriques variés, de la critique des sources la plus traditionnelle à des approches basées sur des récurrences architextuelles, voire sur des archétypes mythologiques; c) selon le paradigme théorique choisi, la nature de ces emprunts change du tout au tout, entre plagiat qualifié et participations des œuvres étudiées à une série culturelle, voire à l'inconscient collectif. Cet éventail d'interprétations concorde avec des régimes auctoriaux différenciés: logique de l'œuvre ou logique médiatique. Ces trois observations, qui nous serviront de repères pour la suite de cette étude, montrent qu'au-delà du caractère anecdotique de ces querelles de chapelles ou de personnes, c'est bel et bien le statut des deux auteurs et de leurs œuvres qui est en cause et qui s'ajuste progressivement, entre reconnaissance artistique et culture populaire, et qu'à travers la mise en relation de ces cas emblématiques s'incarne le positionne-

18. Bob Garcia, *Jules Verne et Hergé, d'un mythe à l'autre*, Paris, McGuffin, 2005, p. 1.

19. Compte rendu de Didier Pasamonik, *ActuaBD*, septembre 2005, en ligne [<http://www.actuabd.com/Jules-Verne-et-Herge-D-un-mythe-a-l-autre-par-Bob-Garcia-Editions-Mac-Guffin>]. Mentionnons en outre, pour compléter ce panorama, deux articles plus anecdotiques qui complètent les parallèles possibles: Piero Gondolo della Riva, «Qui était le vrai Tintin?», *Bulletin de la société Jules Verne*, n° 178, décembre 2011, p. 16; Henri Levanneur, «Une leçon de mise en abyme ou mirifique aventure de Tintin», *Bulletin de la société Jules Verne*, décembre 2014, p. 75-76; ainsi que le site de Gilles Carpentier [<http://verne.jules.free.fr/bd/Herge.htm>], 1999; et le livre de Pierre Boivin, *Hergé sous influence*, Saint-Félicien (s.n.), 2012, qui cherche à évaluer la pertinence des sources supposées d'Hergé. Nombre d'autres publications signalent, occasionnellement, l'une ou l'autre rencontre entre les œuvres de Verne et d'Hergé.

ment difficile de tout un pan du patrimoine littéraire au tournant du XX^e siècle.

«Verne, néant»? Les implicites d'une profession d'ignorance

Si la question de l'inspiration vernienne d'Hergé a fait couler autant d'encre, c'est notamment en raison de la contradiction entre l'évidence de certains rapprochements et les prises de distance réitérées du dessinateur à l'endroit d'une influence des *Voyages extraordinaires* sur son travail. Il n'est pas inutile, avant d'aller plus loin, de comprendre les enjeux symboliques et esthétiques sous-jacents à son embarras lorsque cette délicate question lui était soumise. En 1963, il évoque l'une des première fois ses lectures d'enfance dans un entretien accordé aux *Nouvelles littéraires*. «J'en rougis, confie-t-il, mais j'avoue n'avoir lu de Jules Verne, aux environs de mes 13-14 ans, que *Vingt Mille Lieues sous les mers*; livre qui – ma honte ne fait que croître – n'a pas produit sur moi une très forte impression. Je ne croyais pas à cette histoire. C'était "inventé"! Ce n'était pas possible, voyons! C'était une sorte d'attrape [...]!... Pardonnez-moi, ô Jules Verne!... Encore à présent, ce que j'attends, avant tout, d'un roman, c'est qu'il paraisse "vrai", qu'il m'entraîne à la suite des personnages dans une aventure "vécue"²⁰». Dans ces mots destinés à une revue mêlant capital symbolique et capital médiatique, le dessinateur prend la posture équivoque d'intellectuel qu'on attend de lui. La honte sociale éprouvée à n'avoir guère lu Jules Verne enfant – ce qu'il n'y a aucune raison de mettre en doute – est compensée par une surdétermination rhétorique où l'humour maquille une ambivalence, entre modestie et condescendance, face à la canonicité ambiguë du romancier. Le créateur de Tintin justifie sa position gênée par une hiérarchisation esthétique entre «l'inventé» d'un côté, le «vrai» et le «vécu» de l'autre.

Cette scénographie est affinée dans les *Entretiens avec Hergé* de Numa Sadoul, parus en 1975, pierre de touche de la légende personnelle que se construit le père de Tintin à la fin de sa carrière.

20. Entretien avec Pierre Ajame, «Un enfant qui ne lisait pas Tintin», *Nouvelles littéraires*, 5 décembre 1963, p. 9.

Il y radicalise l'absence des *Voyages extraordinaires* parmi ses lectures juvéniles en se fendant d'un cinglant: «Jules Verne, néant²¹». Quand son interlocuteur l'interroge sur le caractère visionnaire d'*On a marché sur la Lune*, il réplique qu'«en fait de précurseur, il y a eu un certain Jules Verne» et que lui, Hergé, n'a fait «que “romancer” des bouquins qui existaient déjà, en particulier *L'Astronautique* d'Alexandre Ananoff²²». Dans ce passage systématiquement lu à contresens, Hergé n'opère pas une palinodie où il reconnaîtrait humblement en Verne son précurseur. Au contraire, il récuse la comparaison et prend ses distances avec des récits d'anticipation jugés fantaisistes qu'il oppose aux essais de vulgarisation qu'il peut se permettre de «romancer» précisément parce qu'ils ne seraient pas romanesques, mais rigoureusement documentés²³.

-
21. Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé* [1975], édition définitive, Bruxelles, Casterman, 1989, p. 24.
22. *Ibid.*, p. 170. Il avait déjà évoqué l'antériorité de Verne, en forme de boutade, dans un message dicté par téléphone à l'agence France-Presse le 4 juillet 1969, peu avant de l'alunissage d'Apollo XI: «Ce que j'en pense, à mon petit point de vue personnel?... C'est que Jules Verne a eu plus de chance que moi!... C'est pendant un siècle qu'il a fait figure de prophète, pendant cent ans qu'on a célébré son génie précurseur... Tandis que moi, je dépose Tintin et Milou sur la Lune en 1953: à peine seize ans plus tard, pan! cela devient vrai... Mon “génie précurseur” n'aura duré que seize malheureuses années!... À vous déguster de faire de la science-fiction!...»; transcription dans Édith Allaert et Jacques Bertin, *Hergé. Correspondance*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1989, p. 181.
23. Nous limitant à la perception d'Hergé, nous n'ouvrons pas ici le dossier de l'interprétation de l'œuvre vernienne par les vulgarisateurs en général; voir sur ce point Anne-Gaëlle Weber, «La Place de Jules Verne dans la littérature de vulgarisation scientifique», *Cahiers Robinson*, n° 24, 2008, p. 101-117. Disons simplement que dans *L'Astronautique* (1950) comme dans ses articles, Ananoff s'agace du caractère fantaisiste du canon interplanétaire de Verne. De son côté, Bernard Heuvelmans, étonnant vulgarisateur scientifique consulté par Hergé et ayant participé avec Van Melkebeke à une première mouture du scénario d'*On a marché sur la Lune*, revient sur son rapport compliqué à Jules Verne dans un article instructif; Bernard Heuvelmans, «Le Père contesté», dans Pierre-André Toutain (dir.), *Jules Verne*, Paris, Cahiers de l'Herne, 1974, p. 121-126. – À propos du diptyque lunaire, on n'omettra pas de signaler l'impact iconique du *Voyage dans la Lune* (1902) de Méliès – transitant lui-même par l'opéra-bouffe-féerie d'Offenbach – dont le graphiste qu'était Hergé n'a pas manqué de s'inspirer pour la couverture du journal *Tintin* du 30 mars 1950 et dans un gag de Quick et Flupke («La Voix de l'expérience») paru dans le même hebdomadaire le 14 septembre 1950, comme en contrepoint poétique et humoristique au réalisme revendiqué de

Il se trouve que cette antithèse entre réalisme et invention romanesque semble avoir été, au seuil des années 1950, l'une des causes – outre des motifs plus personnels – ayant éloigné Hergé de Jacques Van Melkebeke. Durant la guerre et l'immédiat après-guerre, ce fin connaisseur de l'univers vernien a été, comme le dit joliment son biographe Benoît Mouchart, le «scénariste maïeutique²⁴» et informel de plusieurs *Aventures de Tintin* déconnectées de l'horreur contemporaine, précisément les plus imprégnées des romans de Jules Verne – *grosso modo* de l'élaboration de *L'Étoile mystérieuse* (1941), dont le titre est déjà un clin d'œil au romancier, au projet d'*On a marché sur la Lune* (1952). Or, dans la seconde moitié des années quarante, Hergé traverse une grave crise existentielle et artistique qui le détourne du récit d'aventures. Il recherche, sous le vernis de l'exactitude documentaire, une voie plus authentique. À ses yeux, relève Benoît Mouchart, «un bon scénario ne peut en aucun cas se contenter de cannibaliser d'autres fictions : pour passionner ses lecteurs, il est persuadé qu'il lui faut s'inspirer du monde qui l'entoure. Van Melkebeke, lui, se réfugie dans le rêve depuis l'enfance. L'idée de se pencher sur le réel lui est insupportable²⁵». La divergence artistique désormais consommée, entre romanesque et réalisme, est donc doublée d'une dichotomie entre une interdiscursivité stéréotypée qui tend, selon Matthieu Letourneux, «à faire refluer du récit le réel lui-même²⁶» et les aspirations de l'auteur qui conçoit plutôt la création comme une reconfiguration du réel.

Mais ce réel recouvre chez Hergé deux acceptions bien différentes : en surface, le réel documentaire et journalistique, en particulier l'intrusion de l'actualité dans le récit qui avait guidé les premières aventures de son reporter, et dont il ne percevait pas combien elle a également imprégné l'œuvre de Verne ; en

la bande dessinée proprement dite : une façon de marquer subtilement l'écart avec la référence vernienne ?

24. Benoît Mouchart, *À l'ombre de la ligne claire. Jacques Van Melkebeke entre Hergé et Jacobs*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2014, p. 75.

25. *Ibid.*, p. 149.

26. Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Presses universitaires de Limoges, 2010, p. 209.

profondeur, l'appel d'une «aventure intérieure» de plus en plus pressant mais compromis par un horizon d'attente dont il se sent prisonnier. Il souhaiterait une bande dessinée plus réfléchie, mais «la forme même, la formule l'interdit», comme il l'écrit significativement à ses proches²⁷. À ce titre, il ne peut qu'éprouver un malaise face à l'œuvre de Jules Verne, à la fois référence littéraire incontournable dont il admire par ailleurs la ligne claire narrative (il l'affirme à propos de *Michel Strogoff* et du *Tour du monde en quatre-vingts jours*²⁸) et repoussoir qu'il rejette comme double parangon du «romanesque» pur et d'une littérature pour enfants dont il aspire lui-même à s'extraire. Dans un entretien ultérieur, il lui opposera d'autres modèles mieux institutionnalisés et plus conformes à sa vision de l'œuvre personnelle – Balzac, Flaubert – dans un curieux glissement des lectures d'enfance à celles de l'âge d'homme²⁹. Surtout, dans une lettre parfaitement symptomatique de son attitude louvoyante, il commettra une maladroite mise au point cumulant causalité forcée, formulations ambiguës et pointe de mauvaise foi.

[...] je vous répondrai le plus simplement et le plus *ingénuement* du monde : je n'ai subi aucune influence de Jules Verne ! *Car*, et c'est évidemment une lacune, je n'ai jamais, étant enfant ou même jeune

-
27. Voir la lettre d'Hergé à son confident Marcel Dehaye, 5 juillet 1948 : «Et comme dans *Le Maître de Santiago* [de Montherlant, acte I, scène 6] : “À la jeunesse les grandes aventures maritimes, aux hommes de notre âge l'aventure intérieure”. Depuis longtemps, je cherchais confusément un peu plus de vie intérieure dans mes dessins. Mais la forme même, la formule l'interdit».
28. Voir ses propos dans Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé, op. cit.*, p. 62 : «Au départ [d'un scénario], il y a presque toujours une idée très simple, souvent une espèce de match-poursuite, comme dans *Les Trois Mousquetaires* ou dans *Michel Strogoff*». Cette idée n'est pas neuve : Hergé l'exprimait déjà lors d'un discours tenu devant la rédaction du journal *Tintin* en 1953 : «Le type idéal [...] restera toujours le match-poursuite», en citant les exemples de *Michel Strogoff*, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *L'Île au trésor*, *Le Million* de René Clair, les «anciens films de cow-boys» ; cité dans Philippe Goddin, *Hergé. Lignes de vie*, Bruxelles, Éditions Moulinsart, 2007, p. 527.
29. «[...] je n'ai jamais lu Jules Verne, à ma grande honte. Par la suite, j'ai été un grand lecteur de romans : Balzac bien sûr, que j'ai lu de plus en plus, Flaubert, Stendhal, Dostoïevski, déjà plus particulier... » ; entretien avec François Rivière, 1978, repris dans *Lire, hors-série : Tintin, les secrets d'une œuvre*, 2006, p. 87.

homme, lu un seul de ses livres! Ce n'est que bien plus tard que j'ai pris connaissance de quelques-unes des œuvres de Jules Verne, et encore...³⁰

Cet argumentaire serpentin cache sans doute la triple intention inconciliable de ne pas passer pour ignare – la culture littéraire d'Hergé n'excédait guère celle d'un enseignement secondaire décrit comme médiocre, même s'il élargira ses horizons de lecture sur le tard –, de ne pas être réduit à un imitateur et de récuser plus particulièrement un apparentement qu'il désapprouve. L'incompréhensible «j'ai pris connaissance [...], et encore» suggère plusieurs voies indirectes d'accès à l'univers vernien. Parmi elles, la formulation masque probablement la volonté de taire le rôle de Van Melkebeke, dérangeant à plus d'un titre, comme il le sera vingt ans plus tard aux yeux des défenseurs d'Hergé à la sortie de *Tintin chez Jules Verne*: d'une part sa condamnation pour collaboration lors de l'épuration peut à tout moment refluer sur un Hergé de son côté épargné mais durablement fragilisé; d'autre part, révéler sa participation informelle aux intrigues de *Tintin* jetterait un discrédit sur la paternité des *Aventures* bien plus préjudiciable que l'assistance technique des dessinateurs engagés par la suite dans le cadre réglé des Studios Hergé, à plus forte raison à cette époque tardive où, moins actif et souvent questionné sur l'avenir de ses personnages, le dessinateur revendique par réaction la pleine et entière propriété de son œuvre («Tintin [...] c'est moi³¹»).

Les trois logiques de l'intertexte vernien

Au-delà de ces motivations stratégiques, la prise de position inquiète d'Hergé face à l'œuvre de Verne révèle la coexistence, sans

30. Lettre d'Hergé à Pierre-André Touttain, 16 mars 1979, dans Robert Pourvoyeur, «Verne et Hergé», *Bulletin de la société Jules Verne*, n° 130, 2^e trimestre 1999, p. 7; nous soulignons.

31. Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, *op. cit.*, p. 66. À la question: «Le travail pourrait-il se faire sans vous?», Hergé répond encore par une référence à Flaubert: «Tintin (et tous les autres) c'est moi, exactement comme Flaubert disait: "Madame Bovary, c'est moi"! Ce sont mes yeux, mes sens, mes poumons, mes tripes!... Je crois que je suis le seul à pouvoir l'animer, dans le sens de donner une âme. C'est une œuvre personnelle, au même titre que l'œuvre d'un peintre ou d'un romancier: ce n'est pas une industrie!»

doute sentie intuitivement, de plusieurs façons de percevoir corrélativement son travail et celui du romancier. En schématisant, on y distingue un feuilletage mobile de trois modèles différenciés par des variables axiologiques et esthétiques. Premièrement, une logique artistique de l'œuvre personnelle, qui est celle d'Hergé après la guerre et celle privilégiée par ses exégètes, où le projet original de l'auteur constitue une valeur cardinale et où, partant, toute infraction à ce principe pourra être qualifiée, sinon de plagiat, du moins de copie servile. Deuxièmement, la logique littéraire (ou paralittéraire) du récit d'aventures qui, sur le plan thématique, favorise l'évasion exotique et, sur le plan formel, respecte une sérialité architecturale expliquant la présence de situations communes. Troisièmement, la logique médiatique des premiers «reportages» de Tintin censés être ancrés dans le réel contemporain. Cette dernière approche postule que les *Aventures de Tintin* ont été créées par, pour et dans la presse, avec les effets d'actualité, de rubricité, de périodicité et de collectivité inhérents à la poétique journalistique élaborée à partir des travaux de Marie-Ève Thérénty³². Peu compatible avec la monumentalisation de l'artiste, elle apparaît, et pour cause, moins clairement dans les métadiscours tardifs d'Hergé.

Cette triade, qui admet bien des hybridations, appelle quelques précisions. D'abord, même si on peut observer une évolution chronologique qui suggère une opérativité idéale du type médiatique dans les années 1930, du romanesque durant la guerre puis de la logique de l'œuvre dans des albums postérieurs comme *Tintin au Tibet*, elle décrit non des classes discrètes d'objets, mais des catégories aspectuelles distinguant des *regards* portés sur le corpus entier. Alternatifs mais non disjonctifs, passibles de pondérations variables au fil du temps, ces trois modèles ne sont pas non plus symétriques. Si l'on comprend aisément que la logique de l'œuvre, qui s'impose progressivement dès la césure de l'après-guerre, s'oppose à la fois à la logique paralittéraire et à la logique journalistique par l'éminence symbolique accordée à l'auteur, il est plus délicat de décrire

32. Les caractéristiques de la poétique journalistique ont été décrites dans Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien*, Paris, Seuil, 2007, p. 47-120. Pour une application à l'œuvre d'Hergé, voir Jean Rime, «Pour une histoire médiatique de Tintin», *Hergé au pays des Helvètes*, n° 6, 2014, p. 20-28.

les relations entre les deux autres qui admettent une moins grande autonomie auctoriale au profit d'une circulation accrue des motifs et des discours. Certes, la logique médiatique s'ouvrirait globalement au discours social dans son ensemble, et plus particulièrement à celles de ses formes qui configurent l'expression du réel ; *a contrario*, la logique romanesque serait prioritairement tournée vers une architextualité génériquement autonome : selon le fonctionnement codifié de l'aventure, « l'œuvre n'imité plus la réalité sociale, historique ou géographique, mais la représentation stéréotypée de la société, de l'Histoire, ou de la géographie telle qu'elle apparaît dans d'autres genres³³ ».

Toutefois, dans les deux cas, fait et fiction s'adossent dialectiquement l'un à l'autre, comme Marc Angenot l'a magistralement montré à propos du personnage de Ridgewell dans *L'Oreille cassée* : « Hergé [...] s'inspire de données puisées à foison dans la presse du temps dans la mesure où, justement, ces données re-projettent sur un "réel" journalistique fantasmé un grand thème, parmi les plus excitants du récit d'aventures³⁴ », en l'occurrence celui du disparu devenu autochtone, que l'on trouve également – soit dit en passant – chez Verne dans *Les Naufragés du Jonathan*. On pourrait citer aussi, à titre de preuve lucide d'un pareil mécanisme, ce passage extrait de *Dimanche-Illustré* du 15 juillet 1928, légèrement antérieur aux premières *Aventures de Tintin* : « [l]e financier Loewenstein est-il tombé de son avion dans la Manche ? Accident ? Suicide ? Ou bien disparition voulue, organisée, avec une habile mise en scène ? Les versions romanesques – où il y a du Balzac et du Jules Verne – ne manquent pas... Je crois que celle de l'accident stupide est la plus vraisemblable [...] ». Il y a donc un rapport d'inclusion de la logique romanesque dans la logique médiatique, fût-ce comme ici pour réfuter leur superposition. Au sein de la culture médiatique au sens

33. Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 209.

34. Marc Angenot, « Basil Zaharoff et la guerre du Chaco : la tintinisation de la géopolitique des années 1930 », dans Rainier Grutman et Maxime Prévost (dir.), *Hergé reporter. Tintin en contexte, Études françaises*, vol. 46, n° 2, 2010, p. 58 ; voir aussi, au sujet du diptyque lunaire, la mise au point de Marc Atallah dans un entretien, « Réalité et fiction d'*On a marché sur la Lune* », *Hergé au pays des Helvètes*, n° 6, 2014, p. 8-9.

large, la production romanesque se distinguerait comme un sous-ensemble normé par des contraintes de rédaction et de réception *sui generis*, analogiquement d'ailleurs à la répartition spatiale des feuillets dans les journaux et aux conditions matérielles de leur production.

Nonobstant ces ajustements, à chacune des trois logiques correspond une théorie spécifique de l'intertextualité. La logique de l'œuvre invite à une traditionnelle approche génétique et à une évaluation du travail poétique opéré par l'auteur sur ses sources pour les transcender en une œuvre originale – ou au contraire pour faillir dans cette opération d'individuation, aux yeux des tenants du plagiat. L'intervention du condor dans *Le Temple du Soleil* gagne à être décrite selon ce schéma, parce qu'elle associe une forte similitude ponctuelle et un témoignage biographique de Van Melkebeke qui, enfant, avait vu la scène matricielle des *Enfants du capitaine Grant* dans un cinéma bruxellois puis l'avait apprise par cœur dans le roman emprunté à la bibliothèque : « [c]'est à l'Excelsior que j'ai vu *Les Enfants du Capitaine Grant*. Quel effroi quand les Andes tremblaient, quand le condor enlevait Herbert [*sic*, pour Robert], quand les indigènes australiens criaient : Tabou! tabou³⁵! » Même si elle emprunte les visages de l'illustration et de l'adaptation cinématographique, paramètres indicatifs déjà d'une culture médiatique, et même si elle implique une forme d'écriture collaborative du côté d'Hergé, la filiation est ici patente.

La logique paralittéraire va tableur quant à elle sur la répétition du code générique. Que l'héritage soit direct a de ce point de vue moins d'importance puisqu'il s'agit d'identifier comment un texte se rattache à une tradition qui, même si elle peut avoir ses figures tutélaires (comme Verne, mais ce n'est pas un relais unique),

35. Jacques Van Melkebeke, *Imageries bruxelloises*, Liège, Éditions Maréchal, 1943, p. 56 ; voir Benoît Mouchart, *À l'ombre de la ligne claire*, *op. cit.*, p. 19 : « À neuf ans, pris de passion par les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne, [Jacques Van Melkebeke] s'amuse à apprendre par cœur certains passages des *Enfants du capitaine Grant* qui l'avaient fasciné au cinéma. Impressionné par la beauté des éditions Hetzel, il contemple pendant des heures les illustrations de Neuville [*sic*, en fait : Riou] ». Selon Philippe Goddin (*La Malédiction de Rascar Capac*, tome II, *Les Secrets du Temple du Soleil*, Bruxelles, Casterman/ Éditions Moulinsart, 2014, p. 92), le futur Hergé lui-même aurait pu voir cette scène au cinéma. Le film date de 1914.

se caractérise par sa dispersion «formulaïque», selon le mot de Cawelti, et réticulaire. La bande dessinée, soumise elle aussi aux rythmes imposés par les industries culturelles, n'échappe pas à cette conception combinatoire de la création. «L'esprit d'alors était de se dire: "Puisque les Américains travaillent d'après photos, ou avec des modèles, on reprend leurs planches, on les adapte, on pioche un personnage à droite ou à gauche et on le rhabille en fonction du contexte de notre histoire car on n'a ni le temps, ni les moyens pour créer nous-mêmes!" Ce n'était pas une démarche de plagiat au sens où on l'entend aujourd'hui car la bande dessinée n'était pas ici considérée comme une chose importante³⁶». Le réemploi n'était pas l'exception mais la règle, et Hergé, comme tous ses confrères, n'y dérogeait pas³⁷. Les fameux champignons géants de *L'Étoile mystérieuse* rappellent ceux du *Voyage au centre de la Terre* dessinés par Riou (le truchement de Van Melkebeke est là encore possible), mais ils évoquent aussi ceux de *Dans les entrailles de la Terre* de G.Ri publié dans *Les Belles Images* du 31 octobre 1907 et surtout ceux de *Zig et Puce en l'an 2000 (Dimanche-Illustré* du 22 juillet 1934), où le motif se déplace du centre du globe terrestre vers la planète Vénus, ce qui nous rapproche thématiquement de l'aérolithe d'Hergé³⁸. Dans le même ordre d'idées, le plan en coupe de la fusée lunaire trouve certes un modèle lointain dans *De la Terre à la Lune*, mais les allu-

36. Alec Séverin, cité dans Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault, *La Véritable Histoire de Spirou, 1937-1946*, Marcinelle, Dupuis, 2013, p. 183.

37. Symptomatique du tuilage entre les différents régimes que nous décrivons, son attitude est ambivalente: en tant qu'acteur de la culture médiatique, il puise allègrement chez certains confrères comme Alain Saint-Ogan, mais en tant qu'auteur, il s'offusque dès lors qu'autrui s'inspire un peu trop de son œuvre; voir Jean Rime, «Tintin et la culture médiatique», *Hergé au pays des Helvètes*, n° 7, 2015, p. 49-50. Même inconstance significative chez Van Melkebeke, qui voyait dans ses collaborations avec Hergé comme dans son activité journalistique un travail alimentaire très loin de l'idéal pictural dont il aurait voulu vivre: la cannibalisation de Verne ne le gêne pas alors qu'il fustige dans ses chroniques d'art contemporaines le «pillage» de Steinlen, Vuillard, Toulouse-Lautrec et le Gréco (*Le Nouveau Journal*, 27 octobre 1943, cité dans Benoît Mouchart, *À l'ombre de la ligne claire*, op. cit., p. 99).

38. Cet exemple a été mis en évidence par Julien Baudry dans sa thèse, *La Bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine: relecture de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan (1895-1974)*, Université Paris-Diderot, 2014, tome II, p. 224; voir aussi, du même auteur, «Bande dessinée et SF pré-1945: G.Ri et la fantaisie scientifique», *Phylacterium. Réflexions sur la bande dessinée*, 2015, en ligne [<http://www.phylacterium.fr/?p=2189>].

vions sont là encore multiples : Saint-Ogan, toujours, et son «obus interplanétaire», mais aussi d'autres sources, qu'elles soient attestées, comme le *Frau im Mond* de Fritz Lang, ou non, telles ces *Aventuriers du ciel* dont le héros s'appelle «Tintin, le petit Parisien³⁹» : répondant à un souci de didactisme et de réalisme scientifique, le motif du plan s'impose comme un passage obligé, un code archi-textuel, sans que la distinction entre *source avérée* (ou même supposée) et simple *rime d'image* ne soit très signifiante, ni le parallèle avec Verne plus pertinent qu'un autre. Les sources verniennes sont donc à relativiser parmi une discursivité où la voix du romancier se mêle à d'autres, dont celles de Paul d'Ivoi⁴⁰ ou de Gaston Leroux, tous deux lus par Hergé, ne sont pas les moindres.

La logique médiatique enfin élargit encore cette perspective en ce qu'elle multiplie les réverbérations entre des discours n'appartenant pas forcément à la même série culturelle : le récit d'aventures peut ainsi dialoguer avec le fait divers immédiat (l'affaire Lindbergh dans *Tintin en Amérique*⁴¹), le dessin de presse ou l'imagerie d'Épinal. Plus spécifiquement, le discours médiatique permet une concaténation de la référence vernienne, diluée, à l'image de la mémoire de l'eau, dans de multiples allusions structurantes d'un imaginaire collectif. Considérons l'exemple-limite de Milou bravant un boa dans *Tintin au Congo*, une aventure antérieure à la rencontre entre Hergé et Van Melkebeke. S'obstiner à rapprocher cette séquence (p. 34 de l'édition couleurs) d'une illustration et d'un épisode de *L'Île mystérieuse* (partie 1, ch. XVI) paraît bien oiseux face à la vertigineuse archéologie visuelle mise au jour par Antoine

39. Voir l'illustration «L'Intérieur du projectile» (*De la Terre à la Lune*); *Frau im Mond* de Fritz Lang (1929), version restaurée, 51^e minute; *Zig et Puce en l'an 2000* d'Alain Saint-Ogan («L'Obus interplanétaire», *Dimanche-Illustré*, 24 juin 1934); *Les Aventuriers du ciel* de R.M. de Nizerolles, pseudonyme de Marcel Priollet (1935, rééd. 1950 aux éditions Ferenczi, quatrième de couverture), à comparer avec le plan de la fusée dans *Objectif Lune* (p. 35).

40. Voir Marie Palewska, «Paul d'Ivoi aux sources d'Hergé? De *Massiliague de Marseille* au *Temple du Soleil*», *Le Petit "Vingt et Unième"*, n° 18, décembre 2015, p. 16-27.

41. Voir Jean Rime, «Tintin face à l'actualité: la transposition de l'affaire Lindbergh dans *Tintin en Amérique*», dans Micheline Cambron (dir.), *Pour une média-poétique du fait divers*, dossier de la revue *CONTEXTES* consacré à l'affaire Lindbergh (à paraître).

Sausverd⁴² : le gag dessiné par Hergé en décembre 1930, qui montre le chien englouti transformer son vorace adversaire en ridicule serpent à pattes, reprend une planche de Benjamin Rabier parue dans *Le Journal amusant* dix ans plus tôt, qui trouve elle-même un précédent en 1907, un autre de O'Galop dans une planche de l'Imagerie Pellerin remontant à 1896, sans oublier d'éventuels transferts au-delà de la francophonie avec un gag similaire de Richard Outcault de 1894 ou un autre légèrement antérieur, paru dans un journal belge mais probablement importé de l'étranger. Cet ensemble est à voir davantage comme une chambre d'échos traversée en partie seulement de relations unidirectionnelles plutôt que comme une généalogie linéaire. On en veut pour preuve le fait qu'en 1931, soit au terme de la parution de *Tintin au Congo* dans *Le Petit Vingtième* et au moment même de son édition sous forme d'album, O'Galop recycle son gag de 1896, mais en nommant son chien Azor comme dans la version de Gaston Galey de 1907, et ceci dans un album parodique se déroulant à l'exposition coloniale et intitulé... *Le Tour du monde en 80 minutes*. Sorti par la porte, Jules Verne rentre donc par la fenêtre ! Bien sûr, il n'y a aucun lien organique, aucune articulation génétique entre son roman et le lignage du « serpent à pattes ». Mais permis par la viralité combinatoire du discours médiatique, ce type de rencontre allusive est tellement courant qu'il suscite une persistance hologrammatique de Jules Verne dans les représentations communes. L'intertexte n'est plus alors l'œuvre de Verne elle-même, mais son reflet, aussi pâle soit-il, sans cesse actualisé à travers la presse et l'édition. Les supports périodiques suscitent ainsi, par la circulation de contenus linguistiques et iconiques, une présence fantomatique des *Voyages extraordinaires* et matérialisent une forme d'intertextualité diffuse qui n'empêche pas que des références plus fortes s'y superposent, mais qui ne les nécessite pas.

Cette transivité indirecte par le biais des médias se trouve comme annoncée ou conscientisée, dans l'œuvre source et l'œuvre

42. Antoine Sausverd, « "Le Serpent à pattes" par Benjamin Rabier », *Töpfferiana*, 2010-2016, en ligne [<http://www.topfferiana.fr/2010/02/le-serpent-a-pattes-par-benjamin-rabier/>]. Sur le parallèle entre Milou et Top, voir Jean-Paul Tomasi et Michel Deligne, *Tintin chez Jules Verne*, *op. cit.*, p. 37.

cible, par des mises en abymes journalistiques, ainsi que le montrent les résonances journalistiques du *Tour du monde en quatre-vingts jours*. On se souvient que le roman, lui-même inspiré par un article du *Siècle*, mettait en scène le retentissement médiatique du défi relevé par Phileas Fogg⁴³ et que *Claudius Bombarnac* entérinait fictionnellement ses prolongements bien réels à travers la presse, en évoquant «un rival de miss Nellie Bly», l'une des authentiques épigones du personnage qui «a la prétention de faire le tour du monde en trente-neuf jours⁴⁴». C'est à l'occasion d'un nouveau concours journalistique organisé pour le centenaire de la naissance de Verne que le scout danois Palle Huld, quinze ans, réalise en 1928 un «tour du monde en quarante-quatre jours» à son tour largement médiatisé. D'abord dans le quotidien *Politiken* qui avait lancé l'événement et publiait les reportages de l'adolescent, puis, une fois Palle Huld revenu, à l'occasion d'une tournée européenne où l'intrépide globe-trotter attise la curiosité des médias et donne force interviews – à Paris, *L'Intransigeant* organisera même une réception –, enfin dans le recueil publié dans la foulée en plusieurs langues, dont le français⁴⁵. Il est probable qu'Hergé l'a lu, ou peut-être son directeur l'abbé Wallez, mais c'est moins le détail du livre que le geste de célébration médiatique qui a pu inspirer la création de Tintin quelques

43. Voir *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, ch. V : «Cette “question du tour du monde” fut commentée, discutée, disséquée, avec autant de passion et d'ardeur que s'il se fût agi d'une nouvelle affaire de l'*Alabama*. [...] Le *Times*, le *Standard*, l'*Evening-Star*, le *Morning-Chronicle*, et vingt autres journaux de grande publicité, se déclarèrent contre Mr. Fogg. Seul, le *Daily-Telegraph* le soutint dans une certaine mesure. [...] Des articles extrêmement passionnés, mais logiques, parurent sur la question. On sait l'intérêt que l'on porte en Angleterre à tout ce qui touche à la géographie. Aussi n'était-il pas un lecteur, à quelque classe qu'il appartint, qui ne dévorât les colonnes consacrées au cas de Phileas Fogg».

44. *Claudius Bombarnac*, ch. IX ; voir également ch. VI : «Ainsi, après mistress Bisland, qui a fait ce fameux tour en soixante-treize jours, après miss Nellie Bly, qui l'a fait en soixante-douze, après l'honorable Train qui l'a fait en soixante-dix, cet Allemand prétend le faire en trente-neuf ?...»

45. Palle Huld, *Le Tour du monde en 44 jours*, Paris, Hachette, 1928. Dans ce livre illustré de nombreuses photographies, on voit notamment «Palle Huld et M. Jean Jules-Verne, petit-fils du grand romancier Jules Verne» : une sorte de lien indiciel avec l'inspirateur du voyage qui vient comme en légitimer le bien-fondé.

mois plus tard⁴⁶. Le dessinateur et ses supérieurs n'ont pu ignorer le retentissement de ce voyage salué par la presse belge et française⁴⁷, et notamment au sein des réseaux scouts dans lesquels le jeune Belge était très actif. De Palle Huld, Tintin reprend le look, la jeunesse et l'insouciance. Hergé adopte également, par le recours à un jeune homme déguisé, le retour de reportage planifié à des fins de «réclame», la médiatisation dans le journal de cet événement planifié *pro domo* puis la médiatisation de cette médiatisation dans le récit – en quoi les deux textes se conforment d'ailleurs à des pratiques courantes et entretiennent l'imaginaire du reporter⁴⁸. Palle Huld écrit notamment : «à la gare du Nord [de Paris] beaucoup de monde était venu pour me recevoir : des journalistes, des photographes et un détachement de scouts, d'*éclaireurs*, comme on les appelle ici⁴⁹», et en publie les photographies. On trouvera un semblable reportage photographique à la gare du Nord – de Bruxelles cette fois-ci – dans *Le Petit Vingtième* du 15 mai 1930, une scène qu'Hergé avait d'ailleurs dessinée, en l'anticipant, pour la dernière planche de *Tintin au pays des Soviets* dans le numéro précédent. Dans ce type d'occurrences, l'auteur belge aurait donc été moins inspiré par l'œuvre de Jules Verne elle-même que par son pouvoir de réfrac-

46. Voir Philippe Goddin, *Hergé, Tintin et les Soviets. La naissance d'une œuvre*, Bruxelles, Éditions Moulinsart, 2017, p. 24. On a relevé quelques échos textuels suggérant qu'Hergé a consulté l'ouvrage de Palle Huld, même s'il s'écarte de sa description en plusieurs endroits ; voir les messages de François Nemov sur le blog *Les Aventures de Tintin*, 2012, en ligne [http://www.forum-tintinophile.com/t3601-Sources-et-inspirations-de-Herge-Tintin-au-pays-des-Soviets.htm?start=15].

47. En France, parmi bien d'autres périodiques, *Dimanche-Illustré*, où paraissent les aventures de Zig et Puce lues par Hergé, relaie l'événement, de même que *Le Petit Parisien* ou la revue *L'Aventure*. En Belgique, on en trouve des mentions notamment dans *La Wallonie* du 16 avril 1928, dans la *Gazette de Charleroi* de la même date ou encore, sur un mode critique, dans *La Meuse* du 4 janvier 1929, soit le jour même où est publié le tout premier dessin de Tintin. *Le Vingtième Siècle* avait fait écho au projet de la course le 7 février 1928.

48. Benoît Lenoble, *Le Journal au temps du réclanisme : presse, publicité et culture de masse en France (1863-1930)*, thèse, Paris I, p. 46-48 ; Guillaume Pinson, *L'Imaginaire médiatique*, Paris, Garnier, 2012, p. 185-230 (un chapitre sur le journaliste comme héros partant de Verne et aboutissant à Hergé) ; Mélodie Simard-Houde, *Le Reporter et ses fictions. Poétique historique d'un imaginaire*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2017, notamment ch. VI.

49. Palle Huld, *Le Tour du monde en 44 jours*, *op. cit.*, p. 150.

tion médiatique. Le dépouillement du *Vingtième Siècle* et du *Petit Vingtième* en apportera la confirmation.

La présence médiatique de Verne dans *Le (Petit) Vingtième*

Notre hypothèse d'une imprégnation indirecte de l'œuvre vernienne par capillarité médiatique peut en effet être mise à l'épreuve d'une lecture des journaux lus à l'époque par Hergé. On sait que l'auteur belge en consultait un grand nombre pour se documenter, des quotidiens d'information aux magazines photographiques (notamment *Vu*, puis le *National Geographic*), à tel point que Benoît Peeters voit en lui «une petite agence de presse à lui tout seul⁵⁰». Nous nous limiterons ici aux pages du périodique dont il était le plus proche, celui pour lequel il travaillait et où les échos avec son œuvre sont parmi les plus nombreux. *Le Vingtième Siècle*, doté d'une équipe rédactionnelle restreinte et donc contraint à compiler des contenus issus d'autres journaux, catalyse l'imaginaire partagé par le milieu social auquel appartenait le jeune Hergé, celui d'une classe moyenne belge d'obédience catholique. Surtout, ce journal «de doctrine et d'information» a été, au tout début de sa carrière, un acteur important de sa formation culturelle et littéraire.

Engagé en 1927 comme «dessinateur tous terrains⁵¹», Hergé s'est vu confier dès son entrée en fonction l'illustration de pages spéciales dédiées à la littérature. Son premier travail : un titre pour un article sur «Le Tricentenaire de la naissance de Bossuet» (23

50. Pierre Ancery, «“Hergé rêvait d'être journaliste”», interview parue sur le site *Retronews*, 27 décembre 2017, en ligne [<https://www.retronews.fr/interviews/herge-revait-detre-journaliste>]. Force est de constater – ce qui renforce l'appartenance des deux auteurs à la culture médiatique – la similitude de sa méthode de travail avec celle de Verne, lequel se prévalait de lire quotidiennement «quinze journaux», de compulser méthodiquement le bulletin de la Société de géographie et d'avoir préventivement accumulé «au moins vingt mille notes» (R.H. Sherard, «Jules Verne at Home: His Own Account of his Life and Work», *McClure's Magazine*, janvier 1894, dans *Entretiens avec Jules Verne, 1873-1905*, Daniel Compère et Jean-Michel Margot (éd.), Genève, Slatkine, 1998, p. 91-92).

51. Hergé, «Comment je suis venu à la bande dessinée», dans Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé, op. cit.*, p. 26.

octobre 1927). Par la suite, il a réalisé de nombreux dessins représentant notamment Don Quichotte (30 octobre 1927) et Riquet à la houppe (15 janvier 1928) – à qui Tintin sera respectivement comparé dans *Le Lotus bleu* et *Vôl 714 pour Sydney*. Créé en même temps que le cahier dominical *Le Vingtième littéraire et artistique* auquel le dessinateur a également participé, *Le Petit Vingtième*, supplément hebdomadaire pour la jeunesse dont il a reçu la responsabilité, remplit ses pages d'historiettes ou de vers glanés çà et là, adoptant à son propre usage ce mot d'ordre imprimé en une du premier numéro (1^{er} novembre 1928) : « aimez les poètes et faites-leur écho ». Dans un style bien différent des *Aventures de Tintin* entamées dans le nouveau supplément, Hergé illustre par exemple « Le Pêcheur à la ligne » de François Coppée (23 juin 1929). S'étendant aux prosateurs, cet éclectique brassage littéraire, traité dans une variété de techniques graphiques, a quelque chose d'étourdissant pour un créateur en devenir, ainsi que le relève Pierre Ajame :

Ce n'est plus une bibliothèque, mais un catalogue en folie. Du si plat Henri Bordeaux au tant sophistiqué Jean Moréas, de l'académisme tendance palais du Luxembourg au modernisme elliptique, du réalisme à la caricature, du folklore badin à l'amphigouri guerrier, Hergé occupe tous les terrains avec une aisance finalement inquiétante : trouvera-t-il un jour une expression qui lui soit personnelle, s'engagera-t-il vraiment, tête et cœur, dans l'aventure graphique, ou restera-t-il un dilettante surdoué⁵² ?

Les *Aventures de Tintin* répondront à cette question, mais aussi une double planche décapante de *Quick et Flupke* littéralement co-signée, quelques années plus tard, avec Théophile Gautier, dans laquelle son dessin prend ironiquement le contre-pied du poème bucolique « Premier Sourire du printemps » (*Émaux et camées*) dans un contexte dysphorique de montée du rexisme (2 avril 1936). Dans les années 1930 déjà, Hergé marque ainsi le contraste entre un idéalisme rêveur et compassé, dont il se gausse, et l'empreinte du réel journalistique et de la modernité.

52. Pierre Ajame, *Hergé*, Paris, Gallimard, 1991, p. 56. Relevons que, pour d'autres journaux, Hergé a encore dessiné les titres de *L'Or de Cendrars* (*Vers le vrai*, 27 décembre 1933) ou du *Scarabée d'or* de Poe (*Le Soir jeunesse*, 17 octobre 1940, dans un graphisme annonçant clairement le lettrage de la couverture du *Crabe aux pinces d'or* prépublié parallèlement dans le même hebdomadaire).

Disons-le d'emblée : l'œuvre de Verne n'occupe pas une place semblable dans *Le Vingtième Siècle* et ses suppléments. Aucun roman de l'écrivain, ni même un extrait, n'y a été publié, et Hergé n'a jamais illustré d'article à son sujet. Loin d'être déceptif, ce constat témoigne d'une réception alors différente des récits verniens, partant de leur statut autre. Au contraire des auteurs relayés directement par Hergé, devenus des classiques aux yeux d'un *Vingtième* dont la vocation est d'instruire culturellement et idéologiquement ses lecteurs, les *Voyages extraordinaires* constituent moins un patrimoine inaliénable, institutionnalisé et autonomisé qu'un réservoir de références mobilisables au gré de l'actualité, donc incorporées déjà à la culture journalistique. Verne n'est effectivement pas absent du quotidien belge, mais sa *présence médiatique* montre une œuvre déjà travaillée par l'imaginaire social et donc disponible pour de nouvelles actualisations.

On dénombre, sur la période où Hergé travaille au *Vingtième Siècle* (1926-1940), une quarantaine d'articles mentionnant Jules Verne, qu'ils soient entièrement consacrés à son œuvre ou qu'ils l'évoquent sur le mode de l'allusion, et tous genres confondus : comptes rendus de conférences, chroniques scientifiques, et même annonces cinématographiques. Ce corpus aide à comprendre comment Hergé, à l'instar de ses contemporains, a pu être marqué par des livres qu'il n'a pas forcément lus, mais dont il a « entendu parler », selon la désormais célèbre typologie de Pierre Bayard⁵³. Si le dessinateur mentionne *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* et *Michel Strogoff* parmi ses idéaux scénaristiques, non seulement sa connaissance de ces œuvres a pu passer par le cinéma et le théâtre, mais elle s'est peut-être même limitée aux reflets journalistiques de ces adaptations. La chronique sur la pièce *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* jouée à l'Alhambra de Bruxelles en octobre 1939 offre ainsi aux lecteurs un condensé de l'intrigue sous forme de préterition : « [n]ous ne songeons pas à narrer ici une nouvelle fois les aventures de Philéas Fogg, ni à redire par le détail comment à la suite d'un pari à l'Excentric Club, notre homme entreprend de faire un tour du monde. La vitesse de son expédition sera retardée

53. Voir Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Paris, Les Éditions de Minit, 2007, ch. III.

par d'innombrables aventures, auxquelles assistera d'ailleurs Fix, le détective, qui croit avoir à faire à un voleur⁵⁴». En disant ne rien dire du roman, le journal, comme les Dupondt, en dirait même plus... *Michel Strogoff*, quant à lui, fait l'objet d'une version cinématographique soviétique en 1936 dont *Le Vingtième Siècle*, pourtant peu amène à l'égard du régime de Moscou, procure une louangeuse recension illustrée sur une pleine page, qui revient aussi sur l'adaptation théâtrale du roman et rappelle son «action pleine de rebondissements⁵⁵».

Mais au-delà des informations que de tels articles égrènent sur l'œuvre de Verne, les journalistes soulignent surtout le phénoménal impact du romancier sur l'imaginaire social. Anticipant de peu la création de Tintin, le centenaire de sa naissance, en 1928, est l'occasion pour le journal de dresser un bilan de l'héritage vernien. «Parmi toutes les destinées littéraires, celle de Jules Verne est une des plus singulières. Cet écrivain, grand enchanteur de l'enfance, semble avoir orienté l'imagination humaine vers les grandes inventions modernes⁵⁶». Une citation de Maurice Renard, empruntée à une enquête de *L'Intransigeant*, précise avec perspicacité le sens de ce vecteur d'imaginaire : «les hommes de ma génération et des précédentes ont tous subi, en dépit de ce qu'ils peuvent croire, l'influence de Jules Verne. Nous ne pouvions y échapper. Il était dans notre enfance comme l'oxygène est dans l'air ; nous le respirions. Et il ne nous apprenait pas seulement la géographie ou la physique. Il nous inculquait l'envie de savoir davantage, le goût de l'aventure et du risque, l'ardent désir d'être braves, justes et victorieux. Sur ce point, Jules Verne a contribué puissamment mais indirectement aux progrès de la science, en la faisant aimer à force de la mêler à la

54. «Le Tour du monde en 80 jours», *Le Vingtième Siècle*, 16 octobre 1939.

55. «Un grand film: *Michel Strogoff* d'après Jules Verne», 6 mars 1936. Une autre version filmique du roman était annoncée dans *Le Vingtième Siècle* du 2 décembre 1927. Mentionnons également *Les Enfants du capitaine Grant*, film russe «projeté pour la première fois à Bruxelles» («Dans les salles d'actualités», *Le Vingtième Siècle*, 11 novembre 1938), à ne pas confondre avec l'adaptation française de 1914 qui avait tant émerveillé Van Melkebeke.

56. «Le centenaire de la naissance de Jules Verne. A-t-il eu une influence utile aux sciences?», *Le Vingtième Siècle*, 11 janvier 1928.

nature et à la vie, à force de l’allier aux séductions du sport et de l’élégance morale⁵⁷ ».

Ces lignes, qui entérinent par l’affirmation d’une éthique de l’énergie la prégnance des *Voyages extraordinaires* dans les représentations scientifiques contemporaines et tendent à la reconduire performativement, problématisent également la tonalité des références verniennes dans *Le Vingtième Siècle*. Cette infiltration du discours scientifique s’opposerait à la réception plus monumentalisante qui serait réservée à l’écrivain célébré dans son pays, comme le développe un éloge anonyme de 1929 : « alors que les Français s’attendent et s’émerveillent sur un de leurs grands hommes longtemps méconnus, ainsi que le veut la coutume, l’étranger, lui, travaille, et cherche à appliquer à des problèmes réels, les idées qu’il sema largement dans ses œuvres⁵⁸ ». Les exemples se multiplient au fil des ans, la plupart empruntés aux domaines de l’aéronautique et de l’exploration sous-marine. Un hydravion géant passe-t-il au-dessus de Bruxelles ? « Vu d’en bas, l’avion ressemble quelque peu à un navire volant, véritable création de Jules Verne⁵⁹ ». Plus encore, la perspective d’un voyage vers la Lune dans « les cinq prochaines décades », en 1931, révèle la nature fantasmagorique du merveilleux scientifique : « [l]a fiction de Jules Verne réalisée⁶⁰ ! » Paul Werrie, contributeur régulier du journal avec lequel Hergé a travaillé, décrypte finement « cette astronautique, prévue par Jules Verne, par une sorte d’alliance de la science et de la poésie (qui garde toujours sa part de prophétie : *Vates*, poète)⁶¹ ».

La surenchère dans l’innovation se traduit par un motif si récurrent qu’il en devient un marqueur du sensationnalisme jour-

57. *Ibid.*

58. « Jules Verne prophète », *Le Vingtième Siècle*, 25 août 1929.

59. R. V., « Le “D. O. S.” est arrivé à Anvers », *Le Vingtième Siècle*, 15 mars 1931.

60. « Le Voyage dans la Lune », *Le Vingtième Siècle*, 6 novembre 1931 ; voir « Aujourd’hui la stratosphère et demain les astres !... », *Le Vingtième Siècle*, 5 juin 1934. Une même phraséologie est employée pour d’autres réalisations : « Encore une prophétie de Jules Verne... qui se réalise : la publicité sur les nuées » (*Le Vingtième Siècle*, 17 octobre 1934).

61. P. W., « Le Voyage autour de la Lune, ou les rapports de la science et du sport », *Le Vingtième Siècle*, 6 juin 1931.

nalistique: «Jules Verne lui-même n'a jamais imaginé rien de semblable⁶²». Ainsi s'extasie *Le Vingtième Siècle* au sujet du gigantisme de la future Radio-City de New York en 1931, mais l'expression connaîtra de nombreuses variations les années suivantes: «Si mon souvenir est bon, Jules Verne n'a tout de même pas imaginé la magnifique aventure que des aviateurs ont vécue la semaine passée⁶³» (à propos du raid de Waller et Franchomme de Bruxelles vers le Congo); «Du Jules Verne? Du Wells? Mais non⁶⁴!» (sur le futur «sous-marin de l'air», c'est-à-dire des cabines aéronautiques étanches pour la haute altitude); «Les rêves de Jules Verne se trouvent dépassés⁶⁵» (sur le «télécinéma», une sorte de *Skype* avant la lettre); «Jules Verne n'a pas trouvé mieux⁶⁶!» (à propos d'une expédition polaire); ou encore, «Jules Verne n'avait pas rêvé cela⁶⁷» (sur le développement de vols commerciaux transatlantiques). Structuellement vectorisé par un imaginaire vernien qui, pris dans sa globalité, fonctionne comme un grand récit positiviste, le discours de vulgarisation scientifique appelle donc son propre dépassement au-delà d'une référence à Verne dont les romans s'estompent derrière la simple balise discursive que constitue désormais son nom. Rien d'étonnant, dès lors, si l'œuvre d'Hergé apparaît problématiquement connectée à celle d'un prédécesseur qui, paradoxalement, y réalise son potentiel médiatique tout en s'y effaçant. Bien que s'ancrant indirectement dans des réminiscences de fictions fondatrices et porteuses de sens, les *Aventures de Tintin* incarneraient ainsi, dans cet imaginaire social avec lequel elles ne cessent de

62. «Quatre Gratte-ciel pour 50.000 personnes vont être construits», *Le Vingtième Siècle*, 2 avril 1931.

63. «De l'aventure à la guerre», *Le Vingtième Siècle*, 31 décembre 1934.

64. José Le Boucher, «Comment l'homme peut-il évoluer à 14 mille mètres d'altitude?», *Le Vingtième Siècle*, 18 juillet 1935 (article repris du *Journal de Genève*).

65. «Berlin a sa station de télécinéma», *Le Vingtième Siècle*, 2 octobre 1936.

66. «La Science à l'assaut du Pôle Nord», *Le Vingtième Siècle*, 9 juin 1937. Détail piquant: l'article évoque plusieurs explorateurs, parmi lesquels «l'Américain Robert Peary», qui «ne se préoccupèrent guère que de planter le drapeau de leur pays sur le Pôle Nord». C'est justement ce que tentera de faire, dans *L'Étoile mystérieuse*, l'expédition polaire adverse de celle de Tintin, originellement américaine, à bord du bateau *Le Peary*.

67. «Jules Verne n'avait pas rêvé cela», *Le Vingtième Siècle*, 30 août 1938.

dialoguer, la translation de l'irréel ou de l'hypothétique vers l'actuel, raison pour laquelle reconnaître en Jules Verne un «précurseur» s'avère si compliqué pour Hergé: c'est à la fois admettre une vérité manifeste et opérer un non-sens par rapport à la signification qu'il entend donner à son travail.

Quelques occurrences illustrent plus concrètement comment Hergé capte ces réverbérations verniennes. Le 23 mai 1937, un mois avant qu'il n'annonce dans *Cœurs Vaillants* le début du *Stratonef H.22*, une aventure de Jo, Zette et Jocko, son ami René Weverbergh signe dans *Le Vingtième Siècle* un reportage intitulé «Plus fort que Jules Verne: "L'avion stratosphérique"» qui affûte l'imagination du dessinateur. Similairement, un article publié à la fin de l'année annonce les progrès réalisés en Angleterre par le développement de la télévision, en retransmission bientôt quasi simultanée et en couleurs naturelles: «[a]ucun Jules Verne n'avait osé prévoir quelque chose de semblable⁶⁸». Est-ce une coïncidence si la séquence de *L'Île noire* consacrée à un meeting aérien retransmis sur un poste de télévision en Écosse paraît quatre mois plus tard dans *Le Petit Vingtième*⁶⁹? Intuitivement, Hergé sent donc que l'actualité brute, lorsqu'elle est nativement combinée dans la presse avec un substrat imaginaire tel que celui légué par les romans de Verne, constitue une matière propre à forger un nouvel avatar fictionnel.

À sa mesure, *Le Petit Vingtième*, dont l'objectif commercial est d'initier les enfants à l'usage du «grand» *Vingtième* qu'ils achèteront une fois adultes et de les acclimater à l'ordre du discours, participe mimétiquement à cette propagation de l'imaginaire vernien, où l'œuvre du romancier sert systématiquement d'accroche à un développement didactique sur les sciences et techniques. Des quatre articles recensés à ce jour⁷⁰, publiés en 1935 et 1938, deux sont signés

68. O. W., «La Télévision dans six mois? De prodigieuses réalisations sont en cours à Londres», 28 décembre 1937.

69. «Les Nouvelles Aventures de Tintin et Milou», *Le Petit Vingtième*, 21-28 avril 1938. Une mise en quadrichromie plutôt aléatoire dans cette version originale suggère une retransmission en noir et blanc, mais dans la première édition de l'album en couleurs (Casterman, 1943, p. 54-55), l'écran sera bien en couleurs... avant de revenir en noir et blanc dans la beaucoup plus tardive version redessinée (1965).

70. Le plus tardif a été reproduit dans Hergé. *Le feuilleton intégral*, tome VII, 1937-1939, Bruxelles, Casterman/Éditions Moulinsart, 2016, p. 332. Les trois autres nous ont

«C. Maréchal», apparemment un ingénieur ayant dirigé *L'Année scientifique belge*. La première mention évoque les courses autour du monde réalisées dans le sillage de celle de Phileas Fogg, et cite notamment l'exploit de Palle Huld⁷¹. La deuxième, qui voit en Verne «ce génial amuseur et instructeur de notre prime jeunesse», s'appuie sur la bouteille à la mer des *Enfants du capitaine Grant* pour traiter des courants aquatiques⁷². Les deux derniers traitent du nouveau défi que s'est lancé le savant suisse Auguste Piccard, que *Le Petit Vingtième* nationalise sans sourciller : «[n]otre compatriote, M. Piccard, l'homme de la stratosphère, compte dépasser [l]e record en profondeur» de l'Américain William Beebe⁷³. L'occasion est belle d'évoquer les difficultés d'un voyage au centre de la Terre. Le journal, soucieux d'impliquer ses lecteurs, conclut en demandant : «[e]n est-il parmi vous qui se sent prêt à affronter tous ces obstacles et à réaliser le rêve de Jules Verne⁷⁴ ? » Une fois encore, dans l'ultime attestation, anonyme, l'accent est mis sur la translation de la fiction vers la réalité : «[m]onter à 20.000 mètres en l'air et descendre à 10.000 mètres sous les flots, voilà des exploits qu'ont à peine entrevus les écrivains les plus imaginatifs et qui seront courants avant que le siècle présent ait terminé sa carrière⁷⁵ ! » Créé cinq ans plus tard, le professeur Tournesol, dont Piccard est le modèle revendiqué par Hergé, développe un sous-marin avant de concevoir une fusée lunaire. Si ses inventions ne sont calquées ni sur le *Nautilus* de *Vingt Mille Lieues sous les mers* ni sur le canon de *De la Terre à la Lune*, elles doivent leur émergence à un état du discours médiatique et scientifique irrigué par l'héritage romanesque de Jules Verne.

À travers l'exemple d'Hergé, ce n'est finalement ni la capacité d'*influence* de Jules Verne qui est interrogée, ni même sa capacité de *survivance* (inconsciente, au sens de Didi-Huberman), mais le pouvoir

été aimablement communiqués par Hervé Ducrocquet, que nous remercions.

71. C. Maréchal, «Le Tour du Monde en 40 jours», *Le Petit Vingtième*, 18 avril 1935.
72. C. Maréchal, «Un peu d'océanographie. Les courants marins», *Le Petit Vingtième*, 13 juin 1935.
73. Piccolo, «Voyage au centre de la terre», *Le Petit Vingtième*, 5 mai 1938.
74. *Ibid.*
75. «Encore un rêve de Jules Verne réalisé», *Le Petit Vingtième*, 23 juin 1938.

récuratif de *résonance* que lui offre l'interface médiatique, compris comme un moyen terme entre la myopie particularisante de la critique des sources et l'abstraction généralisante de l'étude des imaginaires, qui néglige parfois d'en tracer les médiateurs. L'approche stratifiée que nous avons proposée ne résout naturellement pas toutes les apories de l'imagination littéraire, mais elle présente l'avantage de faire cohabiter de manière non conflictuelle plusieurs approches individuellement insatisfaisantes pour décrire ce que Paul Bleton appelle la «fortune médiatique» d'une œuvre⁷⁶. Là où une logique de l'œuvre personnelle vectorise la création, la logique romanesque et médiatique invite à penser l'inscription d'une production écrite ou graphique dans de plus larges «séries culturelles⁷⁷» et à penser non seulement la réception d'une œuvre, mais aussi la réception de sa réception. Dans cette intrication dynamique dont l'autoscopie journalistique favorise la spécularité et la viralité, le statut d'Hergé n'est pas seul mis en jeu : celui de Verne l'est tout autant, qui ressortit lui aussi à la littérature légitimée, au roman populaire et à la culture médiatique en fonction des interprétations, voire des malentendus. Cette instabilité réciproque explique sans doute l'embarras d'Hergé face au modèle vernien, refusant d'un côté une assimilation dont il ne s'estimait pas coupable et sentant probablement, de l'autre, à son corps défendant, qu'ils s'inscrivaient tous deux dans un discours commun.

Dans l'interaction des *Aventures de Tintin* avec les *Voyages extraordinaires*, c'est en effet bien le statut des unes *et* des autres qui se négocie tout à la fois. Si les deux œuvres appartiennent à une culture médiatique dont elles se nourrissent et qu'elles nourrissent en retour, elles ne s'y dissolvent cependant pas, à la différence de tant de productions éphémères vouées à l'anonymat sinon à l'oubli.

76. Paul Bleton, «Les Fortunes médiatiques du roman populaire», dans *Le Roman populaire, 1836-1960*, Paris, Éditions Autrement, 2008, p. 137-155.

77. Voir Matthieu Letourneux, «Supports, réseaux, définitions. Logiques sérielles et cohérences discursives dans les collections populaires pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres», *Strenæ*, n° 6, 2013, en ligne [<http://strenac.revues.org/1065>]. Cette approche est systématisée dans son récent essai *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 2017, qui insiste notamment sur la «sérialité lectoriale» (p. 56-61), celle-là même qui associe spontanément les *Aventures de Tintin* et les *Voyages extraordinaires*.

Ainsi la permanence de la référence vernienne, dans la presse de l'entre-deux-guerres comme ultérieurement auprès des lecteurs d'Hergé, relève-t-elle de ce phénomène d'interlisibilité « analogue à celui de la rémanence rétinienne » évoqué par Angenot dans *1889*, c'est-à-dire un « rabattement centripète des textes du réseau [en l'occurrence médiatique] sur un texte-tuteur, ou un corpus fétichisé⁷⁸ ». Une telle approche permet en définitive de concilier la décentralisation propre à la dissémination médiatique et la persistance dans cette nuée discursive d'œuvres-phares auxquelles se raccrocher : l'œuvre de Verne en est une depuis la fin du XIX^e siècle ; celle d'Hergé est appelée à le devenir à son tour au fil du XX^e siècle. Et si l'on n'a pour l'instant pas convaincu Jules Verne de plagiat par anticipation à l'endroit d'Hergé, le succès de Tintin a néanmoins contribué à renouveler l'horizon d'attente de ses récits, comme en témoigne une couverture du roman *De la Terre à la Lune* dans la « Bibliothèque verte », régulièrement reprise dès 1958, soit quatre ans après *On a marché sur la Lune*, et jusqu'en 1979. Durant les vingt glorieuses de ce qu'Edgar Morin a appelé la génération de Tintin⁷⁹, ce dessin de Jean Reschofsky aura imprimé dans les yeux de milliers de lecteurs l'image du fameux projectile lunaire se détachant de l'obscurité spatiale, habillé d'un damier rouge et blanc devenu à son tour iconique, et jouant ainsi, en une image saisissante, la rencontre imaginaire entre Jules Verne et Hergé.

78. Marc Angenot, *1889. Un état du discours social* [1989], ch. 1, rééd. sur la plateforme *Médias 19*, 2013, en ligne [http://www.medias19.org/index.php?id=11796, § 13].

79. Edgar Morin, « Tintin, le héros d'une génération », *La Nef*, janvier 1958, p. 56-61. Tintin y est présenté comme étant à la fois un « héros mythique » et un « héros moderne » (p. 60), incarnant une littérature jeunesse s'intéressant à des thèmes comme l'aventure interplanétaire « encore dédaignée dans la presse adulte » après « la première flambée Jules Verne-Wells » (p. 58).

CHAPITRE 6

Jules Verne à Hollywood, années 1950

Un état (partiel) de l'imaginaire social

Maxime PRÉVOST

Université d'Ottawa

Ce titre constitue à la fois une boutade et une forme de défi heuristique: non pas analyser l'ensemble du discours social d'une époque donnée comme Marc Angenot le fait dans *1889, un état du discours social*¹, mais à l'inverse inférer, de manière inductive, une partie non négligeable de son contenu à partir d'un corpus bien délimité, un peu à la manière d'un paléontologue reconstituant l'ensemble d'un tricératops à l'aide de quelques restes fossilisés de sa seule mâchoire. Je propose ainsi que nous nous intéressions dans les prochaines pages à ce que fut le «moment Verne» de Hollywood, ou, plus précisément, la décennie Verne: les années 1950. Trois grandes productions virent alors le jour qui furent couronnées de succès commercial et, l'une des trois du moins (nous y reviendrons), d'un important capital symbolique. Prises collectivement, ces trois adaptations peuvent être considérées comme un important vecteur mémoriel (sinon comme *le* vecteur mémoriel) des trois romans qui les inspirent, voire de l'œuvre de Verne dans son ensemble, dans le monde anglo-saxon du moins. Ces trois adaptations, dont je donnerai ici les titres français eu égard aux

1. Voir l'incontournable *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, «L'Univers des discours», 1989. Cette édition originale étant désormais introuvable, Guillaume Pinson a mis en ligne l'ensemble de l'ouvrage sur le site *Médias 19* [<http://www.medias19.org/index.php?id=11003>].

romans originels, mais que je nommerai en anglais quand je voudrai attirer l'attention sur le film seul, sont celles de *Vingt Mille Lieues sous les mers* (1954, Richard Fleischer, Walt Disney Productions), du *Tour du monde en quatre-vingts jours* (1956, Michael Anderson², Michael Todd Company) et de *Voyage au centre de la terre* (1959, Harry Levin, 20th Century Fox).

Ces adaptations de trois *Voyages extraordinaires*, contrairement à celles qui les suivirent de 1960 à aujourd'hui, ont été absolument marquantes³. *20 000 Thousand Leagues under the Sea* a été le deuxième succès commercial de l'année 1954 (derrière *White Christmas*⁴), tandis qu'*Around the World in 80 Days*, gagnant de l'Oscar du meilleur film de l'année 1956, a en quelque sorte constitué le modèle initiateur d'une forme de blockbuster hollywoodien des années 1950-1960 : celui du film à grand déploiement destiné à un auditoire familial (comme *Ben-Hur*, *The Sound of Music*, *My Fair Lady*; ou encore, pour demeurer dans le corpus, *Journey to the Center of the Earth*, trois ans plus tard). De manière plus générale, ces films, et plus particulièrement *Around the World in 80 Days*, ont joué un rôle de premier plan dans l'institution de ce que Vanessa Schwartz appelle «the cosmopolitan film cycle», à savoir ces films des années 1950 et 1960 qui utilisaient «le monde entier» à la fois comme toile de fond (à être représentée visuellement) et comme marché potentiel (à être visé commercialement)⁵. En effet, l'adaptation du *Tour du*

2. Michael Anderson est le réalisateur du film, qui a remplacé John Farrow au pied levé ; mais l'œuvre est plus généralement associée à la personnalité flamboyante de son producteur, Michael Todd.

3. Je m'inscris ainsi en faux contre Brian Taves qui, dans son excellent *Hollywood Presents Jules Verne: The Father of Science Fiction on Screen* (Lexington, University Press of Kentucky, 2015) considère la période 1960-1962 comme «the Height of the Verne Cycle» (p. 91-126), même si les films *Mysterious Island* (1961, Cy Endfield, Ameran Films), *Master of the World* (1961, William Witney, MGM) et *In Search of the Castaways* (1962, Robert Stevenson, Disney) n'ont pas connu le même rayonnement immédiat et à long terme que leurs trois prédécesseurs. Hypothèse : Brian Taves se laisse ici guider par son souvenir ému de *Master of the World*, scénarisé par Richard Matheson et mettant en vedette Vincent Price dans le rôle de Robur («[m]y interest in Jules Verne goes back in time when as a ten-year-old I happened to see *Master of the World* on television», p. 303).

4. Voir «All Time Domestic Champs», *Variety*, 6 janvier 1960, p. 34.

5. Vanessa R. Schwartz, *It's so French: Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2007, p. 160 :

monde en quatre-vingts jours, accumulant entre 1956 et 1959 des recettes de plus de 68 000 000\$ à partir d'un investissement initial de 6 000 000\$, a agi comme puissant révélateur de cette soif d'images internationales caractérisant le public de l'époque⁶. Surtout, ces trois films ont été vus et revus par plus d'une génération de jeunes (et de moins jeunes) spectateurs au cinéma, à la télévision, dans des ciné-clubs ou des cinémas répertoire au cours des années 1950, 1960, 1970 et même 1980. Puisque chaque homme porte en soi l'ensemble de la vernienne condition, je préciserai que c'est par *20 000 Thousand Leagues under the Sea* et *Journey to the Center of the Earth* que j'ai pris conscience de l'existence d'un auteur nommé Jules Verne, dans la pénombre des salles de projection du dimanche après-midi. Ces adaptations constituent ainsi des vecteurs mémoriels, et nous reviendrons sous peu sur cette notion.

Il y aurait des commentaires tout à fait intéressants à formuler sur chacune de ces trois adaptations prise isolément : sur l'inquiétante étrangeté du capitaine Nemo de James Mason, ce grand acteur s'imposant en outre comme le professeur Lidenbrock de référence ; sur les très nombreuses apparitions de vedettes parsemant *Around the World in 80 Days*, film ayant par ailleurs permis à David Niven d'interpréter le personnage qu'il était «né pour jouer», Phileas Fogg⁷ ; sur la vision délicieusement datée de la

«[the cosmopolitan film cycle] has a very precise history in which the success of Mike Todd's 1956 adaptation of the Jules Verne novel *Around the World in Eighty Days* played a critical role [...]. Todd's only feature film defined the qualities of the cosmopolitan film cycle in terms of production, visual codes, and themes, yet it remains singular in its combination of those attributes. Almost entirely omitted from the history of film, except when embarrassed comments are made about the fact that it was awarded the best picture Oscar of 1956, its remarkable commercial and critical success also helped shape the history of the cosmopolitan film as others sought to imitate many of its elemental ingredients to reproduce its box office popularity».

6. Voir *ibid.*, p. 58.

7. Transaction ainsi relatée par David Niven dans ses mémoires (*The Moon's a Balloon*, Londres, Coronet Books, «Hodder Paperbacks», 1973 [1971], p. 280 ; sur Michael Todd, voir p. 280-286 :

«When I arrived, Todd was by the pool. Of medium height and perfect proportions, he was tanned dark mahogany. He wore the briefest of swimming slips. On his head was a white ten-gallon hat, in his mouth was a cigar of grotesque proportions.

science et des scientifiques que met de l'avant *Journey to the Center of the Earth*, et sur l'affolante présence d'Arlene Dahl aux côtés de nos aventuriers, cette adaptation n'ayant pas jugé bon de suivre les traces de *20 000 Leagues under the Sea* dans la création d'un univers entièrement dénué de présence féminine. Il y aurait donc des commentaires à formuler sur chacun de ces trois films pris isolément, mais l'objectif est ici de les penser ensemble, c'est-à-dire de trouver ce qui les unit, ce en quoi ils ouvrent une fenêtre sur l'imaginaire social américain des années 1950, particulièrement sur le rapport qu'entretenait alors Hollywood aux productions culturelles du XIX^e siècle – fenêtre qui, de manière différentielle, pourra faire le jour sur la nature du décalage éprouvé aujourd'hui face à ces productions grand public d'il y a soixante ans. Cet écart culturel est particulièrement sensible au visionnement d'*Around the World in 80 Days*, triomphe de guichet et d'estime en 1956, heureux gagnant de cinq Academy Awards dont celui du meilleur film⁸, candidat tout désigné au statut de classique cinématographique en somme. Le producteur Mike Todd regardait de près aux conditions de la distribution et de la projection de son film, insistant pour que les cinémas qui le diffusaient en respectent «l'aura», notamment en interdisant la vente de maïs soufflé, les points de vente intra-muros proposant plutôt l'acquisition d'«albums commémoratifs» appelés à assurer une forme de publicité, puisque ceux qui l'achèteraient le montreraient à leurs fréquentations, s'en servant comme d'incitatif à la discussion, ce qui, selon Todd, en faisait un meilleur argument de vente et de diffusion qu'un «sac de maïs soufflé jeté à la sortie de

He had no time for preliminaries.

– Ever heard of Jules Verne?

– Yes of course.

– Ever read *Around the World in 80 Days*?

– I was weaned on it.

– I've never made a picture before but I'm gonna make this one... How'd you like to play Phileas Fogg?

My heart bounced. "I'd do it for nothing."

Todd tossed aside his hat and cigar.

– You gotta deal, he said and disappeared beneath the surface of the pool».

8. Finaliste pour huit Oscars, il en remporte cinq: «Best Picture», «Best Writing, Best Screenplay – Adapted», «Best Cinematography, Color», «Best Film Editing» et «Best Music, Scoring of a Dramatic or Comedy Picture».

la salle⁹». C'est dire que le film agissait comme un pont entre la culture commerciale et la culture d'élite, satisfaisant un public extrêmement vaste et diversifié en termes d'âge, de statut social, d'horizon d'attente, à tel point qu'on pourrait à bon droit estimer qu'il s'agit du meilleur document possible pour objectiver la distance qui sépare les spectateurs de 1956 de ceux d'aujourd'hui.

Lorsqu'un ouvrage de fiction accède au statut du mythe, comme l'ont fait les trois romans de Jules Verne dont il est ici question, c'est que son impact sur l'imaginaire collectif a été immédiat et durable. En ce qui concerne l'impact immédiat (sur l'imaginaire social, synchronique), il revient à l'approche sociocritique d'analyser la pertinence précise du texte pour son époque de production, c'est-à-dire d'essayer de comprendre à quelles questions (implicites) et à quelles attentes (latentes) répondait cette œuvre. En ce qui concerne le long terme (et donc l'imaginaire collectif, diachronique), il reviendrait plutôt à la mythocritique d'expliquer comment, pourquoi et à quelles conditions une fiction donnée a pu s'affranchir de son cadre historique pour accéder au « Grand Temps » dont parle Mircea Eliade¹⁰. Considérons l'imaginaire social et l'imaginaire collectif comme tous deux en mouvement, mais à des rythmes différents, celui-là évoluant plus rapidement que celui-ci ; ces trois films ont sans doute collaboré à instituer, sur le long terme, des éléments de l'imaginaire collectif ; ils ne sont plus en phase, toutefois, avec notre imaginaire social.

Considérons comme *vecteur mémoriel* toute adaptation d'une œuvre donnée qui assure à la fois sa survie et son renouvellement. Cette notion m'est utile dans l'étude que je fais de certains mythes modernes – et par *mythe moderne* entendons tout personnage, lieu

9. Voir les propos de Mike Todd rapportés dans Vanessa Schwartz, *It's so French*, *op. cit.*, p. 171 : « [m]y fight against selling popcorn in the theatre is really more a question of principle and I am not going to relax this policy regardless of the pressure put on me. I am insisting of this policy because I want to demonstrate that occasionally a show comes along that does not have to depend on popcorn to satisfy the customers. Many exhibitors have pointed out to me that popcorn saved the industry. I say that shows saved the industry ».

10. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1957, p. 33.

imaginaire ou donnée fondamentale d'intrigue dont la notoriété et le rayonnement transcendent, sur plusieurs générations, ceux de leur créateur ou de leur œuvre originelle¹¹. Certains personnages, lieux imaginaires, données d'intrigues pénètrent donc à court terme l'imaginaire social, à long terme l'imaginaire collectif par l'entremise d'une adaptation marquante : Carmen est davantage la fille de Bizet, Meilhac et Halévy que celle de Prosper Mérimée ; le Dracula que visualise spontanément le collectif anonyme depuis les années 1930 ressemble à celui qu'interprète Bela Lugosi dans l'adaptation de Tod Browning ; la planète des singes est mieux connue par l'adaptation cinématographique de Franklin J. Schaffner que par le roman de Pierre Boulle. Les vecteurs mémoriels sont renouvelables et « démodables » : ils sont appelés à être remplacés au fil des décennies, le Sherlock Holmes de Benedict Cumberbatch se superposant à ceux de Basil Rathbone et de Jeremy Brett. Je dis bien *se superposant* car, comme l'écrivait Hans Blumenberg, « [d]ans le mythe, on n'est pas confronté à des décisions, il n'exige pas de renoncements¹² ».

La survie de l'œuvre de Jules Verne, comme celle de tout mythographe, est forcément collective : pour le dire comme Cornelius Castoriadis, son fantasme personnel ne s'institue en imaginaire social que tel qu'avalisé par le collectif anonyme¹³. Jules Verne après Jules Verne est le résultat d'un immense et chaotique dialogue entre chacun des avatars culturellement significatifs de son œuvre et les romans d'origine, lesquels tendent aujourd'hui à redevenir leur propre vecteur mémoriel, en l'absence d'adaptation satisfaisant la collectivité et à cause du vieillissement de ses principales adaptations. (Je proposerais d'ailleurs, par parenthèse, que la valeur de « classique » est en train de disparaître de l'horizon cinématographique, désormais en phase sur le seul présent, alors qu'elle a toujours cours en littérature, les romans du passé jouissant, pour

11. Voir Alexandre Dumas *mythographe et mythologue. L'aventure extérieure*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2018, p. 26-30.

12. Hans Blumenberg, *La Raison du mythe* (Stéphane Dirschauer trad.), Paris, Gallimard, 2005, p. 28.

13. Voir Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, « Points essais », 1975 (p. 217-218, surtout).

l'instant du moins, d'un potentiel de visibilité et d'accessibilité plus grand que celui des films « dépassés ».)

Ceci étant, le vieillissement d'une adaptation donnée, ce vieillissement faisant qu'une proposition culturelle se voulant divertissante en vienne au fil des ans à rompre ce pacte fondé sur le plaisir et l'accessibilité immédiate pour devenir perçue comme simplement ennuyeuse, ne signifie aucunement que cette adaptation a cessé d'agir sur l'imaginaire. En effet, comme le note Julie Sanders, il est très fréquent que « les adaptations adaptent d'autres adaptations¹⁴ », une adaptation marquante devenant ainsi partie intégrante de la mythologie qui se développe à partir d'une œuvre ou d'un personnage. Une adaptation donnée peut ainsi en venir à hanter une œuvre, son devenir et sa réception à long terme, même après sa péremption. Comme l'observe Kate Griffiths, qui propose ce faisant le terme ingénieux de « spectropoétique de l'adaptation » pour rendre compte du phénomène, *Around the World in 80 Days* fait désormais partie intégrante de la « matière adaptable » pour quiconque s'attaque au roman original (ajoutons : qu'il en soit conscient ou non), ne serait-ce que par la décision de faire du ballon un moyen de locomotion utilisé par Phileas Fogg¹⁵. Rappelons en effet que le roman de Verne ne comporte nulle montgolfière, phénomène qui n'est pas sans surprendre (et décevoir) les étudiants à qui je le fais lire dans le cadre de mon enseignement universitaire : le roman ne parvient plus à pleinement satisfaire l'horizon d'attente que sa réception à long terme a défini.

Même après sa péremption, un vecteur mémoriel laisse des traces. L'univers visuel qu'évoque l'imaginaire romanesque de Jules Verne doit énormément aux trois adaptations cinématographiques marquantes des années 1950. Différentes adaptations récentes du

14. Voir Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, Londres et New York, Routledge, 2006 (p. 13 : « [i]t will be witnessed in this study how frequently adaptations adapt other adaptations »).

15. Voir Kate Griffiths, « *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* : Verne, Todd, Coraci and the Spectropoetics of Adaptation », dans Kate Griffiths et Andrew Watts, *Adapting Nineteenth-Century France : Literature in Film, Theatre, Television, Radio and Print*, Cardiff, University of Wales Press, 2013, p. 172-205 (p. 192 : « as Todd's film adapts Verne, so too will its images be adapted, a process incarnated by Todd's use of the balloon as a means of locomotion for Fogg »).

Tour du monde en quatre-vingts jours en bande dessinée doivent encore beaucoup au film de 1956. Le personnage de Passepartout, en particulier, est souvent représenté d'une manière rappelant l'acteur Cantinflas et sa petite moustache très caractéristique, tant chez Aude Soleilhac¹⁶ que chez Chrys Millien¹⁷, ce dernier dessinateur le faisant même entrer en scène en *penny farthing* (en «grand-bi») comme dans le film de Michael Anderson. Il ne s'agit ici que d'exemples, qu'on pourrait multiplier. Précisons en outre que le film de 1956 est manifestement le principal point de référence de l'adaptation de 2004 produite par les studios Disney¹⁸, de même que le *Journey to the Center of the Earth* de 2008 s'inspire plus directement de celui de 1959 que du roman vernien. On pourrait de plus montrer que les formes du Nautilus qu'on retrouve dans la *League of Extraordinary Gentlemen*¹⁹, comics et film²⁰, puis dans la série qu'Alan Moore et Kevin O'Neill consacrent à l'héritière du capitaine Nemo²¹, ressemblent bien davantage au sous-marin proto *steampunk* de 1954 qu'à celui qu'illustrèrent Neuville et Riou dans l'édition de 1870.

De manière plus globale, ces trois films ont imposé un certain nombre d'images et de représentations synecdoques de Jules Verne et de son œuvre, exemplairement le déplacement en ballon. Ces

-
16. Loïc Dauvillier et Aude Soleilhac (couleurs de Anne-Claire Jouvray), *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Delcourt, «Ex-libris», 2008, 3 tomes.
 17. Chrys Millien, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, dossier de Hubert Tison, Grenoble, Andonis, «Romans de toujours», 2007. Je remercie Ariane Brun del Re de m'avoir signalé ces «résurgences spectrales» de l'adaptation de Michael Todd.
 18. Voir Kate Griffiths, «Verne, Todd, Coraci and the Spectropoetics of Adaptation», *op. cit.*, p. 196 : «[L]ike Todd, Frank Coraci's 2004 *Around the World in 80 Days* engages with cinematic ghosts, but it does so specifically in relation to Todd. As Todd adapted Verne, Coraci adapts the prevalent myth of Verne in the contemporary cultural consciousness but he also, more importantly, adapts Todd's adaptation as one of his sources».
 19. Alan Moore et Kevin O'Neill, *The League of Extraordinary Gentlemen*, vol. I et II, La Jolla (CA), America's Best Comics, 1999 et 2002.
 20. *The League of Extraordinary Gentlemen*, réalisation de Stephen Norrington, Angry Films/ International production company/ Twentieth Century Fox, 2003.
 21. Alan Moore et Kevin O'Neill, *Nemo*, Marietta (GA) et Londres, Top Shelf Productions/ Knockabout Comics (2013: *Heart of Ice*; 2014: *The Roses of Berlin*; 2015: *River of Ghosts*).

adaptations ont en outre déterminé quelles œuvres de Verne allaient accéder à la postérité internationale, d'autant plus qu'elles ont subsumé, voire phagocyté les autres *Voyages extraordinaires*, le mode de déplacement mis de l'avant par *Cinq Semaines en ballon* appartenant désormais au régime imaginaire du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, de même que la figure de l'inventeur a pu se substituer à celle de l'explorateur ou du voyageur (Phileas Fogg invente dans le film de 1956 le moyen de locomotion qui lui permettra de terminer sa traversée de l'Amérique, et devient tout simplement un inventeur excentrique rappelant le Caractacus Potts de *Chitty Chitty Bang Bang* dans le film de 2004). L'idée même d'intégrer une femme à l'aventure comme on le fit avec Arlene Dahl en 1959 faisait déjà résolument partie de l'imaginaire social vernien, tel qu'institué par la Mrs. Aouda de Shirley Maclaine, se superposant en 1956 à celle du roman d'origine.

Ces trois films ont en commun de témoigner d'un immense respect pour le *roman* et le *romanesque* : ils soulignent de diverses façons qu'il s'agit d'adaptations de romans de Jules Verne, dès la présentation du titre. Comme d'autres adaptations de l'âge d'or des studios Disney, celle de *Vingt Mille Lieues sous les mers* présente au spectateur l'image du roman de Jules Verne, qu'on ouvre à la première page pour en entamer la lecture, la fin se terminant sur la dernière page du volume, alors qu'un exposé professoral on ne peut plus inactuel du journaliste Edward R. Murrow, sur l'imaginaire visionnaire de Jules Verne, constitue l'amorce d'*Around the World in 80 Days*. Dans les publicités de ces films, le nom de Verne semble représenter un argument de vente, au même titre que les champignons géants et les « lézards gargantuesques » du *Voyage au centre de la terre*, un peu comme l'est aujourd'hui l'association d'un film aux *comics* issus des maisons Marvel ou DC.

Around the World in 80 Days est un film romanesque, c'est-à-dire long (il dure plus de trois heures), cherchant à tout englober, à tout représenter, à tout montrer, et destiné à un auditoire patient. Cela est vrai des trois films de notre corpus, mais plus particulièrement du plus primé des trois, de celui jouissant du plus grand capital symbolique grâce à cette proximité du romanesque. Tout se passe en

somme comme si le film voulait être roman, voulait se faire livre, cherchait très manifestement à s'imposer comme le relais de la culture livresque, constituant par le fait même un exemple involontaire de ce que Marshall McLuhan appelait à cette époque même «our retrospective orientation and our inveterate habit of looking at the new through the spectacles of the old²²», pensée rétrospective ayant par exemple incité les pionniers de la télévision à la considérer comme une extension du théâtre et de la radio. Ce corpus constitue ainsi un moment d'équilibre, peut-être le dernier, entre ce passage du *livre absolu* au *livre relatif* que décrit Dominique Maingueneau: «[l]a Littérature fournit des scripts et des images aux médias, qui peuvent les recycler dans des jeux vidéo, des clips, des séries télévisées, des films: parcours d'une Littérature transformée en monument, immense réservoir de scénarios pour une production multimédiatique qui suscite elle-même en "produits dérivés" une production littéraire, dans une spirale sans fin²³». Au cours des années 1950, Jules Verne est en quelque sorte devenu une marque de commerce, la promesse d'un univers tout à la fois progressiste sur le plan scientifique, visionnaire et *daté* (nous reviendrons en conclusion sur cette observation) – marque de commerce se développant de manière indépendante des *Voyages extraordinaires* d'où elle tire son origine, mais tout cela s'opérant dans un respect infini, presque rituel, pour le livre et la civilisation de l'imprimé, comme si le média du film cherchait à justifier sa nouvelle présence

22. «Cybernetics and Human Culture» [1964], dans Marshall McLuhan, *Understanding Me: Lectures and Interviews* (Stephanie McLuhan et David Staines éd.), Toronto, McLelland & Stewart, 2003, p. 52.

23. Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Paris, Belin, 2006, p. 163; voir p. 155: «[u]ne bonne part de la littérature du patrimoine constitue un immense réservoir de scénarios pour une production multimédiatique qui suscite elle-même à son tour une production littéraire dérivée. Ballades médiévales, sonnets parnassiens, romans naturalistes ou psychologiques, récits de voyage, jeux littéraires... tout coexiste, copies ou hybrides d'anciennes catégories. Mais ce n'est pas la littérature convertie en Thesaurus, qui impose ses formats et scansion. Dans ce passage d'une logique du *champ* à une logique de *l'archive*, la concurrence entre positionnements cède devant le parcours d'une immense bibliothèque, désinvesti d'enjeux. À son niveau, la fortune critique de la catégorie de "l'intertexte" témoigne de la nouvelle condition d'une littérature».

dans l'ordre des représentations par un respect absolu, presque obséquieux, pour le média qu'il a déclassé.

Dans son ardente volonté de mimétisme livresque, le film comprend ainsi d'interminables tableaux touristiques, scènes de corridas, vues aériennes depuis la montgolfière, etc. Ces prises de vue panoramiques pallient en quelque sorte l'absence du narrateur, donnant au spectateur l'occasion d'admirer les paysages qui défilent devant lui comme devant les voyageurs. Comme le roman vernien, le film se fait donc documentaire, le cinéma englobe la presse illustrée, telle le *Time Life* ou le *National Geographic*, et se fait le pourvoyeur d'images géographiques au sein d'un discours social et d'un univers médiatique qui n'en est pas encore visuellement sursaturé, avant de passer le relais au documentaire télévisé, puis à Google image. Il en résulte un spectacle qui, aujourd'hui, ne nous semble plus guère spectaculaire. Cette propension au voyage et à la mobilité, inscrite au cœur même de l'intrigue, deviendra une des caractéristiques de ce que Vanessa Schwartz appelle le «cinéma cosmopolite», les studios envoyant volontiers des unités de réalisation secondaire à travers le monde pour donner l'impression d'une action internationale, comme, par exemple, dans le film *The Pink Panther* de Blake Edward (1963), dont l'action se déroule notamment à Paris, Rome, Los Angeles et Cortina d'Ampezzo²⁴. Cette recherche de l'exotisme visuel produit un double mouvement, paradoxal, d'affirmation et d'aplanissement des différences culturelles. C'est par le cinéma que Jules Verne est en quelque sorte devenu un auteur anglo-saxon, car, en effet, tant Vanessa Schwartz que Brian Taves observent que la renommée américaine et

24. Vanessa Schwartz, *It's so French*, *op. cit.*, p. 192 : « [t]he mobility and travel discussed earlier in *Around the World* became a staple of the cosmopolitan films whose narratives often began by establishing that the story begins in different places, although the plot will eventually have people from those places converge. For example, *The Pink Panther* begins with a fantasy Indian backstory and cuts to contemporary scenes in Paris, Rome, and Los Angeles. By the end of the film, everyone is at a ski lodge in Cortina in the Italian Alps. While audience demand for location shooting no doubt helped fuel cosmopolitan filmmaking, the practice also reflected the abilities of those making the film to actually work around the world. Studios had always sent second units to film establishing shots abroad, and each time such a crew went abroad, it also took a variety of shots to be stored in a studio's stock image library ».

britannique de Verne semble tout simplement déconnectée de ses origines nationales (phénomène qui s’observe au Canada anglais également): grâce à sa réception à long terme, grâce, en grande partie, au rayonnement des trois adaptations dont il est ici question, «Jewels Verne» n’est plus un monument national exclusivement français, puisqu’il a en quelque sorte été naturalisé par la culture internationale²⁵.

À l’intention des spectateur américains, Hollywood accentue volontairement, voire caricature, l’*ethos* britannique de ses personnages: à vrai dire, le tour était déjà joué avec Phileas Fogg, mais ajoutons que le professeur Otto Lidenbrock de l’Université de Hambourg devient dans *Journey to the Center of the Earth* le professeur Oliver Lindenbrook de l’Université d’Édimbourg, et que son neveu Axel devient un étudiant du nom d’Alec McEwen²⁶. Le très britannique James Mason interprète aussi, on l’a vu, le capitaine Nemo, un Nemo dont la nationalité demeure habilement tue, comme dans le roman, mais dont la complexion foncée, l’accent et l’éducation nous laissent supposer qu’il s’agit d’un Indien britannisé.

Les identités nationales des personnages secondaires, richement développées chez Verne, s’aplanissent au cinéma. Le Québécois Ned Land devient un héros résolument américain, interprète de moult ritournelles yankees, alors que le professeur Aronnax est toujours affilié au Muséum d’histoire naturelle de Paris, mais il est interprété par un acteur hongrois (Paul Lukas), car Français,

25. Voir Vanessa Schwartz, *ibid.*, p. 228: «[i]n fact, Verne’s success as a science fiction writer seems so entirely disconnected from his national origin, that in the course of writing this book, many of my own friends have been surprised to learn that Verne was French»; Brian Taves, *Hollywood Presents Jules Verne, op. cit.*, p. 2: «[i]f you pronounce Jules Verne’s name with the proper French lilt, outside some academic circles, you’ll receive only bewildered stares. When his works were presented in 1970 to my sixth-grade class through Scholastic Book Services, school chums called him “Julius” Verne; Isaac Asimov recounted how he thought the name was “Jewels Voine”. Whatever the pronunciation of Jules Verne’s name, he has long been the best-loved French author among English speakers, who have adopted him as one of their own – and screen adaptations have played a major role in public understanding of his work».

26. Notons avec Brian Taves, *ibid.*, p. 83, qu’il eût par ailleurs été délicat de présenter des héros allemands à peine quatorze ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Hongrois, c'est tout un. En somme, les personnages secondaires procèdent d'une forme de fricassée identitaire, ce qui paraît particulièrement clair avec le Passepartout d'*Around the World in 80 Days*, qui devient ici un personnage hispanique dont les origines, tout de même vaguement françaises, demeurent opaques : le valet qu'interprète le Mexicain Cantinflas (alias Mario Moreno) lit *La Vie parisienne*, mais répond « si signore » à Phileas Fogg. Comme l'observe Vanessa Schwartz, le personnage de Passepartout assurait au roman d'origine un point de vue français tant sur l'excentricité de Phileas Fogg que sur les pays traversés pendant les quatre-vingts (en fait quatre-vingt-un...) jours, de telle sorte que le traitement que lui réserve l'adaptation objective la manière dont la culture française pouvait aisément être assimilée à une forme de culture « occidentale²⁷ ».

Le capital symbolique qui fut celui d'*Around the World in 80 Days* a contribué à figer le roman d'origine comme clé de voûte de l'édifice vernien, celui qui condense les plus grands enjeux symboliques, celui qui, sous le mode de la mythologie moderne, offrirait des réponses à des questionnements collectifs, latents et historiquement déterminés. Or on sait que l'intérêt, voire la magie, du roman de Verne procède d'une contradiction fondamentale entre, d'un côté, l'inutilité et la vanité du voyage (Fogg, voyageur *nec plus ultra*, ne s'intéresse nullement au spectacle du monde qu'il traverse, laissant l'émerveillement à son subalterne Passepartout, puisqu'il est suffisamment renseigné sur la nature de toutes choses par l'ampleur et la pertinence de ses lectures) et, de l'autre côté, sa nécessité vitale, son pouvoir de transformation grâce au contact de l'altérité, Fogg épousant comme on le sait une Parsie rencontrée au cœur de l'Inde. Il s'agit d'une de ces contradictions fondamentales dont la

27. Vanessa Schwartz, *It's so French*, *op. cit.*, p. 175 : « Cantinflas played Passepartout as a “Hispanic” Latin and not a French one. The character’s name and origins remained opaque in the context of the film. In the hand of Verne, Passepartout’s Frenchness anchored the story as an observation of both the world and the imperturbable British, seen from the French point of view. The fact that the story was French in origin but played otherwise suggests the porous way in which French culture could be easily assimilated into a generalized “Western” culture ».

sociocritique est friande, et qui pourrait éventuellement donner lieu à la reconstitution d'un «sociogramme du voyage» ou «du tourisme», le roman devenant le lieu du voyage par substitution, le lieu où l'on explore symboliquement tant la valeur que la futilité du déplacement, dans un monde qui tend à s'unifier et dont le livre assure désormais la description. Sylvain Venayre a bien décrit cette tension entre le désir de découverte géographique, puis touristique, qui pénètre le discours social du second XIX^e siècle, désir coexistant avec l'amertume qu'il suscite : «la déception accompagne des voyageurs d'abord impressionnés par la littérature de leur temps. Il n'y a plus de peuples sauvages, répète-t-on, plus d'espaces inconnus, plus de dangers liés au déplacement. S'il est un lieu commun du siècle, c'est que tous les lieux sont communs²⁸».

Or le moment Verne hollywoodien résout (ou aplanit) cette contradiction. L'étrangeté de Fogg, assimilable dans le discours social des années 1870 au lieu commun très bien établi du touriste anglais «incapable de ressentir quoi que ce soit face au spectacle qu'il observe²⁹», est constamment objectivée par les autres protagonistes du film («Mr. Fogg, why must you be so British?», lui demande la Mrs. Aouda de Shirley Maclaine³⁰), alors même que son comportement est moins ouvertement excentrique que dans le roman. Observons par exemple que son habillement, alors qu'il traverse des pays chauds, passe convenablement du sombre au blanc, alors que le Fogg du roman demeurerait partout au monde le gentleman que le lecteur rencontrait au Reform Club ; de même, le Fogg de 1956 tient le rythme d'une danse flamenco avec sa canne et sourit devant la splendeur d'un coucher de soleil sur le pont d'un navire³¹. Notons aussi que la relation amoureuse avec Mrs. Aouda se développe plus rapidement et plus nettement dans le film, ce qui fait de Fogg un personnage radicalement transformé par l'altérité, au point même de la passion. C'est que la plus prestigieuse des trois

28. Sylvain Venayre, *Panorama du voyage (1780-1920). Mots, figures, pratiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 485.

29. Voir *ibid.*, p. 417.

30. *Around the World in 80 Days*, Warner Home Video, DVD, 1 : 36 : 00.

31. Voir Kate Griffiths, «Verne, Todd, Coraci and the Spectropoetics of Adaptation», *op. cit.*, p. 193.

adaptations verniennes dont il est ici question (mais cela est aussi vrai des deux autres) constitue un moment charnière dans l'institution de ce que Cornelius Castoriadis appellerait une «signification centrale³²» : celle du voyage, surdéterminée au point d'être un angle mort, au sens de point aveugle, de notre époque depuis la mi-XX^e siècle, c'est-à-dire depuis que s'est développé le tourisme de masse, ne serait-ce, dans les premiers temps du moins, que par procuration cinématographique. Les adaptations des *Voyages extraordinaires* constituent un moment fort, un *faire instituant* (dans sa production mais surtout sa réception) de cette signification sociale rituelle du voyage. Dans Jules Verne après Jules Verne, il y a, au moins partiellement, cette idée qu'il faut se déplacer pour se trouver.

Le spectateur voyage pour sa part par procuration en regardant constamment l'ensemble des paysages auxquels Fogg se montre plus ou moins indifférent (à savoir moins indifférent qu'il ne l'est dans le roman, mais plus indifférent que n'est censé l'être le spectateur implicite), et fait l'expérience du dépaysement pendant trois heures. Ainsi, et cette observation s'applique aux trois films, le voyage nous est symboliquement représenté de manière on ne peut plus favorable, mais tout en étant davantage lié à la connaissance, voire à la science, qu'au plaisir. En outre, le cinéma cherche à s'affirmer comme le lieu où pourra se réaliser ce voyage, condensé avec efficacité sur le temps que dure la projection d'un long-métrage.

On observera enfin que ce voyage dont on nous chante les louanges symboliques est un voyage appartenant au passé : contrairement aux premiers lecteurs des *Voyages extraordinaires*, le spectateur

32. Voir Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, *op. cit.*, p. 526 : « [L]es significations centrales ne sont pas des significations "de" quelque chose – ni même, sinon en un sens second, des significations "attachées" ou "référées à" quelque chose. Elles sont ce qui fait être, pour une société donnée, la co-appartenance d'objets, d'actes, d'individus en apparence les plus hétéroclites. Elles n'ont pas de "réfèrent" ; elles instituent un mode d'être des choses et des individus comme référé à elles. Comme telles, elles ne sont pas nécessairement explicites pour la société qui les institue. Elles sont présentifiées-figurées moyennant la totalité des institutions explicites de la société, et l'organisation du monde tout court et du monde social que celles-ci instrumentent. Elles conditionnent et orientent le faire et le représenter sociaux, dans et par lesquels elles continuent en s'altérant ».

des années 1950 est confronté au dépaysement temporel lorsqu'il accède à l'imaginaire vernien. Brian Taves a bien souligné que le même traitement n'était pas réservé à H. G. Wells, le *War of the Worlds* que produisit la Paramount en 1953 déplaçant l'action de l'Angleterre fin-de-siècle vers la Californie contemporaine³³. Même par leur aspect prétendument visionnaire, les romans de Verne ont tout au long du XX^e siècle institué une forme de rapport au passé, et plus précisément à un passé perçu comme exaltant pour sa conception volontariste et exaltée du progrès scientifique et sans doute même, plus précisément encore, du progrès géographique. Le voyageur du XIX^e siècle a tout à découvrir, et le spectateur du XX^e siècle découvre tout par ses yeux. *Lindenbrook*, *Nemo*, *Aronnax*, *Phileas Fogg* sont en quelque sorte des spécialistes du voyage et de la découverte, les explorateurs avant-gardistes de ce que l'amateur de cinéma des années 1950 pourra découvrir à son propre compte, grâce à l'imaginaire que Verne a puissamment collaboré à instituer. Par ses adaptations de ces trois romans de Jules Verne, Hollywood invitait ainsi le spectateur à voyager dans le temps pour rencontrer l'Autre, à savoir ce Même d'il y a deux ou trois générations, disparu, comme disparaît toute forme d'exotisme, dans l'irréversible processus de la modernisation, mais désormais accessible par la médiation de la pellicule. Et paradoxalement, ces adaptations se voulant on ne peut plus actuelles dans leur représentation du passé, ces adaptations parfaitement conçues pour le public américano-européen des années 1950, sont désormais elles-mêmes des reliquats du passé, influentes par leur dépassement même, faisant désormais partie de toute négociation imaginaire impliquant le fonds commun Jules Verne.

33. Brian Taves, *Hollywood Presents Jules Verne*, *op. cit.*, p. 71.

CHAPITRE 7

Adaptation transmédiatique

Le Tour du monde *en série animée* *hispano-japonaise*

Bounthavy SUVILAY

Doctorante à Montpellier 3

Dans le champ des études littéraires, le texte imprimé en livre a tendance à être canonisé au détriment des autres formes du même récit, occultant les variantes médiatiques et les adaptations, passant sous silence les premières publications suivant le format du feuilleton ou de fascicules périodiques. Dans le cas du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, si le roman a été largement diffusé sous forme de traductions¹, le livre n'est pas le support initial. Le récit prend d'abord la forme d'une pièce de théâtre coécrite avec Édouard Cadol, puis celle d'un feuilleton paru dans le quotidien *Le Temps* en 1872, avant d'être publié en 1873 dans la collection de livres didactiques pour la jeunesse de Hetzel, et de redevenir une pièce de théâtre en 1874. Les déclinaisons du récit à travers trois formats et circuits de distribution (presse, livre, théâtre) assurent à l'œuvre une exposition maximale pour toucher un large public. Plus encore, la parution dans la presse assure la publicité et la renommée de la pièce et du roman en formant un public déjà acquis pour les deux autres formes du récit. Pour reprendre la terminologie de Genette, ces transmodalisations² constituent des maillons essentiels dans le

1. William Butcher rappelle dans sa préface que ce roman est de loin le plus populaire des livres écrits par Verne avec 350 000 exemplaires imprimés avant 1905 et le nombre cumulé des traductions disponibles ; voir Jules Verne, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Classique», 2009.

2. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 395-396.

succès commercial d'une œuvre et la renommée de l'écrivain. Au lieu de simplement comparer les récits cibles à l'œuvre source afin de jauger leur «fidélité» (ce qui revient trop souvent à vanter les mérites «littéraires» du roman par rapport aux autres variantes), il me semble plus intéressant de reprendre la métaphore heuristique que Linda Hutcheon emprunte à la biologie à propos de l'adaptation. Pour mieux comprendre le processus et les œuvres qui en résultent, elle propose de changer de critères d'évaluation du succès pour en adopter trois : la pérennité (*persistence*), la prolifération des variantes (*abundance*) et la diversité des supports (*diversity*)³. Bien que le thème du voyage autour du monde soit extrêmement populaire et qu'il existe bien d'autres récits de ce type⁴, l'œuvre de Verne est un succès au sens de Hutcheon et Bortolotti : dès son origine elle est disponible sur plusieurs supports (*diversity*), possède plusieurs variantes en synchronie (*abundance*) et elle continue d'être adaptée bien des années après la mort de l'auteur (*persistence*).

Ce caractère transmédiateur⁵ du récit de Verne favorise ses multiples adaptations postérieures au cinéma, à la télévision et notamment en dessin animé⁶. En dehors des trois films d'animation, on

-
3. Le texte original n'a pas été traduit en français ; voir Gary R. Bortolotti et Linda Hutcheon, «On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and "Success" – Biologically», *New Literary History*, vol. 38, n° 3, 2007, p. 443-458.
 4. On pourra se reporter à l'article de Daniel Compère dressant une forme de généalogie de ce type de récit de voyage circulaire ; voir Daniel Compère, «*Le Jour fantôme*», *La Revue des lettres modernes*, Série Jules Verne, vol. 1, 1976, p. 31-51.
 5. Nous employons ici le terme transmédiateur pour faire référence à l'adaptation d'un récit ou d'un univers de fiction dans différents médias et non simplement dans différents modes (dans le sens restreint où l'entend Genette). Il ne s'agit pas d'une référence au concept de «transmedia storytelling» développé par Henry Jenkins à partir des formes de récits issus de la diégèse de *Matrix* ; voir Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.
 6. La première adaptation en dessin animé est cinématographique : *Wielka podróż Bolka i Lolka* («Le Grand Voyage de Bolek et Lolek»). Il s'agit d'un film d'animation polonais de 101 minutes réalisé en 1977 par Władysław Nehrebecki et Stanislas Dulz. Deux enfants font le tour du monde afin de toucher l'héritage de 20 000 livres en or légué par Phileas Fogg. Mais Jeremiah Pitsbury, le serviteur d'un descendant de Fogg, s'ingénie à leur mettre des bâtons dans les roues. À la fin du film, l'adulte reste avec les deux garçons pour qui il s'est pris d'affection. Ce film a ensuite été redécoupé pour former une série télévisée de quinze épisodes. Dans *Around the*

compte quatre séries télévisées dont *La Vuelta al mundo de Willy Fog*⁷. La série est réalisée au Japon par la société Nippon Animation, studio mondialement connu pour la série des *World Masterpiece Theater* (*Sekai Meisaku Gekijō*) produite entre 1975 et 1997⁸. Outre *Heidi*⁹, réalisé par Isao Takahata et Hayao Miyazaki, le studio a réalisé des adaptations comme *Bouba*¹⁰, *Tom Sawyer*¹¹, *Princesse Sarah*¹². Après avoir distribué ces séries, la société espagnole BRB a décidé de produire ses propres adaptations de romans pour un public mondialisé. De la collaboration entre Nippon Animation et BRB sont nées

World in 80 Days du studio australien Burbanks Films, Fogg et Passepartout sont des animaux anthropomorphisés qui traversent les Alpes en ballon avant de suivre à peu près le parcours du récit original. Ce film de 48 minutes réalisé par Roz Phillips était voué à la vente directe en VHS. Dans *Le Tour du monde en 80 jours*, film d'animation produit par Jean-François Laguionie et réalisé par Henri Heidsieck chez La Fabrique en 2001, les personnages sont proches des originaux créés par Verne et les 95 minutes du téléfilm animé reprennent l'histoire du roman. Ce film fait partie d'une série d'adaptations destinées au marché de la VHS. La collection comprend *L'Île mystérieuse*, *Voyage au centre de la terre*, *La Jaganda*.

7. Le titre de la série espagnole signifie littéralement «le voyage autour du monde de Willy Fog». Elle est connue au Japon sous le titre *Anime 80 sekai isshu* (アニメ80日間世界一周) et *Le Tour du monde en 80 jours* en France. Elle comporte 26 épisodes d'environ 25 minutes diffusés de façon hebdomadaire entre le 8 janvier et le 8 juillet 1984 en Espagne. Elle a été diffusée de manière hebdomadaire en France sur Antenne 2 à partir de septembre 1984. Nous nous intéressons particulièrement à cette série dans le cadre de cet article car elle a connu un succès selon les critères de Hutcheon et Bortolotti: elle a été traduite en douze langues et diffusée dans de nombreux pays. Elle a donné lieu à une suite (*Willy Fog 2*, 26 épisodes de 26 minutes, 1994) et une adaptation en comédie musicale (*La Vuelta Al Mundo De Willy Fog: El Musical*, 2008).
8. Chaque année, un chef d'œuvre de la littérature jeunesse est adapté en une série télévisée pour un public d'enfants aussi bien au Japon qu'en Europe. Ces adaptations animées ont en effet été diffusées dans de nombreux pays durant les années 1980-1990.
9. Réalisée en 1974, la série *Heidi* ou *Arufusu no Shōjo Haiji* (アルプスの少女ハイジ) était produite par Zuiyo Eizo, devenu Nippon Animation en 1975.
10. Produit en 1977, la série *Seton Dōbutsuki Kūma no ko Jacky* (シートン動物記くまの子ジャッキー) comporte 26 épisodes basés sur *Monarch, the Big Bear of Tallac* d'Ernest Thompson Seton. Elle est connue en France sous le titre *Bouba, le petit ourson*.
11. Diffusée en 1980, la série *Tomu Sōyā no Bōken* (トム・ソーヤーの冒険), adaptée du roman de Mark Twain, comporte 49 épisodes.
12. Réalisés d'après *A Little Princess* de Frances Hodgson Burnett, les 46 épisodes de *Shōkōjo Sēra* (小公女(アリンセス)セーラ) ont été diffusés en 1985. Le titre est connu sous le titre *Princesse Sarah* en France.

plusieurs adaptations, dont *La Vuelta*. La matrice médiatique de cet *anime*¹³ nous permet de réfléchir sur celle qui préside à la création du récit de Verne qui est avant l'heure une œuvre transmédiatique.

Cette coproduction réalisée au Japon et financée par la société espagnole BRB vise un marché mondial, ce qui explique pourquoi la série suit à la fois les codes du genre *cartoon* à l'américaine et le feuilleton à la japonaise. En fait, cette adaptation réactualise les métamorphoses du récit de Verne pour s'adapter à ses supports et ses différents publics. Nous nous interrogerons donc sur les contraintes créatives qui influent sur la production du récit dans un environnement de production globalisée. Après avoir montré en quoi la médiagénie¹⁴ engendre une multiplication des péripéties, nous verrons que le format du feuilleton et les contraintes sérielles génèrent de nombreuses distorsions. Enfin malgré ces modifications, le texte de Verne demeure à travers la création d'un imaginaire du temps, de la presse et du voyage.

1. Contraintes liées au médium

Si les critiques actuels tendent à célébrer le Jules Verne romancier, précurseur de la science-fiction ou témoin des bouleversements technologiques de son temps, le public du XIX^e siècle honorerait surtout le dramaturge qui a créé *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* au théâtre de la Porte Saint-Martin en 1874, «féerie scientifique¹⁵» avec de nombreux tableaux. Comme le souligne Jean-

13. Abréviation de l'anglais *animation*, le terme *anime* est employé par les Japonais pour désigner les séries télévisées souvent réalisées en animation limitée. Il s'oppose à *manga eiga* (littéralement «film manga») terme plus ancien employé pour les longs métrages. Le terme générique français (dessin animé) ne rend pas compte de cette nuance.

14. Philippe Marion, «Narratologie médiatique et médiagénie des récits», *Recherches en communication*, n° 7, 1997, p. 61-88.

15. Fondé sur le merveilleux et la magie, la féerie est un genre théâtral développé au XIX^e siècle. Il se rapproche du spectacle par l'emploi de moyens toujours plus importants en termes de machines, d'accessoires et de costumes. L'expression «féerie scientifique» a été employée par Anne Simone Dufief pour désigner les spectacles adaptés des romans de Verne; voir Anne Simone Dufief, «Le Tour

Michel Margot, « [a]fter more than ten years as Hetzel's employee, and barely making a living, Verne became virtually overnight a successful and wealthy playwright. Newspaper and magazine articles written by his contemporaries indicate that he was almost better known during this period as a playwright than as a novelist¹⁶ ». Cette œuvre marqua un tournant dans sa carrière en lui assurant un capital financier (il gagne plus avec la pièce qu'avec ses romans) et symbolique (la célébrité théâtrale). Après le triomphe de ce *Tour du monde* sur scène, pour ne pas perdre son auteur phare, Hetzel modifia le contrat le liant à l'écrivain : au lieu de recevoir un forfait pour la livraison de deux ou trois romans par an, il touche des droits d'auteur et profite enfin du succès commercial de ses romans¹⁷. Aujourd'hui cette pièce est relativement peu connue et peu étudiée contrairement aux romans de Verne, comme si le format livre primait sur les autres versions du récit¹⁸. Mais au XIX^e siècle, elle permit à l'auteur d'écrire et de monter d'autres pièces, lui donnant l'occasion de profiter de sa vraie passion pour le théâtre¹⁹.

du monde en quatre-vingts jours, une féerie scientifique », dans Jean-Pierre Picot et Christian Robin (dir.), *Jules Verne cent ans après*, Rennes, Terre de brume, 2005, p. 139-158.

16. Jean-Michel Margot, « Jules Verne, Playwright », *Science Fiction Studies*, vol. 32, n°1, 2005, p. 153.
17. Les différents types de contrat entre Verne et Hetzel sont détaillés dans la thèse de Masataka Ishibashi, *Description de la terre comme projet éditorial – Voyages extraordinaires de Jules Verne et système de l'éditeur Hetzel*, Université Paris VIII, avril 2007.
18. Ce dédain est perceptible dans la préface de William Butcher, éditeur de la seule édition critique francophone, qui la juge « peu fidèle et sans qualités littéraires ». Voir *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 9.
19. Timothy Unwin rappelle que Verne souhaitait être dramaturge avant de devenir romancier et que ce genre influe fortement sur son écriture. « The theatre remains a constant presence throughout Verne's writing: not just in its gusto and pacy crescendos, its dramatic confrontations, its reversals and surprises, its complicated but neat solutions and its happy *dénouements*; but also in its contrived virtuosity and stagey artificiality, its humour and word-play, its colourful dialogues and eccentric characters, its ludic convolutions, and its rhythms of disguise, revelation and reconciliation »; voir Timothy A. Unwin, *Jules Verne: Journeys in Writing*, Liverpool, Liverpool University Press, 2005, p. 96. Le caractère multiforme du théâtre de jeunesse de Verne est notamment étudié par Patrick Berthier (« Jules Verne dramaturge », dans Picot et Robin, *Jules Verne cent ans après*, *op. cit.*, p. 125-138).

La version théâtrale est peut-être d'autant plus importante que la première version du *Tour du monde en 80 jours* est une pièce écrite par Jules Verne avec Édouard Cadol (1831-1898) au début de l'année 1872²⁰. Dans son édition critique, William Butcher donne une chronologie possible des échanges et remaniements des textes de Verne et Cadol²¹. Ce dernier n'ayant pas trouvé de théâtre pour monter la pièce en quatre actes, Verne en fait un roman avant d'écrire une adaptation de celui-ci avec Adolphe d'Ennery (1811-1899). *Le Tour du Monde* devient une féerie, genre théâtral à grand spectacle.

Le passage d'un support écrit à la scène modifie profondément le récit et le rapport au temps. Pour reprendre les concepts de Philippe Marion, le roman est un média hétérochrone²², le temps de réception n'étant pas programmé par le support, tandis que le théâtre comme le film ou le dessin animé sont des médias homochrones, qui incorporent le temps de réception dans l'énonciation de leurs messages. Cette différence de gestion du temps explique pourquoi les médias homochrones tendent à étoffer les séquences narratives des romans qu'ils adaptent. Dans la version théâtrale d'Adolphe Dennery en 1874, le dramaturge ajoute des personnages et de nouvelles péripéties pour aboutir à cinq actes et quinze tableaux²³. Il double presque tous les protagonistes : Aouda a désormais une sœur (Néméa) ; Passepartout possède son pendant féminin, Margaret ; Fogg est poursuivi par Archibald Corsican, aspirant membre du Reform Club qui veut l'attaquer en duel. Pour clore le récit agrémenté de ces péripéties complémentaires, trois mariages sont célébrés. En outre, l'avantage du dédoublement des personnages est d'augmenter les échanges de paroles. Le théâtre reposant

20. La pièce est notamment évoquée par Volker Dehs : « Un drame ignoré : l'odyssée du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *Australian Journal of French Studies*, vol. 42, n° 3, 2005, p. 329-339.

21. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 349-350.

22. Voir Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *op. cit.*

23. À défaut d'avoir des captures vidéo des représentations, nous utilisons la version imprimée suivante : Adolphe d'Ennery et Jules Verne, *Les Voyages au théâtre*, Paris, Hetzel, 1881. Le site Gallica propose également onze photographies liées à cette pièce ; voir ark:/12148/btv1b8402742f.

en partie sur les dialogues, il fallait compenser le mutisme de Fogg dans le roman.

Le cinéma étant comme le théâtre un média homochrone, ces nouveaux personnages y sont conservés. Néméa et Corsican apparaissent ainsi dans le film muet allemand de 1919 (*Die Reise um die Erde in 80 Tagen* par Richard Oswald). Dans les différentes versions animées, les personnages sont soit dédoublés, soit parlent tous seuls. Dans *La Vuelta*, Corsican devient deux personnages différents : Transfer un mercenaire et Sullivan le membre du Reform Club. Passepartout est suivi par Tico, ami qui joue le rôle du naïf à qui les autres personnages expliquent les éléments techniques ou historiques. Il est le personnage recevant tous les discours didactiques de la série. Le détective Fix est accompagné par Bully. Toujours dans le but d'étoffer les actions à mettre en images, les membres du Reform Club, évoqués en début et fin de roman, apparaissent dans chaque épisode pour rappeler au spectateur l'enjeu du pari et redonner un peu de tension narrative à un récit qui s'étire. De la même manière, Aouda est utilisée à plusieurs reprises au lieu d'être simplement la belle princesse à sauver²⁴.

En choisissant le format long d'une série de 26 épisodes de 26 minutes, les producteurs sont contraints d'ajouter encore plus d'éléments que le dramaturge ou les réalisateurs de film. La pièce de théâtre durait environ quatre heures et trente minutes, les films avoisinent les trois heures, la série occupe plus de onze heures. Si Verne peut choisir de passer sous silence le trajet de six jours entre Londres et Suez, cela est plus difficile pour les scénaristes qui doivent ajouter des actions et des événements afin de prolonger l'intrigue sur les vingt-six épisodes. C'est pourquoi on suit le trajet de Fogg et Passepartout entre Paris et Brindisi dans l'épisode 3 et que le vol des passeports dans l'épisode 4 entraîne les héros dans les pyramides égyptiennes²⁵. Si l'on reprend la catégorisation intro-

24. Elle se rend utile en soignant une princesse hawaïenne (épisode 16) et Tico (épisode 22); elle coud le ballon de la montgolfière.

25. La série hispano-japonaise intègre un épisode se déroulant à Paris alors que chez Verne, les personnages ne mettent jamais les pieds en France, hiatus motivé par le fait que l'auteur s'adresse à des lecteurs français pour leur relater des *Voyages extraordinaires dans les mondes connus et inconnus*, selon le titre programmatique de la

duite par Richard Saint-Gelais, il s'agit d'«interpolation transfictionnelle». «La différence entre l'interpolation et le préquel tient bien entendu au fait que la première est contrainte à ses extrémités, ce qui lui confère une marge de manœuvre à ce point étroite qu'on ne s'étonnera guère de la rareté d'un procédé dans lequel il est facile de voir un simple "remplissage"²⁶».

Outre ces interpolations transfictionnelles, des étapes supplémentaires dans le voyage sont ajoutées: les héros font escale à Hawaï et à Tijuana. La transposition d'un média hétérochrone à un média homochrone étire ainsi le récit, augmente le nombre de personnages et multiplie les péripéties. Dans la féerie du XIX^e siècle comme dans la série du XX^e, le passage d'un texte imprimé à un spectacle vivant ou une série audiovisuelle entraîne de nombreux ajouts diégétiques et modifications narratives motivés par la nature du nouveau support.

Le succès de la pièce au théâtre de la porte Saint-Martin est lié à son côté spectaculaire, transposant sur scène le caractère extraordinaire annoncé par le titre de la série de livres de Hetzel. Dans la revue *Le Théâtre*²⁷, le chroniqueur Léon Ricquier évoque les coulisses du spectacle et les 150 000 francs d'investissement dans la mise en scène qui se manifestent à travers le ballet, les 800 costumes, un éléphant qu'on a fait venir par bateau de Bristol, des serpents mécaniques, une locomotive et bien d'autres éléments de décor surprenants. Dans *La Vie moderne au théâtre*, Jules Claretie évoque le *steamer* «qui disparaît tout entier sous les flots, laissant apercevoir la mer immense, des épaves sur les vagues, et au fond, dans la nuit, les lumières du port et des phares de Liverpool trouant le brouillard²⁸». Après les 415 représentations au théâtre de la Porte Saint-Martin,

série des romans. Le déplacement géographique de la création entraîne ainsi une redéfinition de l'exotisme et des «voyages extraordinaires», la France étant une destination pittoresque pour les publics japonais et espagnols auxquels les créateurs de la série destinent leur adaptation.

26. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfüges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 2011, p. 85.
27. Léon Ricquier, «Le Tour du monde en quatre-vingts jours, avant-première représentation», *Le Théâtre*, n° 4, 15 janvier 1875, p. 89-93.
28. Jules Claretie, *La Vie moderne au théâtre. Causeries sur l'art dramatique, deuxième série*, Paris, George Barba, 1875, p. 367.

la pièce est montée au théâtre du Châtelet presque sans interruption jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Aux quinze tableaux initiaux s'en ajoutent régulièrement d'autres pour culminer au nombre de vingt-deux. L'éléphant est ensuite accompagné de cinq lions en cage, transformant la scène en véritable cirque²⁹. Ce qui peut nous paraître outrancier correspond en réalité au goût de l'époque pour le grand spectacle et le théâtre³⁰. Ce sont ces extravagances dans la mise en scène qui ont séduit le jeune Cocteau lorsqu'il découvre le récit de Verne à cinq ans³¹. Cette féerie est un succès car elle montre tout ce que Fogg traverse sans le voir dans une succession de tableaux hauts en couleurs. La transposition du romanesque au théâtral donne à voir ce qui est suggéré.

Dans la revue *L'Orchestre* de novembre 1874, Louis Bloch compare l'œuvre à un «diorama parlé³²» ce qui rapproche la pièce des trucages du cinéma. Ce que l'on considère aujourd'hui comme des excès dans les adaptations cinématographiques aurait sans doute été approuvé par Verne. Comme la pièce de théâtre, le dessin animé est un support qui tend à mettre en images au lieu de laisser de la marge à l'imagination, les nombreuses parties de cartes silencieuses sont remplacées par différents jeux plus visuels et qui permettent de créer des dialogues à la place du silence du whist : billard, jeu de palets sur un paquebot, etc. Mais surtout, la série hispano-japonaise reprend la montgolfière, moyen de locomotion ne figurant pas dans le roman mais qui apparaît dans le film de Michael Todd en 1956 et qui est ensuite repris dans toutes les séries

29. H. de Foville, «Porte Saint-Martin, reprise du Tour du monde», *Le Monde artiste*, 8 juin 1878, p. 2-3.

30. Voir Romain Piana, «“Pièces à spectacles” et “pièces à femmes” : féeries, revues et “délassements comiques”», dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 328-338 ; et Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts du spectacle, du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS, 2006.

31. Cocteau évoque essentiellement ses souvenirs des représentations comme éléments déclencheurs de sa passion pour le récit de Verne ; voir Jean Cocteau, *Mon Premier Voyage (Tour du monde en 80 jours)*, Paris, Gallimard, 1936 (réédition sous le titre *Tour du monde en 80 jours. Mon premier voyage*, Paris, Gallimard, 2009).

32. Louis Bloch, «Porte Saint Martin, Le Tour du monde en 80 jours», *L'Orchestre*, novembre 1874, p. 2.

animées³³. Au lieu d'être une adaptation fidèle du texte de Verne, l'*anime* est un condensé iconographique des relations intertextuelles des différentes variantes transmédiatiques du *Tour du monde en quatre-vingts jours*.

La féerie de Verne comporte des chants et un ballet, occasion d'émerveiller le public par un élément exotique qui excède les frontières du genre théâtral. Dans l'*anime*, une séquence de comédie musicale apparaît presque à chaque épisode. Tous les personnages se mettent à chanter et danser, occasion de repasser l'une des chansons des génériques. Il s'agit ici d'une influence disneyenne assez appuyée, tous les longs métrages de cette société comportant les chansons et danses des protagonistes, voire des théières chantantes.

Le support choisi pour l'adaptation conditionne donc profondément les modifications des séquences narratives qui, non seulement, bénéficient d'expansion mais surtout sont présentées dans des mises en scène beaucoup plus spectaculaires. Mais il n'est pas le seul facteur de transformation du récit de Verne. Les architextes du *cartoon* et de la série animée japonaise entrent également en compte pour expliquer la forme du récit. La sérialité des dessins animés américains et la structure en feuilleton à suivre des épisodes dans les *anime* font écho à la double contrainte d'écriture de Verne : la presse et le recueil au sein d'une collection. Il ne suffit donc pas d'analyser les différences entre les supports pour comprendre le processus d'adaptation conduisant à la pérennité de la fiction de Verne. Il faut surtout s'intéresser aux conditions de diffusion et au public cible qui formatent la structuration du récit.

33. Le dessin animé hispano-japonais est sur certains points fidèle au roman (reprenant le titre des journaux et des articles dans les épisodes) mais il est surtout l'héritier d'une image de la diégèse de Verne véhiculée par les précédentes adaptations audiovisuelles. Le voyage en montgolfière faisait partie de l'affiche du film américain des années 1950 et revient ensuite dans toutes les versions audiovisuelles du *Tour du Monde*, comme s'il était devenu un élément constitutif du « cliché » Verne, une sorte d'icône indispensable à l'évocation de cet auteur.

2. Contraintes liées à la diffusion

Paru dans la presse sous la forme d'un feuilleton, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* suit une logique particulière liée à la place qui lui est laissée au sein de la page et au temps régulier de la publication. Dans *Le Temps*, certaines rubriques reviennent de manière rituelle et occupent l'espace du feuilleton, ne laissant place au roman que durant les autres jours de la semaine. Ainsi, chaque lundi paraît la «Chronique théâtrale». Le mardi, la «Critique musicale» et la «Causerie scientifique» alternent toutes les deux semaines et, un mercredi sur deux, George Sand livre ses «Impressions et souvenirs». Les autres jours, un roman paraît dans la place laissée vacante, ce qui rend prévisible le rendez-vous de lecture et permet à Verne de programmer la fin de son roman pour faire coïncider la diégèse et la réalité. Le 21 décembre 1872, Fogg doit se rendre à son club pour gagner son pari et *Le Temps* devait rendre public le dernier chapitre du roman. La tension narrative est en quelque sorte renforcée par l'approche de la date fatidique. Le 20 décembre, le chapitre s'achève sur l'échec présumé de Fogg. Mais, de la même manière que les héros se croient en retard d'un jour, Verne ne livre pas ce chapitre le 21 décembre, mais le lendemain. À la place du feuilleton, le quotidien publie une série de dépêches venant des quatre coins du monde. Le 22 décembre, le dernier chapitre révèle la fin heureuse liée au «jour fantôme³⁴». Comme le soulignent Maxime Prévost et Jean-Simon Demers, «temps historique et temps romanesque s'y rejoignent³⁵».

34. D'autres jeux entre le feuilleton et les articles de presse publiés dans le *Temps* sont analysés par Maxime Prévost et Jean-Simon Demers. «On pourrait relever certaines ressemblances, sans doute fortuites, entre des faits divers présentés sous le mode loufoque et quelques données d'intrigue du roman de Verne, par exemple ceux décrivant des confusions sur la personne (le 23 février, une ville entière confond un certain M. Handet, chaud partisan du comte de Chambord, avec le président de la République M. Thiers), ou encore celui relatant la mésaventure d'un Florentin qui, comme le fera Passepartout, a tenté d'imiter des "jongleurs japonais"»; voir Maxime Prévost et Jean-Simon Demers, «Lire *Le Temps* avec Phileas Fogg», *Médias 19*, en ligne [http://www.medias19.org/index.php/index.php?id=22763]; Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Les Journalistes. Identités et modernités*, Actes du premier congrès Médias 19, en ligne [http://www.medias19.org/index.php?id=22666].

35. *Ibid.*

De la même façon, au XX^e siècle, les feuilletons animés japonais possèdent une case précise dans les grilles de programmes télévisés. Il s'agit de créer un rendez-vous hebdomadaire ritualisé afin de s'ancrer dans le quotidien des familles. Ainsi chaque dimanche à 19h30 est diffusé un épisode des adaptations de cette série des *World Masterpiece Theater* (*Sekai Meisaku Gekijō*) produite entre 1975 et 1997. En France, la *Vuelta* était diffusée chaque mercredi après-midi. Dans le cadre de la parution en presse ou de la diffusion télévisée, la périodisation engendre une réception ritualisée assurant la fidélité du public tout en permettant aux créateurs de jouer avec la temporalité du récit. Standardisation du format et ritualisation du rendez-vous pour la lecture ou le visionnement permettent au produit médiatique de mieux s'insérer dans la routine quotidienne du public cible et de s'assurer son attention.

Au XIX^e siècle, la place laissée au roman en bas de page constitue un autre cadre contraignant la forme du récit. Si pour les six premières livraisons, Verne a pu bénéficier de deux bas de page (en première et deuxième page), par la suite, il doit faire correspondre un chapitre par numéro. Seul le blanc entourant le titre du roman permet de laisser un peu de jeu à l'auteur lorsque son texte est trop long ou trop court. À partir du 15 novembre, la place du feuilleton est plus grande, passant d'un cinquième à un tiers de la page. Mis à part pour le chapitre XXXIII coupé en deux livraisons et la dernière livraison qui comporte deux chapitres, Verne respecte le format imposé par la mise en page du quotidien. Cette contrainte de place se retrouve dans la standardisation des épisodes de dessin animé qui s'étendent tous sur 26 minutes, génériques compris. Dans les deux cas, la longueur imposée en nombre de signes imprimés ou en minutes d'*anime* contraint les créateurs à formater le récit pour qu'il s'intègre dans ces limites tout en gardant une unité de sens et que la fin du chapitre ou de l'épisode donne envie de lire ou voir le suivant.

La collection de recueils chez Hetzel impose une sérialité qui s'oppose à l'auctorialité de Verne. L'éditeur définit la collection, impose une scansion régulière des illustrations au format standardisé, intervient pour demander des modifications afin de resserrer les liens entre les différents romans et former un ensemble cohérent. Plus encore, dans le cas du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, le

lectorat adulte du *Temps* se distingue du jeune public auquel Hetzel destine sa collection. Ce double lectorat et ces contraintes sérielles distinctes (entre le feuilleton en presse et le roman) se retrouvent réactivés dans une certaine mesure lors de la création de la série animée.

Dans le cas de *La Vuelta*, la pratique médiatique du feuilleton propre aux Japonais entre en conflit avec l'architexte imposé par la société BRB. Afin de toucher une audience mondiale, les producteurs espagnols ont mélangé le format du feuilleton à la japonaise avec le modèle sériel du *cartoon* américain qu'ils connaissent d'autant mieux que leur entreprise est spécialisée dans la vente et l'exploitation de licences de Warner Brothers et Hanna-Barbera³⁶. Les Espagnols ont fortement imposé leur idée de ce que doit être un dessin animé pour enfant. Outre le changement esthétique lié à l'utilisation d'animaux à la place des humains³⁷, les ajouts de personnages et de péripéties s'accompagnent d'une sérialisation des événements qui rapprochent la *Vuelta* du genre du *cartoon* à la *Tom et Jerry*. Chaque épisode débute à Londres avec une discussion entre les membres du Reform Club qui permet de rappeler rapidement les événements de l'épisode précédent. Le schéma narratif est ensuite similaire, la répétition permettant de figer les différents personnages dans leur rôle d'adversaires ou de duos comiques³⁸.

Cette simplification n'est pas incohérente par rapport au roman qui schématisait également les personnages. Mais elle est plus poussée que dans le récit original et elle s'accompagne d'une

36. Dans une interview de 2012, Claudio Biern Boyd, cofondateur du studio espagnol et scénariste, explique que les réalisateurs qu'il préfère sont Chuck Jones, Hanna-Barbera, Tex Avery, Walt Disney. Son idéal du dessin animé est donc clairement le *cartoon*. *Tom et Jerry* est d'ailleurs son dessin animé favori [<http://blogculturalia.net/2012/02/26/estrevista-claudio-biern-boyd-fundador-de-la-compania-de-animacion-brb-internacional/>].

37. D'après Biern Boyd, cette transformation vise à rendre les personnages plus attachants et plus faciles à animer («Son más simpáticos para los niños y más fáciles de animar») [<http://elrincondeltaradete.blogspot.com.es/2012/02/entrevista-claudio-biern-boyd-fundador.html>].

38. Transfer tente une ou deux fois de gêner les héros et se déguise pour ne pas se faire repérer. Il expose systématiquement son intention malveillante et son œil gauche brille d'un éclat censé être maléfique. Dans chaque épisode, Tico déclare qu'il a faim et demande l'heure, et Fix fulmine contre Bully.

tonalité plus humoristique, ajoutant une forme de comique de répétition. La phrase récurrente de Tico, «j'ai faim», peut rappeler d'autres phrases figées qui caractérisent les personnages dans les séries animées américaines comme le «I'm huntin' for a wabbit!» d'Elmer Fudd ou le «What's up doc?» du lapin dans les *Bugs Bunny* depuis 1940. L'usage de ces slogans est tellement répandu qu'il a pu faire l'objet d'une reprise parodique dans une série contemporaine américaine comme *Ren & Stimpy* (1991-1996)³⁹. Répétition des actions et des paroles participent ainsi à la sérialisation de la *Vuelta*, au rapprochement de l'adaptation hispanico-japonaise avec le modèle du *cartoon* américain.

Par ailleurs, la simplification des personnages et leur aspect animal permettent d'intégrer plus de gags visuels, le *slapsick* issu du *cartoon*. Fix frappe Bully, Passepartout et Tico font des acrobaties, Fix échoue de manière comique en tombant (d'un mât, d'un bateau, d'une montgolfière, etc.). Cet humour reposant sur une violence physique exagérée reprend les codes de la série à la Hanna-Barbera tel qu'ils sont énoncés par Bill Hanna dans une interview⁴⁰. Que Transfer s'écrase au sol car la toile de sa montgolfière est fendue par des oiseaux n'est pas un problème (épisode 17), bien au contraire ; il s'agit d'un moment comique, le personnage parvenant toujours à survivre et suivre les héros.

Le rapprochement de la *Vuelta* avec le *cartoon* modifie également le personnage de Fogg qui devient plus affable, bienveillant et actif. Il se bat avec sa canne, prend soin de Romi (nom d'Aouda dans la série), plaisante avec Passepartout et Tico. L'*anime* en fait un héros plus traditionnel, qui agit et exprime ses sentiments au lieu de rester d'apparence impassible comme le héros de Verne. Comme

39. Voir à ce propos l'article de Mark Langer, «Animatophilia, Cultural Production and Corporate Interests: The Case of Ren & Stimpy», dans Jayne Pilling (dir.), *A Reader in Animation Studies*, Sydney et Londres, John Libbey, 1997, p. 143-162.

40. «I am glad we are moving from the realistic adventure cartoon that was filled with real violence. We (Hanna-Barbera) are specialists at comedy and satire. There is nothing wrong with the unreal fantasy type violence. For instance, in "Tom and Jerry" the harder the cat gets hit, the funnier it is, but it is for comedy, not violence. It is the spirit in which it was done that makes it nonviolent in its action»; cité par Richard B. Haynes, «Children's Perceptions of "Comic" and "Authentic" Cartoon Violence», *Journal of Broadcasting*, vol. 22, n° 1, 1978, p. 63-70.

pour les autres personnages, la modification vise à atténuer le caractère sérieux ou austère pour en faire une figure plus sympathique pour le public enfant.

Les Espagnols donnent ainsi une inflexion plus *cartoon* et américaine à l'adaptation. Le feuilleton incorpore des aspects sériels et adopte une tonalité humoristique plus fantaisiste que les autres adaptations de la Nippon Animation.

La troisième catégorie de modifications est liée à la représentation de l'enfant comme public supposé fragile. Si Verne pouvait sans crainte décrire un bar à opium dans le *Hong Kong de 1872*, il est désormais impossible de faire de même dans un roman destiné à la jeunesse⁴¹. D'ailleurs ce passage est généralement omis dans les éditions françaises modernes destinées à un public de moins de neuf ans⁴². Dans le dessin animé, la situation est encore plus curieuse. Fix verse un liquide blanc d'une cafetière à Passepartout qui, dans la version française, s'enivre en la buvant. Puis Transfer se déguise, prend la place de Fix et verse une drogue dans une bouteille d'alcool qu'il fait boire à Passepartout. Ainsi, non seulement il n'y a plus d'opium, mais le personnage de Fix est en quelque sorte innocenté par l'intervention de Transfer, seule incarnation du mal.

Les évocations des religions sont également supprimées ou atténuées. Passepartout n'est plus un chrétien ignare pénétrant chaussé dans un lieu sacré, il est simplement un touriste en sueur posant son chapeau sur la corne d'une vache, animal sacré en Inde (épisode 6). Les explications sur la déesse Kâli disparaissent et le prédicateur mormon aussi. Lors du sauvetage d'Aouda, au lieu de se faire passer pour le défunt mari revenu à la vie, Passepartout

41. La réécriture édulcorante est largement pratiquée dans les adaptations romanesques, transformation des récits originaux en version condensées et simplifiées censées être plus adaptées au jeune public ; voir Isabelle Nieres-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, coll. « Passeurs d'histoires », 2009.

42. Dans l'adaptation en roman pour un public de neuf ans, Thomas Leclere et Sébastien Mourrain remplacent l'opium par l'alcool ; voir Wurgel Bertille, *Le Tour du monde en 80 jours et ses adaptations. Quelle actualité pour le Voyage extraordinaire de Jules Verne ?* Mémoire de Master Métier de l'enseignement scolaire, Université Stendhal Grenoble 3, 2012.

sautille sur place dans le bûcher en disant qu’il a chaud aux pieds (épisode 9). Les morts-vivants, mêmes factices, ne sont donc pas les bienvenus dans un dessin animé pour enfants⁴³. Ces multiples formes de censure se font au nom de la protection de l’enfant et s’apparentent à ce qui s’est produit dans la bande dessinée avec la création du Comics Code Authority en 1958 ou la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse toujours appliquée en France.

En Occident, cette aseptisation des dessins animés date de la fin des années 1960. Richard B. Haynes rappelle que les chaînes américaines ont modifié leur programmation pour inclure des séries de moins en moins réalistes au niveau du design des personnages afin de limiter l’impact de la violence potentielle sur le public enfantin. «In late 1968, under increasing government and public pressure, the networks announced new policies concerning Saturday cartoon programming. Changes consisted primarily of canceling “real life” cartoon shows with authentic looking monsters and heroes, and substituting what the networks called “comic” cartoons⁴⁴».

Entre les modifications liées au changement de support et celles qui sont liées à une représentation culturellement biaisée du public cible et de ses capacités d’interprétation, on pourrait supposer qu’il ne reste rien du roman initial. Et pourtant, l’adaptation parvient à conserver l’imaginaire de Verne.

3. Pérennité des imaginaires

À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, Jean Cocteau expliquait qu’il ne s’agit en aucun cas de faire du tourisme puisque ce voyage n’est pas consacré au décor, mais au temps⁴⁵. Tout le récit

43. Quant aux différentes attaques (celles des pirates en mer de Chine, celles des Sioux), elles ne font aucune victime dans la version animée et les scénaristes font dire à Fogg qu’il ne faut pas toucher les indiens avec les armes à feu mais simplement les effrayer.

44. Haynes, «Children’s Perceptions of “Comic” and “Authentic” Cartoon Violence», *op. cit.*, p. 63.

45. Jean Cocteau, *Mon Premier Voyage*, *op. cit.*

vernien tient dans l'astuce du «jour fantôme⁴⁶» que le romancier emprunte en partie à une nouvelle d'Edgar Allan Poe selon une partie des critiques⁴⁷. Comme dans *La Lettre volée*, l'évidence est exposée tout au long du roman sans que le lecteur ne la voie : ce n'est qu'au dénouement que l'on comprend que Fogg a gagné un jour en allant vers l'est en changeant de fuseaux horaires. Pour préparer cet épilogue, les allusions au temps et à ses instruments de mesure sont continues. Fogg lui-même est décrit comme une machine par Passepartout («[u]n homme casanier et régulier ! Une véritable mécanique⁴⁸»), assimilé à une horloge au détour d'une comparaison («pas régulier qui battait la seconde comme le pendule d'une horloge astronomique⁴⁹»). L'adverbe «mathématiquement» est employé à huit reprises dans tout le roman pour désigner le personnage ou utilisé par celui-ci pour expliquer ses actions. De son côté, le domestique ne se sépare jamais de la montre de son arrière-grand-père dont il refuse de modifier l'heure quand bien même elle aurait quelques minutes de retard ou que le Français change de fuseau horaire au chapitre VIII. Le voyage présenté dans le roman est moins un itinéraire touristique qu'une course contre la montre où les retards ne manquent pas.

Dans *l'anime*, les deux génériques mettent en avant cette obsession du temps, notamment avec les nombreuses horloges du générique de fin. Les personnages s'interrogent régulièrement sur l'heure qu'il est. La séquence est rituelle et instituée dès le premier épisode où Tico a faim et se demande s'il est temps de manger. À partir de l'épisode 4, où le hamster reçoit une horloge universelle de la part d'un archéologue, on retrouve la même scène de double consultation de l'heure : Fogg regarde sa montre après que Tico ait donné l'heure avec la sienne. La voix *off* du narrateur récapitule

46. Pour une analyse des récits comportant une évocation du «jour fantôme» et des possibles inspirations de Verne, voir Freitas Mourão et Ronaldo Rogério, «Jules Verne et le paradoxe du circumnavigateur», *La Géographie*, n° 1520, mars 2006, p. 3-16.

47. La nouvelle s'intitule *Three Sundays in a Week* (1841); voir Volker Dehs, «Un drame ignoré : l'odyssée du *Tour du monde en quatre-vingts jours*», *op. cit.*

48. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 43.

49. *Ibid.*, p. 90.

régulièrement le temps passé et les distances parcourues. Les chiffres et les instruments de mesure sont donc bien omniprésents dans l'adaptation animée.

Le Tour du monde en quatre-vingts jours propose une forme de mise en abyme de la relation entre Verne et la presse. Elle constitue une image en miroir de la presse contemporaine où Verne fait paraître ses récits et puise son inspiration. Dans le chapitre III du roman, la lecture d'un article du *Morning Chronicle* inspire à Fogg l'idée d'effectuer un tour du monde. Dans la vie de Verne, l'idée originale du feuilleton est en partie liée à la lecture d'un article, comme le romancier l'explique à Robert Sherard.

C'est ainsi qu'un jour, dans un café à Paris, alors que je lisais dans *Le Siècle* qu'un homme pouvait voyager autour de la terre en quatre-vingts jours, il m'est immédiatement venu à l'esprit que je pouvais profiter d'une différence de méridien et faire gagner ou perdre à mon voyageur un jour dans son voyage. Mon dénouement était tout trouvé. L'histoire a été écrite longtemps après. Je garde à l'esprit des idées pendant des années – quelquefois dix ou quinze – avant de leur donner forme⁵⁰.

De même que Verne n'a pas eu besoin de se déplacer pour écrire son voyage autour du monde, Fogg n'a pas besoin de voir les paysages puisqu'il lit ce qu'il faut en retenir dans les colonnes de ses quotidiens. Comme le souligne Hans Färnlöf, la perception du monde de Fogg «est ainsi entièrement *médiatisée* par ses lectures⁵¹». Ce héros lit presque religieusement le *Times* et le *Standard*⁵² au Reform Club, et lors du séjour à Hong Kong, enclave anglaise en Asie, il renoue avec cette habitude, se contentant de ses lectures au

50. Robert Sherard, «Jules Verne, sa vie et son travail racontés par lui-même», dans Daniel Compère et Jean-Michel Margot (dir.), *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, Genève, Slatkine, 1998, p. 92.

51. Hans Färnlöf, «Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours*», *Poétique*, n° 152, 2007, p. 439-456.

52. «Là, un domestique lui remit le *Times* non coupé, dont Phileas Fogg opéra le laborieux dépliage avec une sûreté de main qui dénotait une grande habitude de cette difficile opération. La lecture de ce journal occupa Phileas Fogg jusqu'à trois heures quarante-cinq, et celle du *Standard* – qui lui succéda – dura jusqu'au dîner»; *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 44.

lieu de visiter la ville⁵³. Seuls les titres changent légèrement entre les deux villes. Par ailleurs, la presse se fait l'écho de ses voyages et des paris lancés contre lui: «[l]e *Times*, le *Standard*, l'*Evening Star*, le *Morning Chronicle*, et vingt autres journaux de grande publicité, se déclarèrent contre Mr. Fogg. Seul, le *Daily Telegraph* le soutint dans une certaine mesure⁵⁴». Cette lecture continue et régulière de la presse par le héros de roman fait écho à celle du public découvrant le feuilleton dans le quotidien *Le Temps*. En outre, les avancées en matière de transport sont toujours liées à celle de la presse. Dans le chapitre XXIX, l'inauguration de l'Union Pacific Road le 23 octobre 1867 est reliée à la création d'un nouveau journal (le *Railway Pioneer*) sur une imprimerie portative. L'omniprésence des journaux dans le récit de Verne souligne ainsi la rapidité de la diffusion des informations par le biais des progrès techniques, comme l'invention du télégraphe par Morse en 1844.

Dans *l'anime*, l'imaginaire de la presse sert une autre finalité. Les quotidiens sont présents à l'image dès le premier épisode où l'on voit Fogg lire le *Daily Times* et le *Morning Chronicle* au Reform Club. Comme dans le roman le trajet du tour du monde est donné dans le *Morning Chronicle*. Dans la suite des épisodes, on retrouve l'allusion aux paris et aux gros titres des quotidiens apparaissant dans le chapitre V du roman. Mais dans la série, la presse est essentiellement incarnée par le personnage de Ralph (un écureuil), journaliste pour le *Morning Chronicle* qui donne l'itinéraire du voyage en quatre-vingts jours et qui rédige les aventures de Fogg en différé grâce aux télégrammes et autres informations qu'il reçoit⁵⁵.

53. *Ibid.*, p. 172: «L'honorable gentleman, lui, s'absorba pendant toute la soirée dans la lecture du *Times* et de l'*Illustrated London News*».

54. *Ibid.*, p. 58-59.

55. Dans son article consacré à la représentation du journaliste chez Verne, Guillaume Pinson remarquait que la figure du reporter était absente du *Tour du monde en quatre-vingts jours* mais que la lecture de la presse était omniprésente. Le dessin animé remédie en quelque sorte à cette absence par le personnage de Ralph, journaliste équipé des dernières nouveautés en télécommunication; voir Guillaume Pinson, «Irkoutsk ne répond plus. Jules Verne, les médias de masse et l'imaginaire de la rupture de communication», *Romantisme*, n° 158, 2012, p. 83-96.

Tous les débuts d'épisode se présentent de la même manière ; les membres du Reform Club s'interrogent sur le parcours de Fogg et Ralph intervient une fois sur deux afin de rapporter des informations ou les démentir. La transmission des informations par le biais des technologies de communication de l'époque est ainsi mis en avant avec ses succès et ses échecs : à plusieurs reprises les membres du Reform Club n'ont pas de nouvelles et spéculent sur le sort de Fogg⁵⁶. Cette séquence récurrente permet aussi de récapituler les événements de l'épisode précédent pour un jeune public qui n'aurait pas l'habitude de la narration en feuilleton selon les présupposés occidentaux. *L'anime* respecte ainsi l'imaginaire de Verne tout en trouvant une nouvelle utilité narrative à la presse.

Comme le souligne le titre de l'article de Peter W. Sinnema, «Around the World without a Gaze⁵⁷», les personnages de Verne ne s'intéressent nullement aux pays qu'ils traversent. Fogg est sans doute le pire touriste imaginable, comme l'indiquent à plusieurs reprises Passepartout et les interventions du narrateur.

Ainsi donc, des merveilles de Bombay, il ne songeait à rien voir, ni l'hôtel de ville, ni la magnifique bibliothèque, ni les forts, ni les docks, ni le marché au coton, ni les bazars, ni les mosquées, ni les synagogues, ni les églises arméniennes, ni la splendide pagode de Malebar-Hill, ornée de deux tours polygones. Il ne contemplerait ni les chefs-d'œuvre d'Éléphanta, ni ses mystérieux hypogées, cachés au sud-est de la rade, ni les grottes Kanhérie de l'île Salcette, ces admirables restes de l'architecture bouddhiste !

Non ! rien⁵⁸.

L'accumulation des négations crée un effet comique, tout comme les prétérations permettant tout de même d'énumérer les

56. Ce thème de la communication coupée ou impossible malgré les moyens modernes est typique des romans de Verne comme le souligne Pinson (*ibid.*) : «De fait, dans les romans de Verne qui mettent les journalistes et les médias en scène, tout se passe comme si à travers eux la société de l'information secrétait le fantôme de son envers». Dans *Le Tour du monde*, les problèmes de communications sont également mis en récit mais leur adaptation dans la *Vuelta* a une autre fonction que simplement thématique.

57. Peter W. Sinnema, «Around the World without a Gaze: Englishness and the Press in Jules Verne», *Victorian Periodicals Review*, vol. 36, n° 2, 2003, p. 135-152.

58. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 90.

lieux touristiques de la ville. Ces non-descriptions humoristiques visent également à souligner le contraste entre le voyageur français et le «touriste anglais⁵⁹» qui, par son absence d'intérêt pour les paysages traversés, dénote la finitude du monde connu et la fin des explorations. Le monde selon Fogg se réduit au déjà-vu, ou plutôt au déjà *lu* dans la presse.

Si Fogg ne voit rien, permettant à Verne d'éviter de détailler des paysages et des villes qu'il ne connaît pas⁶⁰, l'auteur accumule les descriptions des prouesses mécaniques : vitesse du Mongolia lorsqu'il traverse le canal de Suez, lignes de chemin de fer et jours de déplacement gagnés. Le merveilleux est moins dans les territoires traversés que dans les machines permettant cette odyssée.

D'autre part, Fogg n'entre en interaction avec les populations indigènes qu'à deux reprises, afin de sauver Aouda des prêtres de la déesse Kâli et Passepartout des Sioux. La jeune femme étant décrite comme une femme blanche malgré ses origines, le gentleman anglais n'intervient donc que lorsque des Blancs sont menacés. Qu'ils soient d'Inde ou d'Amérique, les Indiens restent les sauvages que l'Occident n'est pas parvenu à civiliser. Verne partage et contribue à diffuser les préjugés de son époque. Fogg ne voit rien car il n'y a sans doute rien à voir en dehors de la splendeur des machines occidentales traversant les mondes indigènes. Contrairement à l'Anglais, Passepartout visite les lieux traversés mais ce n'est que pour mieux souligner à quel point ils sont proches de l'Angleterre, mesure de toute civilisation dans le roman. Ainsi San Francisco est identique aux villes européennes : « []orsque Passepartout arriva à International-Hôtel, il ne lui semblait pas qu'il eût quitté l'Angleterre⁶¹ ».

59. À propos du détournement du stéréotype du touriste anglais, cible récurrente de la presse satirique du Second Empire transformée en héros par Verne, voir Prévost et Demers, « Lire *Le Temps* avec Phileas Fogg », *op. cit.*

60. Pour Hans Färnlöf, « Jules Verne fait peu d'efforts pour dépasser cet étiquetage du *pittoresque*, qui obéit à une formule d'écriture assez simple, frôlant parfois la nonchalance » ; voir Färnlöf, « Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *op. cit.*

61. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 228.

À une époque coloniale, le récit de Verne célèbre ainsi la progressive uniformisation du monde sur le modèle européen. Réalisée dans un monde postcolonial, la série hispano-japonaise aurait pu permettre l'exploration visuelle de nombreux pays par le biais des décors. Mais le budget et les délais n'ont pas été mis en place afin de rendre justice à la beauté des paysages. Ainsi l'épisode parisien se déroule dans des rues semblables à celles de Londres et dans une forêt où Transfer tente de perdre les héros. Les mêmes maisons se retrouvent en Italie et en Inde. L'uniformisation du monde est identique à celle du roman de Verne mais elle n'a pas la même motivation.

Malgré tout, la promesse de voyage contenu dans le titre encourage les producteurs de la série à accumuler des clichés afin de satisfaire un besoin d'exotisme. Comme l'*anime* met en image les ellipses du roman, un épisode correspond au trajet en train en Europe. Pour figurer Paris, les inspecteurs passent devant une boulangerie, puis les héros mangent des pâtes à la bolognaise en Italie. Les personnages du dessin animé parcourent le même trajet que ceux du roman à deux exceptions près : ils s'arrêtent à Hawaï et à Tijuana au lieu d'aller directement de Yokohama à San Francisco.

Ainsi la description de ce que San Francisco n'est plus leur donne l'idée d'une escale à Tijuana où les clichés des westerns peuvent être mis en image⁶². La bagarre durant un meeting politique se transforme en échange de coups de feu dans un saloon. Plus curieuse est l'escale à Hawaï, où les indigènes sont représentés comme des êtres exotiques vivant dans des cases sur pilotis. Ce choix s'explique sans doute par le fait qu'il fallait créer une image de « sauvages » sans froisser les publics asiatiques ou européens. Cet Autre ne pouvait pas être incarné par les Indiens d'Amérique après les nombreux films hollywoodiens les représentant comme des victimes des cowboys. D'ailleurs, les Sioux n'attaquent le train dans l'*anime* que parce qu'ils ont été induits en erreur par Transfer. Ils fument le calumet de la paix avec Passepartout lorsqu'ils compren-

62. *Ibid.* : « Plus de sombreros, plus de chemises rouges à la mode des coureurs de placers, plus d'Indiens emplumés ».

ment qu'ils ont été trompés. L'île de Hawaï étant presque sur le trajet du navire traversant le Pacifique, le choix de faire de cette île le lieu d'une représentation de l'altérité était cohérent. Finalement, dans la série, le public ne découvre rien si ce n'est la mise en mouvement de cartes postales stéréotypées.

Le Tour du monde en quatre-vingts jours témoigne des contraintes du support de production sur les formes du récit : presse, livre et théâtre affectent à la fois les structures narratives et les imaginaires. L'extraordinaire technologique du roman est répercuté dans le spectaculaire de la pièce. La forme du feuilleton se retrouve dans les épisodes à se suivre de la version animée et l'intégration en recueil dans une collection de littérature jeunesse trouve un écho dans les reprises sérielles empruntées à la forme du *cartoon*. Les imaginaires développés dans le récit initialement destiné aux lecteurs du *Temps* et au jeune public des collection de Hetzel perdurent dans la *Vuelta*, objet audiovisuel destiné à un public mondial.

Mais il me semble que le plus important est de montrer que dès son origine, la fiction de Verne est transmédiatique, ce qui montre bien que la mise en récit n'est qu'une forme d'actualisation selon un environnement donné. Les séquences narratives se transmettent et se modifient en s'adaptant au milieu dans lequel elles se développent. Les récits de voyage autour du monde sont des *topoi* du XIX^e siècle. Mais les versions de Verne en roman et en pièce de théâtre sont les plus adaptées dans le sens où elles ont fait l'objet de nombreuses reprises sur d'autres supports médiatiques, qu'elles ont transmis et disséminé la séquence narrative de la manière la plus adéquate par rapport au support et au contexte de production. Au XX^e siècle, la même séquence narrative est diffusée à travers les programmes télévisés destinés à un jeune public. Dans le milieu particulier de la production de série animée pour la télévision, la version hispano-japonaise est la plus adaptée dans le sens où elle a été plus diffusée que les autres versions en dessin animé, qu'elle a fait l'objet d'une seconde saison et qu'elle a été adaptée en comédie musicale.

Cette manière d'appréhender les métamorphoses du récit nous permet de mieux comprendre le développement des diégèses

contemporaines, que ce soit dans l'environnement du *media mix* japonais ou dans le système de franchises dans le contexte américain⁶³. Il ne s'agit plus de hiérarchiser les versions selon une hypothétique fidélité à la source ou en fonction des qualités «littéraires», mais d'analyser les processus de recréation transmédiate de la fiction narrative.

63. Le système des franchises a été étudié par Johnson et celui du *media mix* japonais par Steinberg. Mais il y a encore peu d'analyses littéraires de ces phénomènes. Nous avons proposé d'étudier les adaptations d'un bestseller de l'éditeur Shueisha dans cette perspective transmédiate ; voir Bounthavy Suvilay, «Évolution de la place du livre dans le circuit transmédiate du *media mix* japonais. Le cas *Dragon Ball*», *Itinéraires*, en ligne [DOI: 10.4000/itinéraires.3429] ; voir aussi Marc Steinberg, *Anime's Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012 ; et Derek Johnson, *Media Franchising: Creative License and Collaboration in the Culture Industries*, New York, NYU Press, 2013.

CHAPITRE 8

Romancier du passé, astronaute amateur, espion idéaliste

Le Jules Verne steampunk de La Lune seule le sait

Nicolas GAUTHIER

Université de Waterloo

Né à Nantes en 1828, le Jules Verne de *La Lune seule le sait* de Johan Heliot (2000) est décédé non à Amiens en 1905 mais au début du XX^e siècle, sur une base lunaire construite par Napoléon III avec l'aide d'une civilisation extraterrestre. En s'appropriant ainsi l'auteur de *De la Terre à la Lune* (1865) pour le lancer dans un *voyage extraordinaire*, Heliot participe à un vaste phénomène. On le sait, l'écrivain Verne a abondamment circulé dans l'univers médiatique et on le rencontre même dans des campagnes publicitaires fort éloignées de la littérature, Verne ayant été récupéré par des compagnies telles que Nina Ricci, IBM, Toshiba et Nestlé. Elles l'ont souvent réduit à un « concept, un archétype synonyme d'aventure, d'exploration et de risque », avec quelques touches « futuristes ou prophétiques¹ ». Cette réduction survient aussi parfois dans le domaine littéraire.

1. Jean-Michel Margot, « Un archétype populaire: Jules Verne », *Verniana*, vol. 6, 2013-2014, p. 91, en ligne [<http://www.verniana.org/volumes/06/index.fr.html>]. Ailleurs, Margot dresse une liste partielle « de ce déferlement qui aide le concept "Jules Verne" à devenir un archétype: rues, lycées, hôtels, restaurants, sociétés sportives, groupes de musique et orchestres, festivals, films et émissions de radio

Dans l'incontournable *The Steampunk Bible*, Jeff Vandermeer et S.J. Chambers soulignent la présence fréquente dans les récits associés au *steampunk* de deux figures tutélaires, H. G. Wells (1866-1946) et bien sûr Jules Verne. Ils précisent que « ce qui rend les romans de Verne uniques et si inspirants pour le *steampunk* est que leur écriture s'appuie sur l'invention de technologies plausibles pour animer ses histoires [à l'aide de] merveilles mécaniques aussi mémorables que ses personnages² ». D'une façon qui n'est pas si différente de la dynamique publicitaire évoquée plus haut, Verne serait simplifié et réduit à une idée forte lorsque convoqué comme figure tutélaire dans le *steampunk*. Ceci mérite toutefois d'être nuancé puisque cette idée conduit à passer sous silence plusieurs facettes d'un phénomène qui peut s'avérer plus riche qu'il n'y paraît.

Dans *La Lune seule le sait*, qui « marque véritablement l'acte de naissance du *steampunk* [francophone parce qu'il constitue non] seulement un roman *steampunk*, mais un roman *steampunk* français³ », Héliot offre un creuset à explorer car le personnage Verne y est convoqué, mais surtout manipulé. Il y est construit en combinant plusieurs déplacements et en reconfigurant ce qui semble fonder son statut de « figure tutélaire ». De fait, sa mise en récit dépasse largement la question des machines extraordinaires ou le seul recours à un imaginaire futuriste. Pour en rendre compte, nous nous pencherons sur quatre dynamiques à l'œuvre dans son élaboration : le développement d'une identité flottante, un recadrage de la « science vernienne », un recours à différents paradigmes génériques et un repositionnement idéologique au moyen du motif utopique. Nous chercherons ainsi à mettre en évidence que, dans

et de télévision, cratère lunaire et véhicule spatial, train et navires, bateaux de plaisance, "T-shirts", bagues de cigares, dés à coudre, peignes, stylos et plumes, cendriers, assiettes et tasses, cartes postales, épinglettes, tortillas, pommes chips, bouteilles de vin, bières, papiers peints, vitraux, puzzles, assiettes, jeux de cartes, jeux de société»; Jean-Michel Margot, « Editorial: The Future of Vernian Criticism », *Verniana*, vol. 9, 2016-2017, en ligne [http://www.verniana.org/volumes/09/LetterSize/EditorialENG.pdf].

2. Jeff Vandermeer et S.J. Chambers, *The Steampunk Bible*, New York, Abrams Images, 2011, p. 33; nous traduisons.
3. Étienne Barillier et Arthur Morgan, *Le Guide steampunk*, Chambéry, ActuSF, 2013, p. 56.

ce personnage de Verne qui semble tant s'éloigner du Verne romancier, il ne faut voir ni simplification de la figure vernienne ni fusion des composantes employées par Heliot mais plutôt constitution d'un personnage composite et peut-être plus «vernien» en raison même de cette construction.

1. Développer une identité flottante

Dans *Le Guide steampunk*, Étienne Barillier et Arthur Morgan posent qu'une des caractéristiques principales du steampunk – avec l'uchronie et la filiation avec Verne et Wells – est qu'il propose une «fiction de la fiction qui peut se développer tantôt de manière référentielle et ludique tantôt comme une réflexion autour de la notion même de ce qu'implique l'acte de raconter une histoire⁴». De plus, ils ajoutent que le steampunk «incorpore dans sa fiction d'autres fictions⁵», ce que Richard Saint-Gelais nomme la transfictionnalité (qu'il a notamment observée dans les œuvres rétrofuturistes⁶). Cependant, cet aspect reste discret dans le roman de Heliot. Hormis un clin d'œil à Emma Bovary (lequel ne relève pas de la transfictionnalité), un seul cas est mis en évidence : celui d'Isidore Beautrelet. Selon la typologie de Richard Saint-Gelais, ce cas constitue une «annexion», laquelle «consiste, pour un auteur, à opérer un croisement entre une fiction due à ses soins et la fiction d'un autre écrivain [...] à s'appropriier (des éléments de) la fiction d'un autre cavalièrement inclus dans la sienne propre⁷». Beautrelet, journaliste et détective amateur issu de l'univers de Maurice Leblanc, est ici aussi un journaliste, qui se rend régulièrement sur la Lune et devient le bras droit de Verne. Cependant, il reste un cas isolé ; *La Lune seule le sait* ne met pas en place un «forum transfictionnel» – «forme extrême de croisement qui rassemble en un même récit [...] la totalité du champ fictionnel, ou à tout le moins un sous-

4. *Ibid.*, p. 26.

5. *Ibid.*

6. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 2011 ; voir par exemple p. 223.

7. *Ibid.*, p. 201.

ensemble significatif de celui-ci⁸» –, comme le font certains ouvrages steampunk – par exemple *The League of Extraordinary Gentlemen* (2002) d’Alan Moore et Kevin O’Neill – et comme semble l’annoncer le postulat de Barillier et Morgan.

Heliot choisit plutôt de revisiter le XIX^e siècle pour incorporer dans son récit des personnages historiques et des écrivains célèbres. Il les intègre – comme figurants ou comme personnages importants – en réorganisant le champ littéraire selon une topographie manichéenne : les écrivains qui résistent au régime de Napoléon III (Victor Hugo, Louise Michel, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Alfred Jarry) s’opposent à ceux qui l’appuient (Alphonse Daudet, les Goncourt, Henri Barbusse), alors que plusieurs choisissent de se taire (Alexandre Dumas, Alphonse de Lamartine, George Sand, Alfred de Vigny, Gustave Flaubert, Émile Zola). Ce classement, issu de mentions souvent très brèves, éparpillées dans l’œuvre, pourrait appeler diverses remarques quant aux idéologies présumées des écrivains mais nous laisserons ce sujet de côté. Nous préférons plutôt retenir cette réorganisation, de concert avec l’uchronie, pour souligner que la mise en récit qu’offre *La Lune seule le sait* ne fait pas de ces noms des «personnages-référentiels» qui, selon Philippe Hamon, renvoient «à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et [dont la] lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture⁹». Ce ne sont pas plus des «personnages immigrants», au sens que donne à la formule Thomas Pavel, catégorie similaire à celle décrite par Hamon¹⁰. Il s’agit plutôt, selon la typologie de Pavel, de «personnages substitués» : chacun «est un mannequin bien conçu, plus ou moins fidèle à l’original mais irrémédiablement interprété et transformé par l’écrivain¹¹».

8. *Ibid.*, p. 222.

9. Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», dans Roland Barthes, Wayne C. Booth, Philippe Hamon et Wolfgang Kayser (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 122.

10. Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, Harvard University Press, 1986, p. 29 ; nous traduisons.

11. *Ibid.* ; nous traduisons.

Les remarques précédentes se révèlent nécessaires ici, notamment parce qu'elles concernent au tout premier chef le personnage de Verne, qui n'a pas de vernien que le nom. Heliot a parsemé son récit d'éléments renvoyant à la biographie du romancier ; certains sont évidents (rappels de certaines œuvres très connues), d'autres moins (mentions du nom de son bateau, de son éditeur). Loin de chercher à offrir un personnage fonctionnant en autarcie, Heliot crée une tension en renvoyant à la « personne » Jules Verne, selon la terminologie proposée par Dominique Maingueneau¹², tout en signalant l'écart entre les parcours biographiques du personnage et de la personne. Ce faisant, le récit met en place un flottement ludique dans l'identité du personnage Verne.

Un autre relais – ou pôle – participe à cette tension. Étudiant l'uchronie et la science-fiction, Matthieu Letourneux indique que la « multiplication des noms propres renvoyant à des figures réelles ou le jeu sur la déformation d'événements authentiques ont pour fonction de toujours rattacher la dynamique dépaysante de la fabulation à ce point de départ réaliste contre lequel elle se pense¹³ ». Cherchant à mettre en évidence l'importance de la dynamique sérielle, il avance que « les auteurs [de science-fiction] multiplient à dessein les références à notre monde, mais comme à un être de fiction », ajoutant que les « uchronies qui mettent en scène des figures de romanciers posent également, à leur façon, le rapport problématique des œuvres à leur référent, mais en le déplaçant cette fois du côté de la fiction¹⁴ ». Ses observations sont d'autant plus éclairantes qu'il fait du steampunk un cas révélateur, soulignant que son « développement phénoménal [...] illustre ce tropisme de l'uchronie vers les intertextes des fictions sérielles au détriment de l'histoire¹⁵ ». Il conclut ainsi que « dans ces œuvres,

12. C'est-à-dire « l'individu doté d'un état civil, d'une vie privée » ; Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 107.

13. Matthieu Letourneux, « Science-fiction et uchronie. Entre logiques sérielles et logiques contrefactuelles », *Écrire l'histoire. Histoire, littérature, Esthétique*, n° 11, 2013, p. 125, en ligne [http://elh.revues.org/318].

14. *Ibid.*, respectivement p. 127 et p. 128.

15. *Ibid.*, p. 130.

l’ambiguïté référentielle du monde figuré tient à l’hésitation induite entre un référent historique (l’époque victorienne) et un référent architextuel (la littérature d’imagination victorienne)¹⁶».

L’analyse de Letourneux permet de mieux comprendre que le personnage Verne s’appuie beaucoup, voire surtout, sur un référent architextuel, lequel participe de ce que Lucian Boia nomme «le mythe Verne». Il ne s’agit pas ici de tenter de cerner ce «mythe»; le projet serait trop vaste. Rappelons simplement qu’il repose, selon Lucian Boia, sur l’«œuvre ouverte» et la «pensée “plurielle” et relativiste¹⁷» de Verne, une double remarque qui nous sera utile plus tard. La sphère médiatique en offre de multiples cristallisations, notamment celle de Verne comme figure tutélaire du steampunk. D’ailleurs le roman d’Héliot lui fait une place explicite : Verne rencontre, au fil de ses péripéties, divers personnages qui professent leur admiration à son égard. Ce sont des personnages substitués de figures littéraires et politiques, comme Hugo et Michel, transfictionnels, comme Beautrelet, ou encore autochtones à l’importance limitée, comme un serveur qui travaille sur la nef qui fait la navette avec la Lune parce qu’il a lu les romans de Verne¹⁸.

En d’autres mots, *La Lune seule le sait* établit une tension – dont le narrateur joue – entre ces trois pôles que sont le personnage, la personne et le «mythe», tous mis en scène et bien visibles dans le roman. Ce flottement, dont il ne faut pas sous-estimer l’importante dimension ludique, provient de la constitution même du personnage. Celle-ci, qui n’est ni simple ni univoque, va maintenant nous occuper.

2. Recadrer la «science vernienne»

Commençons par donner un peu plus de détails sur le XIX^e siècle fictionnel et reconfiguré, que nous n’avons encore qu’entraperçu, où évolue le personnage principal de *La Lune seule le*

16. *Ibid.*, p. 131.

17. Lucian Boia, *Jules Verne. Les paradoxes d’un mythe*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, respectivement p. 7 et p. 8.

18. Johan Héliot, *La Lune seule le sait*, dans *La Trilogie de la Lune*, Lyon, Mnémos, 2011, p. 53-54, dorénavant indiqué «LSSL».

sait. Les péripéties débutent en 1899, dans une France où Napoléon III règne sans partage, après avoir remporté la guerre de 1870. Isolé – un attentat a coûté la vie à l’impératrice Eugénie et à leur fils – et diminué par l’âge, l’Empereur se maintient au pouvoir grâce à une alliance conclue avec les extraterrestres arrivés pendant la bien nommée Exposition universelle de 1889. Profitant de leurs technologies, l’Empire s’est solidifié face aux autres grandes puissances (Angleterre, États-Unis). L’Empereur a même fait construire une base lunaire, qui est un bague pour les prisonniers politiques, un lieu de villégiature et un avant-poste où est préparée une flotte de vaisseaux spatiaux destinés à conquérir la galaxie. La seule opposition organisée vient d’un réseau de résistants dirigé par Hugo qui envoie Jules Verne retrouver Louise Michel emprisonnée sur la Lune et trouver le moyen de vaincre Napoléon III¹⁹. Roman à l’intrigue hétéroclite, *La Lune seule le sait* présente ainsi une uchronie prenant naissance avec une victoire française en 1870 et s’accroissant, si l’on peut dire, avec l’arrivée des extraterrestres qui marque une seconde prise de distance face à l’Histoire enseignée au lecteur d’Héliot. C’est dans ce cadre que l’auteur déploie une esthétique rétrofuturiste « activ[ant] un imaginaire du passé²⁰ », où, comme chez Verne, l’enjeu de la technologie est incontournable.

Plus que sur la vapeur emblématique, c’est sur l’acier et sa maîtrise qu’insiste le romancier, soulignant que l’Empire fonde sur lui sa construction symbolique. Il évoque ainsi le cas de la tour Eiffel, complétée l’année de l’arrivée des extraterrestres qui se sont posés dans la Galerie des Machines, devenue une « antichambre de départ pour la Lune, sa verrière désormais ouverte sur le ciel de Paris²¹ ». L’Empire a fait de la tour Eiffel un symbole de sa puissance, en en multipliant les répliques à Paris (dont dans la cour du Palais²²), et partout en France. Elles servent de débarcadère pour les

19. Le scénario d’une France totalitaire dirigée par Napoléon III, avant ou après 1870, est prisé par la littérature steampunk française ; on le rencontre par exemple dès les débuts de la série de romans graphiques *Hauteville House* de F. Duval, T. Gioux, C. Quet et C. Beau (quatorze tomes publiés entre 2004 et 2016).

20. Étienne Barillier et Arthur Morgan, *Le Guide steampunk, op. cit.*, p. 16.

21. *LSLS*, p. 33.

22. *LSLS*, p. 122.

dirigeables Zeppelin, devenus un mode de transport courant (autre élément typique du steampunk). L'image est d'ailleurs retenue sur différentes couvertures du roman (Mnémos, 2000; Gallimard, 2003).

Si les humains maîtrisent les technologies de l'acier, les extraterrestres maîtrisent celles du vivant. Plusieurs des avancées « techniques » qu'ils apportent sont organiques, comme des « vers médicaux [, des] carapaces blindées²³ » ou encore une « bête [qui tient] autant de la fourmi que du cafard, aberrant compromis insectoïde²⁴ » et qui constitue « une force de travail docile et infatigable²⁵ ». Ils fournissent aussi aux humains une technologie pour respirer sur la Lune en s'enduisant d'une gelée et en utilisant un animalcule semblable à une pieuvre qui insère des tentacules dans la bouche et le nez du voyageur, lequel, ainsi équipé, peut enfourcher une espèce de coléoptère, se connecter à sa réserve d'oxygène et explorer la surface lunaire²⁶.

La rencontre de ces deux orientations technologiques est un enjeu central du roman. Les vaisseaux des extraterrestres, qui sont de gigantesques êtres vivants, ont été épuisés et endommagés par leur long voyage vers la Terre. Pour les réparer, les ouvriers terriens leur appliquent des greffes de métal. Ainsi, l'« imposante masse de chair qui composait le corps [d'un] vaisseau [est maintenant] sert[ie] d'excroissances métalliques²⁷ ». Le narrateur décrit ainsi l'atterrissage de ce vaisseau :

Plusieurs bras articulés, munis de pinces actionnées par des pistons, avaient jailli des replis de la peau du navire, pour venir s'arrimer aux poutrelles d'acier qui supportaient la verrière. Ainsi stabilisée, la nef s'offrait aux regards des curieux. Son abdomen était constitué de larges plaques d'une squame chitineuse, soudées entre elles par les boursouflures d'une chair rosée. Çà et là, des rivets gros comme le poing fermaient les lèvres d'une plaie encore suppurante. [À] son apparition, le vaisseau vivant était plutôt mal en point, couturé d'es-

23. *LSLS*, p. 48.

24. *LSLS*, p. 34.

25. *LSLS*, p. 47.

26. *LSLS*, p. 83-85.

27. *LSLS*, p. 40.

tafilades à sa mesure, longues de plusieurs brasses chacune. Les chirurgiens appelés à son chevet avaient travaillé en collaboration avec les ouvriers des ateliers Eiffel pour parvenir à suturer convenablement les plaies de l'incroyable patient. Au final, les greffons d'acier avaient bien pris [...] La fusion réussie du métal et du vivant laissait augurer de fructueux échanges entre les deux civilisations²⁸.

Ce vaisseau transporte ses passagers dans des compartiments de métal insérés dans son abdomen. Avant d'y prendre place, Jules Verne voit

se déchirer le ventre de la nef. Les unes après les autres, les plaques de chitine se désolidarisaient, s'écartant pour révéler les entrailles du navire. Jules eut la vision d'un assemblage d'organes palpitants, traversés par de fugitifs éclairs électriques. [Au] lieu de muscles et de nerfs, le vaisseau expulsa de ses entrailles une espèce de cage de fer, toute gluante de lympe, d'environ vingt pieds de côté et haute comme un homme²⁹.

L'épisode marque la découverte que fait Verne de cette fusion du métal et du vivant qui caractérise la technologie dans *La Lune seule le sait*. Revenant à Paris après un long exil, Verne découvre aussi avec stupéfaction les «insectoïdes» qui circulent dans les rues, soutenus par «un corset métallique» et munis de «pistons renfor[ç]ant les pattes» surmontées par «un monstrueux abdomen faisai[n]t office de malle à marchandise [, spectacle à] la fois fascinant et peu ragoûtant³⁰». Le narrateur profite de l'émerveillement

28. *LSLS*, p. 40.

29. *Ibid.*

30. *LSLS*, p. 34. Certains pourraient y voir une forme de «biopunk», courant qui dériverait du cyberpunk; voir par exemple ce qu'en dit Michael Quinion dans son projet en ligne «World Wide Words. Investigating the English language across the globe» [<http://www.worldwidewords.org/turnsofphrase/tp-bio3.htm>]. Mais les «sous-catégories» du steampunk sont nombreuses et variables; voir Étienne Barillier et Arthur Morgan, *Le Guide steampunk*, *op. cit.*, p. 38-39; David Beard, «Introduction: A Rhetoric of Steam», dans Barry Brummet (dir.), *Clockwork Rhetoric: The Language and Style of Steampunk*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, p. xx. Cette rencontre de l'acier et du biologique a nourri plusieurs œuvres importantes, par exemple la série *Leviathan* (2009-2011) de Scott Westerfield, où, dans le cadre de la guerre de 1914-1918 s'affrontent les Clankers, qui construisent des machines, et les Darwinistes, qui construisent des créatures en combinant des espèces et en les «gonflant», comme le Leviathan du titre, similaire à une baleine volante.

du personnage Verne pour poser que «sa technologie» – ses inventions – est dépassée. L'organique, qui remplace la vapeur pour animer l'acier, crée un fossé qui rend caduques les «merveilles mécaniques» de Verne. Il n'en reste pas moins que les créatures d'Heliot sont munies de pistons et sont immenses et bruyantes, comme des machines à vapeur, parfois décrites au XIX^e siècle comme de gigantesques organismes vivants (pensons à la locomotive Lison de *La Bête humaine* de Zola³¹).

Dans *La Lune seule le sait*, l'apothéose de cette rencontre de l'acier et du biologique est Napoléon III. L'attentat qui a coûté la vie à sa femme et à son fils l'a aussi privé de ses «prétentions dynastiques [puisqu'un] éclat d'obus sur le champ de bataille de Metz [a] compromis sa virilité³²». Sa santé a décliné, malgré «la cohorte de médecins dont il s'entourait [et il] était un cadavre en sursis³³». Le narrateur explique que, après «le sacrifice de ses membres inutiles, l'Empereur [a été] réduit à l'état d'homme-tronc, dépendant d'injections quotidiennes de sang étranger³⁴». Après avoir infructueusement cherché son salut du côté des médecins terriens, il s'est tourné du côté des extraterrestres, les «Ishkiss, maîtres dans l'art biologique, détenteurs des mystères du vivant». Les «opérations s'étaient multipliées, sous la direction de spécialistes ishkiss [mais] il ne s'était pas simplement agi de guérir Napoléon. Les Ishkiss lui offraient l'occasion d'améliorer ses capacités physiques», après avoir étudié attentivement la physiologie humaine, études «dont des centaines de forçats firent les frais». Ils lui ont construit un

31. Voir notamment le chapitre V du roman, où le narrateur indique ceci : Lantier «en avait mené d'autres [des locomotives], des dociles et des rétives, des courageuses et des fainéantes ; il n'ignorait point que chacune avait son caractère, que beaucoup ne valaient pas grand'chose, comme on dit des femmes de chair et d'os [...]. Elle était douce, obéissante, facile au démarrage, d'une marche régulière, continue, grâce à sa bonne vaporisation. [...] Il y avait l'âme, le mystère de la fabrication, ce quelque chose que le hasard du martelage ajoute au métal, que le tour de main de l'ouvrier monteur donne aux pièces : la personnalité de la machine, la vie » ; Émile Zola, *La Bête humaine*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893, p. 163.

32. *LALS*, p. 60.

33. *Ibid.*

34. *LALS*, p. 124. Toutes les citations subséquentes du présent paragraphe renvoient aux pages 123-124.

nouveau corps, «mécanique encore imprécise et capricieuse [où] il fallait veiller à injecter un flot régulier de fluides dans les artères de caoutchouc, maintenir à ampérage constant les stimulateurs électriques branchés sur son réseau nerveux, épancher les fuites au niveau des liaisons biomécaniques». Son «épiderme rosâtre a été remplacé par une squame résistante, solide et inaltérable, dénuée de toute pilosité superflue».

Héliot joue de deux intertextes connus associés à la monstruosité et au corps rapiécé. On pense bien sûr au *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), Napoléon III étant devenu une créature incontrôlable, faite de morceaux créés par les Ishkiss. Il y a bien ici un décalage : Frankenstein *recupérait* des parties d'autres corps et le passage où Napoléon III est décrit avec détails insiste sur la foudre et l'électricité³⁵, traits qu'il faut plutôt associer aux représentations cinématographiques de Frankenstein (en particulier celle de James Whale, de 1931, mettant en vedette Boris Karloff). Néanmoins, la référence est nette pour le lecteur du XXI^e siècle. Celui-ci peut aussi penser à un autre intertexte, au cyborg, à un «homme-machine³⁶», formule qu'emploie Héliot. L'auteur introduit ainsi un type récurrent du domaine de la science-fiction dans une œuvre qui recourt par ailleurs beaucoup à cet imaginaire. Avant de nous intéresser à cette facette du roman, il convient d'insister sur le fait que cette fusion de l'acier et du biologique, qui fascine Verne et lui fait affirmer que ses inventions sont désuètes, sert à mettre à distance la technologie vernienne. Malgré quelques clins d'œil (le voyage sur la Lune qui permet à Verne de faire mieux que Michel Ardan³⁷), cette facette de l'imaginaire vernien (sa technologie, ses inventions) ne sera pas recyclée ou récupérée ici.

35. Il s'adresse à la foule alors que gronde un orage, annoncé par des gros nuages noirs, des roulements de tonnerre et des éclairs qui inquiètent les savants qui s'occupent de lui. «Il ne faut pas s'attarder, l'orage menace fit un médecin. – L'air est chargé d'électricité, ajouta un ingénieur. Nos appareils ne supporteront pas... Le rire démentiel de l'Empereur coupa court à toute récrimination. Terrorisés, les scientifiques blottis dans la cabine d'ascenseur observaient le géant de métal vivant qu'ils avaient contribué à créer. La créature n'avait plus d'humain que le cerveau de Louis Napoléon»; *LSLS*, p. 126.

36. *LSLS*, p. 205.

37. *LSLS*, p. 25.

3. Déguiser le héros avec des paradigmes génériques

Matthieu Letourneux rappelle que la «littérature de genre», «pour faire jouer pleinement les mécanismes de sérialité qui lui sont propres, suppose une certaine conscience de l'existence du genre³⁸». En d'autres mots, il importe de penser ces œuvres dans leur sérialité. Ceci se révèle particulièrement crucial dans *La Lune seule le sait*. Bien que le personnage Verne évolue dans un univers fictionnel steampunk, il est aussi associé à – et doit être pensé dans – deux autres paradigmes génériques bien connus.

Le premier est celui de la science-fiction, avec laquelle l'auteur de *De la Terre à la Lune* et d'*Hector Servadac* (1877) n'a pourtant pas une relation simple. Certains critiques du genre voient en lui une figure incontournable, comme Darko Suvin qui évoque une «relation de filiation³⁹». Cependant, si l'on se tourne vers les spécialistes de Verne, cette relation est plus complexe. Lucian Boia souligne chez Verne «un intérêt limité à l'humain» même dans ses romans situés dans l'espace, et ajoute qu'il «risquait déjà [en comparaison d'auteurs comme H.G. Wells] de présenter un visage désuet⁴⁰». Daniel Compère fait de lui non un «père» de la science-fiction mais «un cousin éloigné⁴¹». Rappelons aussi que *La Lune seule le sait* ne constitue pas une «réécriture⁴²» de *De la Terre à la Lune* ou d'un autre roman vernien. C'est dire qu'il faut garder à l'esprit qu'envoyer Verne dans l'espace ne constitue pas un contre-emploi mais implique tout de même un déplacement par rapport à ses «voyages extraordinaires», en grande majorité situés sur la Terre.

38. Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2010, p. 15.

39. Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1979, p. 22; nous traduisons.

40. Lucian Boia, *Jules Verne. Les paradoxes d'un mythe, op. cit.*, respectivement p. 76 et p. 292; Boia ajoute que les inventions verniennes sont déjà ébauchées dans la réalité et que Verne est timide dans ses voyages sidéraux et évite les rencontres avec des extraterrestres, contrairement à plusieurs contemporains (p. 72-76).

41. Daniel Compère, *Jules Verne: parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, 1996, p. 83-84.

42. Une œuvre laissant voir la «volonté manifeste d'un auteur de récrire le livre d'autrui ou de récrire un de ses propres livres»; Claire Gignoux, *La Réécriture. Formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003 p. 16.

Il n'en reste pas moins que le roman d'Heliot se nourrit de la science-fiction et ne se contente pas de lui emprunter le voyage dans l'espace. Insistant sur le fait qu'elle est «un mouvement de création collective», où il est essentiel de penser les auteurs de science-fiction d'abord comme des lecteurs de science-fiction⁴³, Simon Bréan propose le concept de «vade-mecum» constitué par «une collection d'objets fictionnels dont la matérialité est assurée par la syntaxe et une multitude de détails, et qui servent de points de repère pour imaginer le monde où ils se situent⁴⁴». Avec son «vade-mecum», Bréan cherche à développer la notion d'«encyclopédie», associée notamment à Umberto Eco, «pour parler aussi bien du savoir effectif du lecteur que de l'image de ce savoir telle qu'elle est construite au cours de la lecture⁴⁵». Il tente également de préciser la «xénoencyclopédie» de Richard Saint-Gelais⁴⁶. S'il n'est pas utile de plonger ici dans ces distinctions, le concept permet de mieux cerner ce que *La Lune seule le sait* reprend à la science-fiction (sans avoir à identifier de titres en particulier), puisque l'œuvre regorge de tels «objets moteurs⁴⁷» qui sont ici sources de scénarios connus pour le lecteur. Nous en retiendrons trois principaux: la base spatiale, la planète à découvrir et la société extraterrestre⁴⁸.

Examinons d'abord le scénario typique de la description d'une base située sur une autre planète, intégrée ici à une visite guidée organisée par Isidore Beautrelet.

Ils arpentaient un revêtement de caoutchouc qui absorbait l'impact des claquements de semelles et donnait l'impression, par endroits, de glisser sur le sol. Ce n'était d'ailleurs pas qu'une impression, car

43. Simon Bréan, *La Science-fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, p. 406.

44. *Ibid.*, p. 285.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*, p. 293.

48. Simon Bréan distingue les «objets de consommation courante» («armes, moyens de transport, lieux, la plupart des machines, les personnages») et les «objets essentiels» (qui sont des «phénomènes de grande échelle: [...] les sociétés, les lois, les propriétés physiques, les Histoires»); *ibid.*, p. 290. C'est au sein de ces catégories que les éléments que nous retenons peuvent être considérés comme des «objets».

de larges bandes de cette chaussée élastique se mouvaient à différentes allures, sur des portions de galerie plus ou moins longues, entre chaque intersection. Les sélénites passaient de l'une à l'autre avec une grâce toute naturelle, conférée par l'habitude, en effectuant de petits bonds⁴⁹.

Restant prudemment à l'écart de ces bandes, Verne et les autres visiteurs peuvent observer et apprécier le surprenant lieu où ils se trouvent.

Il y avait tout d'abord les armatures d'acier qui constituaient le squelette de la Base. Elles formaient de véritables entrelacs de dentelles façonnés avec autant d'adresse que leurs modèles réalisés au crochet. Pas un pilier, pas une poutrelle, pas un arc voûté qui ne fût souligné de guipures étincelantes sous les éclairages électriques. Il y avait [aussi] le bestiaire ishkick. Des insectoïdes couraient le long des murs, sur les poutres d'aciers, au plafond même, dans un capharnaüm de pattes, d'abdomens et de rostres. Ils se faufilaient entre les jambes des bipèdes pour traverser la galerie. On aurait pu se croire dans les couloirs d'une termitière. Tout ce petit monde grouillait en cliquetant, stridulant, chuintant et composait une partition mécanique originale⁵⁰.

Cette visite donne lieu à la présentation d'un autre scénario, celui du développement d'une base spatiale capable d'abriter une flotte de plusieurs centaines de vaisseaux qui pourront «s'élaner vers les étoiles» pour conquérir la galaxie et «imposer [la] marque [de l'Empereur] à l'univers⁵¹». Il est évidemment tout aussi familier que le premier.

L'exploration de la base se poursuit avec une excursion sur la Lune. Jules Verne et Beautrelet, à dos de coléoptères extraterrestres, explorent des espaces désertiques où «la palette des gris, déclinés à l'infini, [était] d'une richesse insoupçonnée⁵²». C'est bien ici un autre scénario, celui de la visite d'une planète inconnue, qui est en jeu.

49. *LSLS*, p. 71.

50. *LSLS*, p. 72.

51. *LSLS*, p. 87.

52. *LSLS*, p. 89.

Ce qu'ils avaient pris pour de la peinture noire, vu du niveau de la galerie, était en fait les ténèbres de l'espace ; la lueur bleutée, celle de la Terre, dont on apercevait un croissant découpé sur la ligne d'horizon. Jules put prendre la pleine mesure de la Base Cyrano. La passerelle sur laquelle il se tenait émergeait en surface sur près d'un mètre. Des postes de vigie en forme de cloche jalonnaient la circonférence du disque gigantesque renfermant les installations humaines. La tour de débarquement se dressait en son centre, une distance estimée à environ sept ou huit cents mètres. À son sommet, la nef *ishkiss* se reposait, tel un oiseau au nid⁵³.

Ces scénarios évoquent pour le lecteur familier de la science-fiction une série de références et permettent de cadrer ces passages. À ces découvertes, présentées à travers les yeux de Verne, s'ajoute un quatrième scénario, celui de la rencontre avec une race extraterrestre et des chocs idéologiques qui en découlent. L'alliance des *Ishkiss* avec Napoléon est fondée sur un malentendu : ils ne connaissaient pas le concept de « profit » et considéraient que ce « qui s'avérait bénéfique pour l'un l'était pour tous, ni plus ni moins. Aucun individu n'avait jamais retiré un supplément de pouvoir de l'association générale⁵⁴ ». À leur arrivée, ils ont cru « que l'espèce [humaine] entière pensait à l'unisson de son plus puissant représentant, qu'elle l'avait élu à ce titre pour ses vertus... Ils ignorent le concept de dictature⁵⁵ ». Verne doit donc échanger avec eux non des technologies, comme Napoléon III, mais des convictions idéologiques. Ce scénario est familier, s'arrimant comme les précédents à un imaginaire notamment littéraire et cinématographique. Pourraient s'y ajouter d'autres renvois, à la bande dessinée par exemple – le chapitre 12 s'intitule « On s'est battu sur la Lune », variante du *On a marché sur la Lune* des aventures de Tintin d'Hergé (1954) – ou à l'exploration spatiale, le narrateur reformulant la phrase célèbre de Neil Armstrong, qui devient « Un pas de géant pour lui, un petit pas pour l'humanité privée du plaisir de repousser les bornes de sa fantaisie⁵⁶ ». Si la formule est renversée, évoquant moins l'enthous-

53. *LSLS*, p. 73.

54. *LSLS*, p. 57.

55. *LSLS*, p. 136.

56. *LSLS*, p. 26.

siasme de l'explorateur que le désenchantement d'une société napoléonienne privée de merveilles pourtant à sa portée, le renvoi est clair.

La réaction de Verne aux éléments qui forment pour le lecteur ces scénarios est toujours la même : l'émerveillement, souvent accompagné d'une incapacité à exprimer ce qu'il voit. Ainsi, alors que « les mots s'étaient pressés sous sa plume » pour décrire « la vie dans les hauts-fonds, [...] les peuplades dispersées aux quatre coins des cinq continents, [les] monstres imaginaires », Verne se retrouve « muet » devant le paysage lunaire⁵⁷. De même, ce qu'il voit lors de son contact avec les extraterrestres est, selon ses propres mots, « indescriptible⁵⁸ ». Ces éléments relevant nettement de la science-fiction sont ceux qui visent à rendre le voyage extraordinaire en stupéfiant le personnage principal et, éventuellement, le lecteur. Ce dernier rencontre dans ce roman ce qui constitue, selon Darko Suvin, la pierre angulaire de la science-fiction, un « *novum* (nouveau, innovation) validé par la logique cognitive⁵⁹ », dont la fonction ici est de créer l'extraordinaire.

Cependant, ce n'est pas le seul paradigme générique qui déguise ici le personnage de Verne : celui-ci n'est pas qu'un astronaute, il est aussi un espion. L'œuvre débute par la rencontre entre Verne, l'agent, et Victor Hugo, le chef d'une organisation secrète qui lui confie une mission. Celle-ci consiste à retrouver Louise Michel, autre agente du même réseau qui a été capturée et emprisonnée sur la Lune. Hugo donne à Verne des faux-papiers – Hugo se révèle être « un faussaire hors pair⁶⁰ » – et l'envoie dans des lieux exotiques puisque la France a profondément changé depuis son départ, notamment avec l'arrivée des extraterrestres ; Verne la redécouvre comme un « nouveau » pays, avant de s'embarquer pour la Lune. Il communique avec ses contacts au moyen de

57. *LSLS*, p. 73.

58. *LSLS*, p. 193.

59. Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction, op. cit.*, p. 63 ; nous traduisons.

60. *LSLS*, p. 17.

formules codées⁶¹ et de journaux abandonnés à dessein⁶². Sous son vrai nom, mais en prétendant agir comme journaliste pour *Le Temps*, Verne s'infiltré dans la base ennemie et l'explore pour retrouver «l'agent» capturé. Il suffit de changer les noms et de déplacer la base lunaire pour avoir sous les yeux un récit d'espionnage conventionnel du milieu du XX^e siècle.

Comme dans le cas de la science-fiction, *La Lune seule le sait* ne se tourne pas seulement vers le roman d'espionnage mais aussi vers d'autres productions culturelles associées à l'espionnage. Un exemple s'impose particulièrement : pour remplir sa mission, Verne reçoit une malle dont le contenu doit lui donner un avantage technologique sur ses adversaires. Il y trouve un exosquelette métallique pour contrôler les effets de la gravité lunaire et pour «emmagasiner l'énergie déployée par le corps», un costume écothermique imperméable qui permet de réguler la température du corps, une «gabardine aéronautique [munie de] fioles à air comprimé» pour se déplacer sur la Lune et des capsules de liquides de couleurs variées, ayant des vertus soporifiques, paralysantes, stimulantes⁶³. La scène est familière parce qu'on la retrouve systématiquement dans les films de James Bond depuis 1962, le héros recevant toujours des mains de Q un attirail de gadgets. Elle a depuis souvent été reprise dans des films d'action mettant en scène des espions⁶⁴.

61. Arrivant dans la librairie *La Nef hallucinée*, Verne dit : «“Je suis à la recherche d'anciens numéros du *Magasin d'éducation et de récréation*” [...], citant la formule convenue. Le libraire émit un couinement de surprise. Il s'extirpa de son amas de papier jauni, se précipita vers la porte et donna deux tours de clé. Il se retourna vers Jules, une lueur d'émerveillement faisant miroiter ses binocles»; *LSSL*, p. 20. Tout en offrant au lecteur un scénario familier, le choix de la formule est aussi un clin d'œil, puisqu'elle repose sur le nom du périodique fondé par Pierre-Jules Hetzel et Jean Macé en 1864 et où furent publiés la majorité des romans de Verne.

62. «Vous en saurez plus en lisant mon journal. J'ai imprimé ce document pour l'occasion. Je ferai semblant de l'oublier en partant. Tout y est décrit en détail dans les articles des pages *Visions du Futur*»; *LSSL*, p. 37.

63. *LSSL*, p. 114-116.

64. Pensons à la série *XXX – XXX* (Rob Cohen, 2002); *XXX. L'État de l'union* (Lee Tamahori, 2005); *XXX. Le Retour de Xander Cage* (D.J. Caruso, 2017) – ou à *Kingsman: Services secrets* de Matthew Vaughn (2014), inspiré d'une publication périodique en bandes dessinées, *The Secret Service* (Mark Millar et Dave Gibbons, 2012-2013), et qui se veut une réactualisation de la série des James Bond.

Enfin, *La Lune seule le sait* présente un antagonisme idéologique qui pourrait être celui de plusieurs récits d'espionnage : l'agent secret Verne combat le régime totalitaire de Napoléon III pour contrer ses visées expansionnistes⁶⁵. Il y a bien un renversement, puisqu'Erik Neveu a suffisamment souligné l'importance d'une idéologie de droite⁶⁶ dans le roman d'espionnage et que Verne, loin de combattre un état communiste, travaille à implanter un régime socialiste, illustrant plutôt une idéologie de gauche. Néanmoins, ce qui constitue un renversement à l'aune du récit d'espionnage des années 1960 et 1970 étudiées par Neveu, étonne moins lorsque pensé dans le contexte du steampunk à l'orée du XXI^e siècle. Il doit être abordé moins dans une opposition « gauche-droite » que dans une logique de lutte contre le totalitarisme. Nous reviendrons sur cette idée mais remarquons déjà que *La Lune seule le sait* présente l'affrontement entre un groupe politique associé à la liberté et un autre à l'oppression, un choc idéologique typique du récit d'espionnage⁶⁷, qui sert également ici à établir une répartition manichéenne des personnages.

Ainsi, il convient d'observer que se rencontrent et se conjuguent dans *La Lune seule le sait* au moins trois paradigmes génériques remplissant des fonctions bien précises. L'insistance sur les biotechnologies sert à recadrer et renouveler l'image de la science et des techniques et à dépasser la technologie vernienne. La science-fiction est employée pour rendre le périple étonnant, en le situant au-delà des *Voyages extraordinaires*. Enfin la présence d'éléments typiques du récit d'espionnage permet de repérer les adjuvants et les opposants et d'associer Jules Verne à un espion héroïsé⁶⁸. Ces para-

65. Sur les antagonismes idéologiques du genre, voir Erik Neveu, *L'Idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1985.

66. « Compte tenu des acquis de l'analyse des contenus il ne paraît pas téméraire de caractériser le réseau des figures analysées comme propre au discours du nationalisme et des droites autoritaires. L'assurance et parfois l'arrogance du ton, le mépris des faits, l'intolérance pour les contradicteurs, l'appui pris sur un ensemble de préjugés qui suppléent une doctrine explicite plaident en ce sens » ; *ibid.*, p. 272.

67. Voir le chapitre « Les Paladins de l'Occident » dans *ibid.*, p. 63-125.

68. Si l'espion est fréquemment un héros ambigu – Alain Dewerpe (dans *Espion. Une anthropologie historique du secret d'état contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque

digmes déguisent le personnage principal et leur télescopage rend plus difficile d'identifier ce qui subsiste chez lui de «vernien». Le personnage en est profondément travaillé, d'autant qu'il n'est jamais parfaitement détaché de la figure médiatique de Verne. S'y ajoute le fait qu'un autre élément central de celle-ci est remodelé dans le roman.

4. Repositionner Verne par rapport à l'utopie

Figure attendue de l'imaginaire steampunk, explorateur de l'espace et espion, Jules Verne est mis en récit sur le mode du héros, mais Heliot y intègre un revirement qu'on ne peut ignorer. Pour le dégager, nous ferons appel aux procédés de «différenciation» qu'a décrits Philippe Hamon⁶⁹. Tous pointent vers Verne comme héros du roman mais certains appellent des remarques. Commençons par rappeler ceux qui ne nous seront que peu utiles. La prédésignation explicite – «le genre [littéraire] qui définit *a priori* le héros», par exemple un détective dans un récit policier – ne cause pas de surprise et n'est pas ici déterminante (dans une œuvre steampunk, Verne peut être un «héros» mais ce n'est pas une convention contraignante). De même, la distribution différentielle – présence quantitative du personnage – et l'autonomie différentielle – la capacité du personnage à évoluer seul, à être plus qu'un acolyte – indiquent que Verne est le héros du roman.

Pour sa part, le commentaire explicite (appeler le héros «héros» et offrir un «appareil évaluatif» identifiant un personnage comme tel) différencie aussi le personnage Verne, notamment parce qu'il ne fait pas l'objet d'un portrait solennel, le narrateur le désignant le plus souvent par son prénom «Jules». Ceci crée une certaine proximité, distinguant Verne des autres personnages. Il ne renvoie ni à un personnage des *Voyages extraordinaires* ni à un «type

des histoires», 1994, p. 9) rappelle qu'il est souvent considéré comme un «mal nécessaire» et a longtemps fait l'objet d'un «dégout» –, une telle ambivalence n'apparaît pas à propos du rôle d'espion de Verne. Nous verrons toutefois dans la section suivante que le personnage n'est pas dépourvu d'ambiguïté.

69. Nous reprenons ici les processus de différenciation proposés par Philippe Hamon («Pour un statut sémiologique du personnage», *op. cit.*, p. 154-160).

vernien» comme ceux proposés par Daniel Compère⁷⁰. Au contraire, il détonne parmi ceux-ci. Par exemple, le narrateur souligne qu'il est «féru de musique légère⁷¹» et qu'il résiste difficilement à l'envie d'aller danser, trait pour le moins peu fréquent chez ceux des héros verniens différenciés par leur intellect. Ce dernier élément relève aussi de la qualification différentielle du personnage, soit le support de «qualifications que ne possèdent pas, ou que possèdent à un degré moindre, les autres personnages». Le narrateur souligne que, pour «un homme de son âge, il faisait preuve d'une étonnante vitalité; il aurait pu en remonter à plus d'un jeune coq. Sa forme physique était le fruit d'un entraînement rigoureux et d'un régime draconien⁷²». Cela est sans parler des divers personnages qui lui témoignent leur admiration ou lui attribuent leur vocation.

Cependant, la fonctionnalité différentielle de Verne – il peut «résou[dre] les contradictions» et «liquid[er] le manque initial» – surprend quelque peu, par la façon dont Verne se révèle le héros. Il n'est pas vraiment le surhomme que laissent entrevoir les autres procédés de différenciation. Heliot oppose à ces louanges son comportement; bien intentionné, il est constamment manipulé par le chef de la police secrète de Napoléon III – qui prévoit ses gestes, connaît ses mouvements et place près de lui son propre espion – et par son supérieur, Hugo, qui ne lui confie pas le vrai but de sa mission. C'est Louise Michel qui l'en informe : «[l]e succès de votre mission dépendait de votre ignorance de ses enjeux réels⁷³». Au fil de l'intrigue, Verne va de découverte en découverte, de surprise en surprise et requiert constamment un guide (Hugo, Hetzel, Beautrelet). Malgré ses qualités, il n'est pas un surhomme qui tient entre ses mains les fils de toutes les intrigues.

Le rôle de Verne est autre, comme le lui indique Louise Michel: proposer aux Ishkiss un autre pacte que celui offert par Napoléon III en les aidant à prendre «la juste mesure de l'humana-

70. Daniel Compère, *Jules Verne: parcours d'une œuvre, op. cit.*, p. 34.

71. *LSLS*, p. 49.

72. *LSLS*, p. 17.

73. *LSLS*, p. 137.

nité». Pour ce faire, ils vont le sonder pour découvrir en lui «un visionnaire généreux, un ami des peuples, un rêveur et un scientifique⁷⁴». Ce qui caractérise ce personnage est ainsi une facette du romancier que Jean-Pierre Dekiss résume avec la formule *Jules Verne l'enchanteur*⁷⁵. Est retenue sa capacité à émerveiller ses lecteurs, à créer des univers fascinants, caractéristique évoquée à diverses reprises dans le récit⁷⁶. Fort de ce statut de «visionnaire généreux», le personnage a un rôle simple : rendre possible l'utopie, c'est-à-dire l'association avec les Ishkiss. Ceux-ci restent un mystère sur la Terre car la majorité des humains n'ont jamais vu que leurs «outils vivants» (la nef, les insectoïdes). Leur «complexion originale [leur] interdit des séjours prolongés [sur la] Terre [et] ils sont obligés de paraître harnachés de telle sorte que [...] rien ne permet d'en distinguer les traits⁷⁷». Ils forment cependant

un peuple, des peuples plus exactement, des milliers de peuples agglomérés en un substrat de société, dont l'origine remonte à la nuit des temps. L'homme existait à peine, encore singe, qu'ils sillonnaient déjà l'univers, dans un dessein unique : être et demeurer. Ils ont une spécialité : la survie. Leur civilisation repose sur cet unique postulat, vivre, à défaut de toute autre exigence. Pour ce faire, ils empruntent à chaque espèce rencontrée l'élément, technique ou culturel, qui manquait à leur capacité de préservation⁷⁸.

En échange de ces emprunts, ils intègrent ceux qui le désirent à leur civilisation caractérisée par une «nature collectiviste et pacifique⁷⁹». Louise Michel affirme ceci à leur propos : ils constituent ce «à quoi nous rêvons pour l'humanité, cette utopie pour laquelle nous nous battons, ils la vivent depuis l'éternité⁸⁰». Cette conscience collective – qui s'adresse directement au lecteur dans le prologue et l'épilogue du roman – doit être convaincue que Napoléon III la trompe et tentera de l'écraser et qu'il existe une alternative.

74. *LSLS*, p. 136.

75. Jean-Pierre Dekiss, *Jules Verne l'enchanteur*, Paris, Édition du Félin, 1999.

76. Voir par exemple *LSLS*, p. 53-54.

77. *LSLS*, p. 21.

78. *LSLS*, p. 134.

79. *LSLS*, p. 134.

80. *LSLS*, p. 134.

Ce détour explicatif conduit à indiquer que l'utopie prend ici deux formes distinctes. La première est une entente mutuellement enrichissante entre l'humanité et les Ishkiss. Grâce aux symbiotes, les premiers ont un accès direct à la conscience collective des seconds. La technologie extraterrestre permet aussi, dans le second volume de la trilogie, de rendre une partie de la Lune cultivable pour en faire une colonie utopique respectant les principes de la Commune. Le lecteur découvre différentes phases de son développement au fil des romans. Initialement, cette utopie devait s'étendre à toute l'humanité, au moins selon Louise Michel, afin d'en régler les inégalités, d'«élimin[er] toute trace de rivalité entre espèces; un but commun, des connaissances communes, pas de compétition, l'antithèse même de réflexes naturels observés par M. Darwin⁸¹». L'utopie lunaire s'écroule toutefois, pendant que sur la Terre les conditions de vie se détériorent⁸².

La seconde utopie est une révolution biologique puisque les êtres humains pourront se joindre à la conscience collectiviste des Ishkiss, l'intégrer parfaitement, comme le font Louise Michel et Victor Hugo. Verne y a un bref accès et indique que ce qu'il voit est «indescriptible» alors qu'il découvre les «secrets de l'univers⁸³». Heliot reprend une veine ancienne du discours utopique, dont Raymond Trousson trouve des traces dans *Le Monde tel qu'il sera* d'Émile Souvestre (1846), «le premier aussi à suggérer la possibilité de la manipulation psychobiologique de l'être humain, ouvrant ainsi la voie aux grandes dystopies modernes⁸⁴». Trousson y voit une «étonnante prédiction, en 1846, de ce que Huxley résumera dans une formule: “La révolution véritablement révolutionnaire se réalisera, non pas dans le monde extérieur, mais dans l'âme et la

81. *LSSL*, p. 135.

82. Ce sujet a été fort bien étudié par Allison Ives, *Le Déclin de l'idéal utopique. L'uchronie dans La Trilogie de la Lune de Johan Heliot*, mémoire de maîtrise, Université de Waterloo, août 2014.

83. *LSSL*, p. 193. Un échange dans le deuxième volume de la trilogie laisse présumer que, à sa mort, après la fin des événements de *La Lune seule le sait*, Verne est aussi intégré à cette conscience (p. 269).

84. Raymond Trousson, *Sciences, techniques et utopies. Du paradis à l'enfer*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 135.

chair des êtres humains⁸⁵ ». Dans *La Lune seule le sait*, le rêve d'une telle utopie prend forme avec cette communion où des humains intègrent la conscience collective des Ishkiss.

Le double projet utopique de *La Lune seule le sait* repose ainsi sur les épaules de Verne, ce qui peut surprendre, d'abord parce que ces utopies ne correspondent guère aux « enclaves utopiques⁸⁶ » qu'on trouve chez le romancier Verne. En effet, elles sont fondées sur l'émotion autant que sur le savoir, sur des hommes de lettres plus que sur des ingénieurs et elles font tomber les hiérarchies, autant de traits que l'on rencontre peu chez Verne⁸⁷. Elles impliquent également une proximité idéologique avec les communards qui étonne celui qui a lu la correspondance du romancier avec Hetzel⁸⁸. Ce choix surprend aussi parce que la relation entre l'écrivain Verne et l'utopie est complexe. Certains romans y touchent de façon évidente, comme *L'Île mystérieuse* (1875), *L'Île à hélice* (1895) ou *Les Cinq cents Millions de la Bégum* (1879). Néanmoins, l'idée d'« utopie vernienne » est problématique.

Marc Angenot évoque chez lui une « utopie sans rupture ni retour en arrière, produisant constamment écarts et intégration⁸⁹ ». Il y voit un « paradoxe idéologique [:] une utopie sans rupture d'un capitalisme sans capital⁹⁰ ». Jean-Pierre Picot, dans un article au titre éclairant – « Utopie de la mort et mort de l'utopie chez Jules Verne » –, observe chez lui un « pessimisme grandissant de 1879 à 1895 » et note qu'il « n'est rien moins qu'euphorique lorsqu'il aborde l'utopie⁹¹ ». Quelques années après la publication de l'article de Picot, en 1994, paraît *Paris au XX^e siècle*, pessimiste roman

85. *LSLS*, p. 134.

86. Nadia Minerva, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 209.

87. *Ibid.*

88. Lucian Boia, *Jules Verne. Les paradoxes d'un mythe*, op. cit., p. 176 et p. 181.

89. Marc Angenot, « Jules Verne, le dernier utopiste heureux », dans Patrick Parrinder (dir.), *Science Fiction: A Critical Guide*, Londres et New York, Longman, 1979, respectivement p. 1 et p. 6, en ligne [<http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2012/01/Jules-Verne.pdf>].

90. *Ibid.*, p. 7.

91. Jean-Pierre Picot, « Utopie de la mort et mort de l'utopie chez Jules Verne », *Romantisme*, n° 61, 1988, p. 104.

d'anticipation que Verne a écrit au tout début de sa carrière et qui a modifié la perspective des études verniennes quant à «l'évolution» de ce pessimisme et, du même coup, la perception qu'on pouvait avoir du rapport de Verne à l'utopie. À ce propos, Philippe Mustière évoque le «scepticisme» de Verne⁹² et Lucian Boia indique qu'il ne fait jamais que «frôler» l'utopie sans la traiter «de manière systématique⁹³». Ce constat est en harmonie avec l'analyse de Nadia Minerva dans son ouvrage intitulé *Verne aux confins de l'utopie* qui décrit sa «pensée utopique [comme] discontinue, fragmentaire, disséminée, voire pulvérisée⁹⁴».

Tout en mettant en évidence l'ambiguïté des rapports de Verne avec l'utopie, ces constats pointent aussi vers les risques d'en faire simplement un chantre du progrès. C'est toutefois ce que le steampunk fait parfois, opposant Verne à un H. G. Wells qui serait plus pessimiste⁹⁵. Pourtant, comme l'écrit Lucian Boia, Verne est «à la fois progressiste et traditionaliste, inspirateur de la technologie moderne et adversaire de celle-ci, optimiste et pessimiste⁹⁶». Le repositionnement qui *travaille* le Verne du roman introduit ainsi un décalage bienvenu par rapport à l'image trop figée de Verne véhiculée par une part du courant steampunk. Heliot en fait un observateur critique, voire pessimiste, du progrès, mais un humaniste optimiste, un fervent croyant en l'être humain. Il faut noter que ce geste d'Heliot semble également viser à accorder le personnage aux sensibilités présumées de son lectorat : Verne s'oppose explicitement à un colonialisme débridé qui menace l'univers. Le colonialisme constitue une facette encombrante du XIX^e siècle que ré-imaginent les adeptes du steampunk ; ils tentent souvent de la corriger, comme d'autres aspects de l'époque aujourd'hui perçus

92. Philippe Mustière, «Villes rêvées et cités de perdition dans l'œuvre de Jules Verne. La dystopie fin-de-siècle», communication présentée au colloque *Le XIX^e siècle face au futur : penser, représenter l'avenir du XIX^e siècle*, Fondation Singer-Polignac, Paris, 19-22 janvier 2016, disponible en ligne [<https://vimeo.com/154329174>; la citation est à 07:10].

93. Lucian Boia, *Jules Verne. Les paradoxes d'un mythe*, op. cit., p. 148.

94. Nadia Minerva, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, op. cit., p. 214.

95. Jeff Vandermeer et S.J. Chambers, *The Steampunk Bible*, op. cit., p. 29-41.

96. Lucian Boia, *Jules Verne. Les paradoxes d'un mythe*, op. cit., p. 8.

comme problématiques⁹⁷. Déplacer le colonialisme dans l'espace et en faire une menace pour toute l'humanité permet à Heliot d'éviter de mettre en scène celui qui avait lieu sur la Terre et de prendre position à ce sujet⁹⁸.

Il n'en demeure pas moins que ce recours à l'utopie est ici un autre déguisement; le roman ne l'examine pas comme système sociopolitique ou philosophique. L'utopie est une thématique, une «toile de fond», exactement comme souvent chez Verne selon Lucian Boia⁹⁹. Beautrelet précise le véritable enjeu en s'adressant à Verne: «[v]ous êtes parvenu à séduire des générations de lecteurs, jeunes et moins jeunes. Si vous ne pouvez reproduire un tel exploit avec les Ishkiss, personne n'en est capable. Je vous cède la place, avec tous mes encouragements, Monsieur l'Écrivain¹⁰⁰». Plus qu'une quelconque affinité vernienne supposée avec le discours utopique, c'est ce statut qui explique le recours à l'utopie; Heliot cherche à mettre en évidence un élément essentiel de l'impact de Verne l'écrivain pour le steampunk: il fut, autant qu'un créateur de «merveilles mécaniques», un créateur d'imaginaires. En faire la clé de l'utopie vise à donner la mesure de cet impact considérable.

Les quatre dynamiques à l'œuvre dans la mise en fiction de Jules Verne dans *La Lune seule le sait* révèlent un riche processus. Loin d'observer une simplification – réduire Verne à un concept, faire disparaître des nuances idéologiques –, nous avons sous les

97. Plusieurs commentateurs ont souligné que le steampunk constitue une «occasion de recréer l'histoire sociale, économique et des relations raciales qui ont assombri» le XIX^e siècle; David Beard, «Introduction: A Rhetoric of Steam», *op. cit.*, p. xxvii; nous traduisons). On retrouve des affirmations similaires chez Jeff Vandermeer et S.J. Chambers, *The Steampunk Bible*, *op. cit.*, p. 11 et p. 56. Toutefois, plusieurs remettent en question ce postulat, notamment dans l'ouvrage dirigé par Barry Brummet, *Clockwork Rhetoric: The Language and Style of Steampunk*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014 (voir les contributions de Mirko M. Hall et Joshua Gunn, de Kristin Stimpson et de Mary Anne Taylor).

98. On pourrait évidemment lire ce «colonialisme de l'espace» comme une critique du colonialisme terrien mais il n'en demeure pas moins que la question est plutôt évitée que traitée de front dans le roman.

99. Lucian Boia, *Jules Verne. Les paradoxes d'un mythe*, *op. cit.*, p. 148.

100. *LSLS*, p. 192.

yeux une accumulation produisant un personnage composite. S’y rencontrent divers paradigmes génériques, un repositionnement idéologique et une mise en récit qui, tel un prisme, disperse les différents «Verne» – personnage, personne, «mythe». Examiner l’œuvre en fonction de la fidélité du personnage Verne au romancier serait inutile (elle ne peut être que partielle) et, à notre avis, sans grand intérêt. *La Lune seule le sait* conduit moins à se demander ce qu’il reste de «vernien» dans ce personnage qu’à s’interroger sur ce que serait ce «vernien» recherché. En «bricolant» un Verne – le bricolage constituant une facette cruciale de l’esthétique steampunk¹⁰¹ –, *La Lune seule le sait* s’impose comme un contre-exemple éclairant du devenir médiatique figé de Verne ; le roman refuse de s’en tenir à l’image cristallisée de Verne que retient souvent le steampunk. Il revendique plutôt la liberté de dépouiller et de reconstruire cette figure dans un hommage qui rejette plusieurs éléments typiques dans le but de mieux la faire vivre fictionnellement. Paraissant s’éloigner de Verne l’écrivain, le personnage d’Heliot y revient néanmoins : il est déguisé pour mieux dévoiler ce «maître d’empires imaginaires pourtant bien vivants dans les mémoires de tout un peuple¹⁰²».

101. La construction composite du roman et du personnage qui laisse voir les différents morceaux ainsi réunis (au lieu de tenter de les fusionner) pourrait être considérée comme la manifestation discursive du bricolage d’objets et de costume que l’on associe fréquemment au steampunk.

102. *LSLS*, p. 192.

CHAPITRE 9

L'Emprunteur emprunté

Réécrire les Voyages extraordinaires à l'ère du projet Gutenberg

Mélodie SIMARD-HOUDE

Chercheuse associée au RIRRA-21, Université Montpellier 3

En 1991, Daniel Compère, à propos de la postérité des *Voyages extraordinaires*, soulignait que « [l]e texte vernien a changé de place dans le jeu intertextuel: d'emprunteur, il est devenu emprunté¹ ». Par cette formule, le critique indiquait un déplacement survenu dans le temps qui aurait permis le rejeu du rapport ouvert et foisonnant qu'entretiennent les romans verniens aux autres discours. Prenant cette conclusion comme point de départ, j'examinerai un cas particulier de la postérité des œuvres de Jules Verne en étudiant les formes et les significations de l'intertexte vernien dans un roman de l'auteur québécois Nicolas Dickner, *Six Degrés de liberté*². Ce faisant, je tenterai d'éclairer à la fois « l'emprunteur » et « l'emprunté ».

L'écart peut sembler grand de l'un à l'autre. En prenant soin de ne pas dé-historiciser la reprise dicknérienne, il s'agit de montrer un usage possible des formes et de l'imaginaire verniens dans la littérature contemporaine, au sein d'une production qui revendique explicitement cet héritage. L'intertexte vernien, chez Dickner, demande en effet à être décrypté pour qui veut comprendre pleine-

1. Daniel Compère, *Jules Verne écrivain*, Paris, Droz, 1991, p. 151.

2. Nicolas Dickner, *Six Degrés de liberté*, Québec, Alto, 2015.

ment l'entreprise du romancier québécois. Il s'agit de suivre, à la manière d'Axel et de Lidenbrock sur les traces d'Arne Saknussemm³, un jeu de piste inscrit en toutes lettres à même le roman, en portant attention aux échos entre les œuvres comme aux déplacements opérés par Nicolas Dickner. Ce décryptage appelle, dans un premier temps, la prise en compte des traces intertextuelles explicites et de leur signification sur le plan narratif. Dans un second temps, j'envisagerai l'inscription plus vaste de l'intertexte vernien dans un archi-texte, c'est-à-dire une filiation générique allant du merveilleux scientifique et du roman d'anticipation jusqu'à la science-fiction. Le rapport à l'œuvre vernienne, chez Dickner, invite ensuite à considérer spécifiquement l'imaginaire de la technique et la construction du chronotope dans le roman et, enfin, la signification symbolique dont les personnages d'inventeurs et d'ingénieurs sont les porteurs. Au fil de cette traversée, la complexité feuilletée de la reprise vernienne chez Dickner pourra apparaître sous de multiples éclairages et dans toutes ses significations, indiquant aussi, par ricochet, ce que l'œuvre vernienne peut représenter, relue à la lumière d'aujourd'hui.

La lettre de l'intertexte

Dans *Six Degrés de liberté*, l'intertexte vernien intervient de manière signalétique. Il s'incarne d'abord de façon toute matérielle, sous la couverture d'un livre trouvé par Jay, l'un des trois principaux protagonistes du roman, une jeune femme, ex-pirate informatique purgeant sa peine en compilant des données à la Gendarmerie Royale du Canada. Personnage issu d'une migration intratextuelle, à l'instar du capitaine Nemo⁴, Jay figurait, plus jeune, sous le nom de «Joyce» au cœur de *Nikolski*, le premier roman de

3. Protagonistes de Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre*, Paris, Librairie générale française, coll. «Le Livre de poche», 2001 [1864].

4. Ce personnage de Jules Verne, englouti par le maelström à la fin de *Vingt Mille Lieues sous les mers*, réapparaît dans *L'Île mystérieuse* (1876) puis dans une pièce de théâtre, *Voyage à travers l'impossible*, cosignée par Verne et Adolphe Dennery et jouée pour la première fois en 1882.

Nicolas Dickner⁵. Jay, qui recherchait autrefois (dans *Nikolski*) des pièces informatiques dans les poubelles de Montréal, « tombe sur le volume trois des *Œuvres complètes* de Jules Verne. Elle a trouvé ce bouquin sur le trottoir à la fin de l'été – les ordures valent bien le projet Gutenberg⁶ [...] ». Objet tombé du ciel comme un envoi de l'auteur-démiurge à son personnage, comme un indice à son lecteur, clin d'œil nostalgique au format du livre imprimé, le volume trois des *Œuvres complètes* paraît passéiste à Jay, qui a du mal à traverser les romans que contient ce livre providentiel : *Cinq Semaines en ballon* (1863), *Voyage au centre de la Terre* (1864), *De la Terre à la Lune* (1865) et *Vingt Mille Lieues sous les mers* (1869-1870).

Le rapport du personnage au texte vernien introduit une distanciation : Verne, lu par Jay dans une intrigue qui se déroule en 2012, paraît effroyablement ennuyeux ! Est-ce à dire que l'auteur d'Amiens ne serait plus en adéquation avec le monde du XXI^e siècle ? La médiation du personnage, à tout le moins, nuance l'appropriation dicknérienne en la teintant d'emblée d'une pointe humoristique. Or, dans ce petit décalage, Dickner n'en est peut-être que plus vernien : on peut rappeler à ce propos l'appropriation distanciée du *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe effectuée par Verne avec *L'Île mystérieuse*. Pour Daniel Compère, il ne s'agit pas dans ce dernier cas d'un pastiche, mais bien d'une parodie, car l'appropriation constitue une imitation déformante qui remet en jeu le modèle tout en en effectuant une « relecture ironiquement soulignée⁷ ». *Six Degrés de liberté* fait subir à l'œuvre vernienne un traitement similaire.

On remarquera ensuite que le volume trouvé par Jay renferme non des romans choisis au hasard dans une œuvre foisonnante, mais bien quatre des premiers *Voyages extraordinaires* de Jules Verne, composés entre 1862 et 1868, publiés entre 1865 et 1870. Plus encore, il s'agit de quatre romans dont l'intrigue est tendue par le fil d'un trajet étonnant et improbable, lui-même soutenu dans trois cas par un exploit technique (le ballon de *Cinq Semaines en ballon*, le

5. Nicolas Dickner, *Nikolski*, Québec, Alto, 2005.

6. Dickner, *Six Degrés de liberté*, *op. cit.*, p. 57.

7. Compère, *Jules Verne écrivain*, *op. cit.*, p. 103.

projectile astronautique de *De la Terre à la Lune*, le sous-marin de *Vingt Mille Lieues sous les mers*). Là se trouve indubitablement une clé de lecture : l'intertexte vernien intervient chez Dickner, sur un premier plan, comme l'emprunt d'une trame narrative, un emprunt diffracté, ludique, conscient et distancié. Que visent Éric et Lisa, les protagonistes adolescents de *Six Degrés de liberté*? Rien de moins que de rejouer la trame du « voyage extraordinaire » dans un univers contemporain, à bord d'un conteneur de leur fabrication, modifié et rendu confortable à la manière du Nautilus ou du projectile de *De la Terre à la Lune*. Dans le banal conteneur, de ceux qui transitent dans les ports, prend place un passager humain (Lisa) auquel Éric adjoint un système informatique de contrôle automatisé. Cependant, chez Dickner, le trajet a pour visée moins l'exploit technique en lui-même que le plaisir d'infuser à nouveau de l'aventure dans un monde déjà arpenté en tous sens, à l'heure du marché globalisé. Il s'agit de « repousser les limites de l'expérience humaine » à « une époque de cul où toutes les inventions *extraordinaires* finissent par devenir insignifiantes⁸ », comme l'indique prosaïquement Lisa en usant de l'adjectif vernien par excellence (« extraordinaire »).

Le projet est d'abord un jeu permettant de faire advenir une dimension du monde encore inconnue à explorer au XXI^e siècle, « un continent artificiel mais invisible, caché dans les murs⁹ », comme l'explique encore Lisa, continent tracé par une cartographie toute virtuelle. De fait, le conteneur est une sorte de Nautilus sans fenêtres où Lisa prend place, traçant, comme le sous-marin vernien, un quasi tour du monde d'est en ouest, de port en port, de Montréal à Caucedo à Panama à Shenzen à Singapour à Colombo, Sri Lanka. Se joint, à l'idée de trajectoire, une dimension circulaire et ludique qui évoque implicitement deux autres romans de l'auteur d'Amiens, même si Dickner ne les cite pas en toutes lettres : *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*¹⁰ et *Le Testament d'un excentrique*¹¹ où, rappelons-le, le territoire des États-Unis devient la table d'un « jeu de l'oie » sur lequel évoluent des concurrents dont les déplacements

8. Dickner, *Six Degrés de liberté*, *op. cit.*, p. 242 ; je souligne.

9. *Ibid.*, p. 242.

10. Paru en 1872 dans *Le Temps*, composé en 1871-1872.

11. Paru 1899 dans le *Magasin d'éducation et de récréation*.

sont tirés au sort à distance. Or, le paratexte éditorial de *Six Degrés de liberté* joue de ce rapprochement implicite dans l'illustration de couverture, qui fait intervenir des blocs colorés, des bonshommes allumettes, des échelles et des trappes, tout comme dans le texte de quatrième de couverture, qui rapproche l'intrigue d'un « jeu de société à l'échelle planétaire dont personne ne connaît les règles ».

Six degrés du réalisme à la science-fiction

Narratif et thématique, l'intertexte de *Six Degrés de liberté* est encore générique ou architextuel. Verne et Dickner peuvent être contemplés comme les deux pointes extrêmes, dans un temps historique dilaté, incarnant respectivement la formation du « merveilleux scientifique » comme genre, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et une adaptation de ce genre, de nos jours, dans la littérature de l'extrême contemporain.

Un genre sériel ou paralittéraire – les théoriciens de la science-fiction l'ont montré¹² – se sédimente avec la formation d'une conscience architextuelle partagée par les auteurs et les lecteurs. En ce sens, selon Marc Angenot, Jules Verne n'invente pas des formes *ex nihilo*, mais il leur confère une continuité culturelle par son succès ; il fonde une tradition qui permet aux auteurs, après lui, de se reconnaître et de s'inscrire dans une filiation générique, celle du merveilleux scientifique, du roman d'anticipation et, plus tard, de la science-fiction. De par l'existence d'une telle conscience architextuelle, Nicolas Dickner renvoyant à Jules Verne, en 2015, ne peut le faire qu'en tenant compte de tous les écrits qui, entretemps, se sont logés entre eux. Dickner, en effet, revisite des procédés littéraires caractéristiques des auteurs qui se réclament du merveilleux scientifique et du roman d'anticipation du XIX^e siècle et s'en disent les héritiers, à savoir les auteurs de science-fiction, chez qui la conscience architextuelle est fondamentale. La science-fiction est un genre qui « médite sur lui-même », comme l'écrit Richard Saint-Gelais¹³, et qui emploie toute une gamme de procédures intertex-

12. À commencer par Marc Angenot, « Science Fiction in France before Jules Verne », *Science Fiction Studies*, vol. 5, n° 1, 1978, p. 58-66.

13. « Notes brèves sur la vitesse en science-fiction », *Tangence*, n° 55, 1997, p. 138.

tuelles et transtextuelles témoignant du rapport à l'architexte : reprises de personnages, de situations narratives, de motifs, même ténus (ainsi les personnages dicknériens, comme les membres du Gun-Club, sont de grands buveurs de thé¹⁴!), mise en scène fictionnelle des auteurs tutélares, qui sont objets d'une « annexion rétrospective¹⁵ », autant de clins d'œil au lecteur averti, en mesure de décoder ces renvois. Le lien architextuel, ainsi, est constamment en (re)construction.

L'un des traits caractéristiques de *Six Degrés de liberté* et, de manière plus générale, des romans dicknériens, est d'importer ce rapport ludique de la littérature sérielle et de la science-fiction à l'architexte, mais au sein d'une production qui se situe, par d'autres aspects, du côté de la littérature réaliste (par le refus du fantastique et la construction d'un univers fictionnel urbain, contemporain et non futuriste, même si les technologies y abondent) et intimiste (dans l'importance accordée aux enjeux identitaires, au thème de la filiation ainsi qu'à la psychologie des personnages).

Autrement dit, Nicolas Dickner ne fait pas de la science-fiction à proprement parler, mais il en produit un simulacre ou un dérivé réaliste, en semant, dans ses récits, les traces de cette filiation générique en quelque sorte détournée. Au-dessus de l'intertexte vernien se dessine, dans la fiction dicknérienne, un architexte plus vaste, l'un et l'autre se montrant indissociables. Ainsi, Éric, communiquant depuis Copenhague avec Lisa, porte « un micro-casque quasiment invisible tiré d'un film de science-fiction¹⁶ », tandis que le patron d'une quincaillerie montréalaise présente la dégaine d'un « Isaac Asimov¹⁷ » et Jay, attendant à l'aéroport, contemple « un présentoir de science-fiction » et en « lit en diagonale quelques quatrièmes de couverture¹⁸ ». Comme dans le cas de l'intertexte

14. Jules Verne, *De la Terre à la Lune*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2001 [1865].

15. Richard Saint-Gelais, « Orbites elliptiques de la proto-science-fiction québécoise. Napoléon Aubin et Louis-Joseph Doucet dans les parages de Cyrano de Bergerac et de Jules Verne », *Voix et Images*, vol. 27, n° 3, 2002, p. 494.

16. Dickner, *Six Degrés de liberté*, *op. cit.*, p. 191.

17. *Ibid.*, p. 196.

18. *Ibid.*, p. 338.

vernien, il ne s'agit là que d'indices pour mettre le lecteur sur la piste car, plus significativement, le rapport à l'architexte réside dans la reprise d'une tension fondatrice du monde fictionnel. Dickner partage en effet, tout à la fois avec Verne et avec la science-fiction, une manière de négocier finement la tension entre la science et l'imaginaire en préservant une forme de vraisemblance réaliste (question sur laquelle plusieurs spécialistes verniens se sont penchés¹⁹, dont Christelle Couleau, qui parle à propos de Verne d'un «réalisme suffisant» dans lequel «la Science est à la fois le lieu de l'exploit et l'instrument de son accréditation²⁰»).

La dynamique entre fabulation et appuis scientifiques, entre extrapolation et techniques ou science contemporaines réalisées s'appuie chez Dickner sur une documentation dont le lecteur peut vérifier la validité: libre à lui de consulter la liste de références présentée en annexe du roman. Le récit lui-même est truffé de renvois, notamment au discours médiatique consacré aux prédécesseurs de Lisa; comme Verne avant lui, Dickner invite par là son lecteur à resituer le voyage de ses protagonistes dans une lignée de devanciers, de prédécesseurs réels, à commencer par le passager clandestin canado-égyptien Amir Farid Rizk, qui a fait les manchettes en octobre 2001 pour avoir été retrouvé dans un conteur²¹. Le motif contribue à l'illusion référentielle; la construction de la vraisemblance romanesque par la documentation est d'ailleurs désignée en creux par une parole de Jay, qui hésite entre l'aphorisme et l'emprunt à la *Guerre des étoiles*: «[l]a documentation engendre la vraisemblance. La vraisemblance procure la force²²».

19. Daniel Compère, «Jules Verne, auteur réaliste?», dans Vincent Jouve et Alain Pagès (dir.), *Les Lieux du réalisme*, Paris, L'Improviste/Presse Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 399-411.

20. Christelle Couleau, «Tentatives d'évasion? Jules Verne, des *topoi* réalistes à la recherche d'un genre nouveau», dans Claire Barel-Moisan (dir.), dossier «Romans d'anticipation. Une évasion du présent», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 43, n^{os} 3-4, 2015, p. 185.

21. «Man found in container Canadian, Foreign Affairs says», *The Globe and Mail*, 26 octobre 2001 [<http://www.theglobeandmail.com/report-on-business/man-found-in-container-canadian-foreign-affairs-says/article25711266/>]; ce voyageur est évoqué dans *Six Degrés de liberté*, *op. cit.*, p. 300-301.

22. Dickner, *Six Degrés de liberté*, *op. cit.*, p. 167.

En plus d'être citée, la documentation affleure comme palimpseste dans le langage scientifique convoqué par les protagonistes pour expliquer tout ce qui a trait aux réseaux numériques, à la circulation du conteneur, à ce qu'Éric nomme la « domotique », c'est-à-dire l'autonomisation du contrôle des systèmes domestiques, qui préside à la transformation du conteneur en habitacle confortable. La narration convoque alors une « pseudo-science », le simulacre du *technobabble* (ou technobabillage), c'est-à-dire une science plausible, séduisante, mais bricolée par le pouvoir rhétorique du langage, en laquelle le lecteur de science-fiction accepte de croire²³ : ainsi, le système d'exploitation inventé par Éric pour contrôler le trafic des conteneurs est qualifié d'« intégration verticale et horizontale des différentes dimensions spatiotemporelles du continuum intermodal »²⁴. L'opacité du langage accole à l'invention fictionnelle le sceau d'autorité de la science.

Cependant, la science du roman n'est alors plus une science véritable, mais sa transposition poétique, tremplin de la littérature ; « toute cette entreprise est essentiellement poétique²⁵ », se rappelle Éric en contemplant sur une anachronique carte en papier le trajet autour du monde du conteneur. C'est ce qu'indique par ailleurs le choix du titre *Six Degrés de liberté* : à première vue, la formule évoque un vague analogon de *Fifty Shades of Grey* ou une métaphore un peu insipide. Mais un vieil exemplaire abandonné du magazine *Life* de février 1962, trouvé par Lisa, apporte une explication intradiégétique, sous la forme d'un article intitulé *Six Degrees of Freedom*. Comme le lecteur de Dickner est libre de s'en informer, par exemple sur Wikipédia, il s'agit là d'un concept d'ingénierie robotique renvoyant à la liberté de mouvement d'un corps rigide dans l'espace tridimensionnel. Significativement, c'est ainsi une expression empruntée au génie physique qui incarne, de manière métaphorique, la quête identitaire (et spatiale) des personnages. L'absence de précision intradiégétique (outre la mention de l'article trouvé par Lisa) sur la signification de l'expression laisse ouverte la porte à

23. Saint-Gelais, « Notes brèves sur la vitesse en science-fiction », *op. cit.*, p. 139.

24. Dickner, *Six Degrés de liberté*, *op. cit.*, p. 199.

25. *Ibid.*, p. 348.

la recherche d'information complémentaire ; le lecteur idéal de Dickner, en conséquence, serait un fervent utilisateur de Wikipédia ; l'encyclopédie libre est à ce titre l'un des intertextes, au moins potentiels, du roman. Comment mieux dire la vocation poétique de la science que par le choix de ce titre à double sens ? Comme chez Verne, la science figure à la fois l'extraordinaire et le vraisemblable, la puissance de l'imaginaire et l'autorité scientifique. Dickner et Verne sont, en somme, deux « rêveurs de la science », pour employer l'expression de Christian Chelebourg²⁶. Toutefois, la rêverie scientifique, chez eux, prend toujours appui sur des techniques concrètement réalisées, à partir desquelles l'auteur extrapole avec modération – c'est là que la science-fiction est tenue à distance, demeurant pour Dickner davantage un horizon architextuel qu'un genre véritablement investi.

En cela, Dickner, comme Verne, entre en dialogue avec un projet éditorial. Sans faire d'Antoine Tanguay, maître d'œuvre d'Alto, un Hetzel postmoderne, on peut souligner la relation serrée tissée entre Dickner et son éditeur. *Nikolski*, premier roman de l'auteur, est aussi le premier-né d'Alto (en février 2005), naissance double qui semble révélatrice du partage d'une vision littéraire, que résume la présentation de la maison d'édition sur son site Internet : « [n]ous accordons une place importante aux influences des littératures de l'imaginaire et accueillons des textes dont le souffle et la portée frôlent les limites d'un cadre réaliste²⁷ ». L'entreprise se décline de diverses manières dans le catalogue d'Alto : parfois en convoquant le réalisme magique ou un fonds populaire de légendes et de néo-terroir, parfois plutôt, comme dans le cas de Dickner, en déployant un imaginaire scientifique. On pourrait verser encore à ce dossier les œuvres publiées par Nicolas Dickner, Bernard Wright-Laflamme et Sébastien Trahan sous le pseudonyme collectif « Alexandre Bourbaki », à l'instar du *Traité de balistique* (Alto, 2006). À l'image d'Alexandre Bourbaki, dont le catalogue d'Alto fournit une biographie fictive, on peut très bien imaginer Dickner qui « s'initie à la littérature dès son plus jeune âge en dévorant les

26. Christian Chelebourg, *Jules Verne, la science et l'espace. Travail de la rêverie*, Paris/Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Archives des lettres modernes », n° 282, 2005.

27. Voir le site Internet des éditions Alto [<http://editionsalto.com/a-propos/>].

albums de Tintin. Plus vieux, il se passionne pour les modèles réduits, la bilocation, les romans de science-fiction, Cézanne et l'art moderne²⁸». Cela car l'influence sensible de la littérature de science-fiction et de ses figures tutélaires se décline aussi chez Dickner sous la forme d'une entreprise de récupération nostalgique entremêlant des artefacts de différentes époques.

Chronotope, nostalgie culturelle et « délire géopolitique » des objets

Le thème du déchet est omniprésent dans l'œuvre de Dickner ; il fournit, comme on l'a vu, d'heureux « hasards » narratifs, importants par les clés interprétatives dont ils sont porteurs, par exemple en introduisant explicitement l'intertexte vernien et des imprimés documentaires (à l'instar du magazine *Life*) à valeur symbolique. *Six Degrés de liberté* s'ouvre également sur une scène où Lisa vide une maison ancestrale des strates de déchets accumulés qui l'encombrent. Le geste révèle ce que l'on pourrait nommer la « nostalgie culturelle » dicknérienne : Lisa « plante sa fourche dans un monticule de vieux *Lundi* collés les uns contre les autres par l'humidité et les excréments. Elle s'enfonce dans les croûtes sédimentaires de la culture, comme une paléontologue du mauvais goût²⁹ ». La vision n'est pas péjorative ; comme l'ennui éprouvé par Jay à la lecture de Jules Verne, elle souligne de manière ironique l'attrait du romancier-paléontologue pour ces « croûtes sédimentaires de la culture ». De fait, le texte dicknérien, comme un poème surréaliste, fait se rencontrer des objets improbables, certains archaïques (à divers degrés), tels une montgolfière portant le logo RE/MAX, une automobile Datsun, un radio-réveil, une pince à billets, un iBook turquoise, un annuaire des *Pages jaunes* ; d'autres sont contemporains, telles la dernière saison de *Breaking Bad*, une ponceuse orbitale et une panoplie d'outils numériques – eBay et la suite Google de géolocalisation (*Google Street View*, *Google Maps*, *Google Earth*).

28. Voir leur page sur le site Internet des éditions Alto [<http://editionsalto.com/auteurs/alexandre-bourbaki/>].

29. Dickner, *Six Degrés de liberté*, *op. cit.*, p. 9.

Le texte est porteur d'un intense investissement sémiotique de l'objet. Les objets n'y sont pas que des référents réalistes ou des instruments narratifs, mais des signes sémiotiques, des vecteurs de sens qui figurent toujours quelque symbole. À l'instar d'un biscuit chinois, qui n'est pas «une denrée alimentaire, mais une unité de stockage d'information³⁰», ou des ordures, qui ont «une portée [et] un sens³¹», qui communiquent une histoire, les objets dicknériens signifient autre chose que ce qu'ils incarnent *a priori*. Ils participent de la construction du chronotope romanesque. En chaque objet s'inscrit un temps passé devenu présent par son incarnation matérielle. La coprésence d'objets archaïques et contemporains produit l'étrange rencontre des temporalités que l'on retrouve dans l'esthétique de la science-fiction *steampunk* (dans laquelle divers possibles techniques, comme la machine à vapeur et l'électricité, se côtoient). Cependant, au lieu de faire venir les objets du présent dans un passé situé à l'âge de la modernité industrielle du XIX^e siècle, comme le font les auteurs de *steampunk*, Dickner opère un déplacement historique contraire : il convoque les objets du passé dans une intrigue située au XXI^e siècle. Les objets archaïques y font leur preuve, ils y sont parfois utiles – par exemple lorsque Jay utilise, dans son enquête sur la piste d'Éric et de Lisa, les informations d'un vieil exemplaire des *Pages jaunes* alors que le site Canada411 se révèle inutile³² –, parfois aussi évoqués en mode nostalgique, comme lorsque Jay, rêvant d'un voyage bon marché en Europe, songe : «[a]h, cette époque lointaine où l'on pouvait traverser l'Atlantique en trimant dans les cuisines d'un paquebot³³».

Les objets, tantôt *vintage*, tantôt archaïques, parfois encore qualifiés de «primitifs», introduisent dans le récit à la fois les temps de leur fabrication, de leur invention et de leur utilisation. Ils font se côtoyer des ères de la technique moderne : le mécanique, l'analogique, le numérique. Ils confèrent à la diégèse l'épaisseur d'un feuilleté temporel qui renvoie à la quête identitaire des personnages, notamment de Jay et de Lisa, sur la piste de leurs ancêtres.

30. *Ibid.*, p. 78.

31. *Ibid.*, p. 136.

32. *Ibid.*, p. 89.

33. *Ibid.*, p. 222.

C'est ainsi que l'atelier du père de Lisa, Robert Routier, résume en quelques objets toute l'histoire de la famille.

Tous les outils de Robert sont là, rangés dans leurs boîtes ou sur leurs crochets, d'autres disposés en éventail sur l'établi, dans la lumière clignotante des fluorescents. Des lames antiques, plusieurs générations de serre-joints, des équerres qui feraient la joie d'un conservateur de musée d'ethnologie, mais aussi la perceuse à percussion achetée l'hiver précédent, le niveau laser et la ponceuse orbitale. L'endroit offre une vue en coupe d'un siècle et demi de travail du bois³⁴.

Dans le monde contemporain, l'objet archaïque figure ainsi la stratification de la mémoire individuelle des protagonistes. Il réintroduit également du rêve, de l'imaginaire, dans un univers où la technique est plus souvent synonyme de rationalité. Il joue à cet égard le même rôle que l'objet technique vernien, dont il serait l'exact pendant inversé (par sa dimension nostalgique et non prospective), à l'instar de la carte en papier d'Éric.

La carte fait contraste avec les nombreux écrans et projecteurs que l'on trouve dans le loft. Comme toutes les technologies primitives, elle est à l'abri du piratage, des dysfonctions de réseau et des pannes d'électricité – mais la raison pour laquelle Éric utilise une carte en papier est moins utilitaire : il s'agit d'une façon de se rappeler que toute cette entreprise est essentiellement poétique, qu'elle échappe à sa sphère d'activité habituelle³⁵.

Si les objets compressent le temps, ils résument aussi l'espace : l'objet dicknérien par excellence est l'objet qui circule, qui met en abyme la circulation omniprésente de toutes choses – individus, maladies, monnaies, langues, produits culturels –, dans l'économie libérale du capitalisme globalisé. Il est de préférence « une carte d'appel internationale³⁶ », « [u]n tableau en velours représentant la pleine lune sur fond de cocotiers, avec la mention *Punta Cana* au bas de l'image et *Hecho en China* au dos³⁷ », « une version bachata de

34. *Ibid.*, p. 178.

35. *Ibid.*, p. 348.

36. *Ibid.*, p. 23.

37. *Ibid.*, p. 11.

Lady Gaga³⁸», un «film de gangsters tourné dans un idiome germanique³⁹» ou un magasin IKEA. À la collusion des temps correspond la circulation, qui est en somme l'abolition de l'espace (celui-ci étant constamment en tension entre le local, le national, le global), incarnée par des objets «désirés, achetés, amassés» dans un «délire géopolitique», avant d'être jetés⁴⁰.

En ce sens, les objets participent de la tentation dystopique du roman de Dickner. À l'utopie libérale vernienne⁴¹, à la description de la terre comme un monde clos traversé par une circulation accélérée, un modèle tributaire, selon Marc Angenot, de l'économie capitaliste, Dickner répond par une dystopie réaliste qui renvoie à l'expérience semi euphorique, semi inquiétante du monde à l'heure du libéralisme économique triomphant. Emblématique de la dystopie réaliste serait la mère de Lisa faisant une tournée hebdomadaire au magasin IKEA pour profiter du sentiment de «la vacuité postconsommation : meilleure que le lithium⁴²». La dystopie est l'antithèse du voyage extraordinaire : elle est chez Dickner l'ennui, le mal de vivre des personnages, la routine. Le seul remède y est l'exploration du temps et de l'espace.

Le chronotope est en effet placé au cœur de la quête identitaire des personnages, chacun des personnages principaux portant un féroce besoin de s'appropriier l'espace-temps. «Un coup d'œil à l'atlas, un autre à l'horloge. Tout va bien. [Jay] maîtrise le temps et l'espace⁴³», note ainsi le narrateur. En conséquence, le roman convoque une panoplie d'instruments de mesure qui permettent aux protagonistes de quadriller le monde et de contrôler leur itinéraire. Le voyage dicknérien, au contraire de celui de Jules Verne, est en effet moins la quête d'une connaissance du monde pour elle-même que la quête d'une connaissance de soi. Jeu et projet, il est

38. *Ibid.*, p. 27.

39. *Ibid.*, p. 36.

40. *Ibid.*, p. 12.

41. Darko Suvin, «Communication in Quantified Space: The Utopian Liberalism of Jules Verne's SF», cité dans Angenot, «Science Fiction in France before Jules Verne», *op. cit.*

42. Dickner, *Six Degrés de liberté*, *op. cit.*, p. 153.

43. *Ibid.*, p. 165.

aussi le moyen de poursuivre une filiation identitaire. En cela, le mouvement narratif du roman dicknérien relève davantage de la littérature réaliste intimiste que de la littérature d'anticipation ou de la science-fiction. Néanmoins, la quête de soi s'effectue par le biais de la convocation d'un imaginaire technique prégnant.

Parmi tous les objets dicknériens, les machines construites par les protagonistes ont leur importance symbolique. Ce sont des objets qui voyagent, le fruit des projets conjoints d'Éric (le cerveau informatique) et de Lisa (l'ingénieure). Ensemble, alors qu'ils ont quinze ans, ils construisent d'abord un ballon, qu'ils envoient dans la stratosphère. Quelques six années plus tard, ils perfectionnent le conteneur au numéro «PZIU 127 002 7». Le ballon comme le conteneur sont deux objets très verniens par leur esprit et leur configuration : le premier est aussi l'illustration qui orne la couverture des *Œuvres complètes* de Jules Verne trouvées par Jay, volume qui comprend, rappelons-le, le roman *Cinq Semaines en ballon* ; le conteneur, quant à lui, fait figure d'anti-Nautilus : tandis que le sous-marin vernien, coupé du monde, voyage sous l'eau et permet à ses passagers captifs d'observer les merveilles sous-marines à travers ses baies vitrées, le conteneur est aveugle, il voyage non pas «sous» mais «sur» l'eau, guidé seulement par un système d'exploitation et des connexions virtuelles. En ce sens, c'est peut-être davantage en Phileas Fogg⁴⁴ qu'en Pierre Aronax que voyage Lisa qui, littéralement, ne voit rien.

Le caractère virtuel du voyage de Lisa comporte lui aussi une charge symbolique forte : dans le chronotope dicknérien, à la dialectique vernienne entre, d'une part, la connaissance livresque (ou la connaissance médiatisée par le savoir accumulé) et, d'autre part, la connaissance directe du monde (celle du savant qui voyage), se substitue un monde où la première domine absolument. Les grilles et les moyens de quadriller le globe, les méridiens, les pôles, les tracés des chemins de fer et des paquebots, les cartes et les itinéraires, déjà si présents chez Verne, se sont tout à fait déréalisés. Le tour du monde du conteneur n'a pas lieu dans un espace réel, mais

44. Héros pressé et peu enclin à la contemplation du paysage du *Tour du monde en quatre-vingts jours*.

dans un espace virtuel, un «continent artificiel mais invisible, caché dans les murs⁴⁵», ultime avatar du monde inconnu, un lieu virtuel et globalisé en marge de toutes les cartographies.

Le conteneur est-il un lieu ? Non, pas vraiment. Mais il ne s'agit pas non plus d'une banale boîte, ni d'un véhicule, ni de l'équivalent transcontinental d'un ascenseur. Il est à la fois objet et infrastructure, acier gaufré et base de données ; il relève de la culture et du cadre légal. Voilà des siècles que les êtres humains sont familiers avec la géographie, avec des concepts tels que la route, le territoire, la frontière – mais le conteneur échappe à la géographie⁴⁶.

Avec ce non-lieu que constitue le conteneur, «la géographie n'existe plus⁴⁷», affirme Jay, en une forme de réponse à la prophétie de Michel Ardan s'apprêtant à visiter la Lune : «[I]a distance n'est qu'un mot relatif, et finira par être ramenée à zéro⁴⁸». C'est pourquoi, précisément, on ne retrouve «pas une seule carte géographique à bord [du conteneur]⁴⁹». Le lecteur de Dickner ne connaîtra jamais le récit du voyage de Lisa : il devra se contenter, avec les autres protagonistes, Jay et les enquêteurs de la GRC, d'en suivre le tracé sur des écrans virtuels et sur les cartes de *Google Earth*.

Par son caractère intangible, l'espace mondialisé et connecté de *Six Degrés de liberté* est à la fois source d'émerveillement et de malaise existentiel, producteur d'un «sentiment d'irréalité⁵⁰» qui taraude Jay. À l'inverse, l'espace vernien non connecté, celui qui fait figure de sortie du monde médiatisé, celui de l'île ou du monde inconnu, comme l'a montré Guillaume Pinson⁵¹, est un éden en voie de disparition chez Dickner. Lorsqu'il existe encore, il n'est plus lointain, mais bien connu, intime, confiné au petit village d'origine de Lisa et d'Éric, Huntingdon, près de la frontière américaine,

45. Dickner, *Six Degrés de liberté*, *op. cit.*, p. 242.

46. *Ibid.*, p. 299.

47. *Ibid.*, p. 362.

48. Jules Verne, *De la Terre à la Lune*, *op. cit.*, p. 161.

49. Dickner, *Six Degrés de liberté*, *op. cit.*, p. 333.

50. *Ibid.*, p. 366.

51. Guillaume Pinson, «Irkoutsik ne répond plus. Jules Verne, les médias de masse et l'imaginaire de la rupture de communication», *Romantisme*, vol. 4, n° 158, 2012, p. 83-96.

qualifié de «no Wi-Fi land⁵²». Ce rétrécissement du monde déconnecté et cette «virtualisation» des lointains n'est que l'aboutissement, l'extension suprême, des lointains géographiques verniens⁵³ ou plutôt la conséquence de leur disparition : comme il n'y a plus d'île mystérieuse à explorer, le tour du monde arpenté s'effectue désormais dans un domaine purement virtuel. La virtualisation du voyage renvoie à nouveau, en creux, à des logiques architextuelles, dessinant à côté de la science-fiction le second architexte de *Six Degrés de liberté*, également lié à la généricité des romans verniens : c'est bien l'épuisement de la trame du roman d'aventures géographiques et de ses territoires possibles d'investigation que désigne de manière ludique le roman dicknérien⁵⁴. En outre, comme chez Verne, mais de manière exacerbée car entière, le réel traversé lors du voyage de Lisa n'est plus connu que «de seconde main⁵⁵» ; il repose tout entier sur une connaissance médiatisée du territoire, grâce à une interface informatique (qui se substitue ici à la documentation vernienne). N'est-ce pas là une manière, en fin de compte, de révéler et de s'appropriier, en le poussant à son comble, l'artifice sur lequel repose le «voyage extraordinaire» vernien ?

52. Dickner, *Six Degrés de liberté*, *op. cit.*, p. 173.

53. Que Christelle Couleau qualifie d'«espace extensif», marquant par là le déplacement opéré par Verne par rapport à l'espace du roman réaliste, un espace «intensif», creusé, celui de Paris et de sa société, par exemple ; Couleau, «Tentatives d'évasion ? Jules Verne, des *topoi* réalistes à la recherche d'un genre nouveau», *op. cit.*

54. Cet épuisement survient bien avant Nicolas Dickner dans l'histoire du genre. Dès le début du XX^e siècle, le roman d'aventures géographiques s'essouffle, phénomène qu'on peut lier de près aux rythmes de l'histoire de l'exploration géographique et de l'histoire coloniale (cette baisse de régime survenant au moment où le globe semble entièrement arpenté, à l'exception de rares zones comme les pôles, et définitivement divisé entre les nations impérialistes) ; Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures 1870-1930*, Presses universitaires de Limoges, coll. «Médiatextes», 2010, p. 108. La reprise de Dickner, en ce sens, n'est pas de l'ordre du constat, mais offre une relecture ludique et postmoderne d'un genre qui a connu son heure de gloire dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

55. Compère, *Jules Verne écrivain*, *op. cit.*, p. 88.

L'Intertexte incarné ou les figurations du romancier

Pour aborder cette dernière dimension de l'héritage vernien de Nicolas Dickner, il importe de rappeler l'importance de l'intertexte des romans verniens, le rapport qu'ils entretiennent non seulement au discours savant, mais au reste du discours social, les discours littéraires, médiatiques, scientifiques. Chez Dickner comme chez Jules Verne, ces discours foisonnent ; ils soutiennent, comme je l'ai indiqué, la vraisemblance réaliste (avec l'autorité de la science), inscrivent dans la fiction des références contemporaines, en renvoyant à des connaissances scientifiques de pointe ou à des événements récents.

Une autre de leur fonction, toutefois, est de renvoyer tout simplement aux discours en eux-mêmes, comme interface indispensable, perpétuelle, entre le texte et le monde. En ce sens, s'il n'est pas *Maître du monde*⁵⁶, le romancier se pose à tout le moins en maître des discours : il les maîtrise, les travaille, les assimile. Ce polissage est nettement plus marqué chez Verne, qui livre une « parole unique et unifiée⁵⁷ », comme l'indique Daniel Compère. Chez Dickner, l'entreprise postmoderne de récupération s'accommode au contraire de l'exhibition des références ; l'assemblage des discours y est plus brut, laissant visibles les aspérités. Néanmoins, de part et d'autre, une interface discursive s'impose qui fait de l'écrivain un compilateur, un « metteur en scène⁵⁸ » du discours social.

La récurrence des personnages de savants ou d'ingénieurs dans les romans verniens peut être reliée à ce constat. Dépositaires et relais du savoir, interface entre l'auteur et ses intertextes, ces personnages ont pour rôle de figurer dans la fiction la position de l'écrivain par rapport aux discours. Ils apparaissent souvent en paires chez Jules Verne : ce sont Axel et Lidenbrock (*Voyage au centre de la Terre*), Aronnax et Nemo (*Vingt Mille Lieues sous les mers*). C'est encore Samuel Fergusson (*Cinq Semaines en ballons*) ou Impey Barbicane (*De la Terre à la Lune*), pour demeurer dans l'intertexte explicite

56. Selon le titre d'un roman de Jules Verne.

57. Compère, *Jules Verne écrivain, op. cit.*, p. 57.

58. *Ibid.*, p. 87.

de *Six Degrés de liberté*. Si les figurations littéraires et journalistiques permettent aux romanciers réalistes, de Balzac à Maupassant, de parler de leur condition d'écrivain⁵⁹, ce n'est pas le personnage de l'écrivain-journaliste, mais bien celui du savant qui endosse cette fonction problématique chez Jules Verne. C'est lui qui incarne à la fois la visée pédagogique du texte et la métaphore créatrice, d'autant qu'il est parfois aussi narrateur intradiégétique du roman. Le constat semble relever de l'évidence ; cependant, si on a déjà noté l'importance des figures de savants, de manière générale, dans l'œuvre vernienne⁶⁰, une telle lecture en termes de figuration de l'écrivain ne semble pas avoir été faite, à ma connaissance.

Au cœur de cette figuration symbolique intervient, une troisième fois, le rôle de l'architexte. En effet, une construction archi-textuelle prégnante fait du savant la figuration du romancier dans la littérature d'anticipation et la proto-littérature d'anticipation depuis la monarchie de Juillet. En 1834, dans *Le Roman de l'avenir* de Félix Bodin, on retrouve l'image de l'écrivain en savant ou, par analogie, en inventeur, à l'époque même où le XIX^e siècle commence d'ériger son panthéon laïc des inventeurs⁶¹. Félix Bodin, le premier, selon Françoise Sylvos, à énoncer une forme de «poétique de la science-fiction⁶²», trace le parallèle durable entre l'invention scientifique et l'invention littéraire. Ce parallèle a marqué après lui Verne comme les auteurs de science-fiction, comme Nicolas Dickner ; il constitue un véritable *topos* de la littérature d'anticipation puis de science-fiction, auquel une étude approfondie mériterait d'être consacrée. Rappelons le «souffle» démiurgique et l'ubiquité d'Impey Barbicane décrit par Jules Verne.

59. Guillaume Pinson, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. «Études romantiques et dix-neuviémistes», 2012.

60. Couleau, «Tentatives d'évasion ? Jules Verne, des *topoi* réalistes à la recherche d'un genre nouveau», *op. cit.*, p. 186.

61. Il en va ainsi de Jacquard et de son métier à tisser dont la construction mythique est décrite par François Jarrige, «Le Martyre de Jacquard ou le mythe de l'inventeur héroïque (France, XIX^e siècle)», *Tracés*, n° 16, 2009, p. 99-118.

62. Françoise Sylvos, «L'émergence de la science-fiction durant la première moitié du XIX^e siècle», dans Jean-Marie Seillan (dir.), *Les Genres littéraires émergents*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 183-200.

Barbicanne était l'âme de ce monde accouru à sa voix ; il l'animait, il lui communiquait son souffle, son enthousiasme, sa conviction ; il se trouvait en tous lieux, comme s'il eût été doué du don d'ubiquité [...]. Son esprit pratique s'ingéniait à mille inventions. Avec lui point d'obstacles, nulle difficulté, jamais d'embarras ; il était mineur, maçon, mécanicien autant qu'artilleur, ayant des réponses pour toutes les demandes et des solutions pour tous les problèmes⁶³.

À l'instar de Nemo qui, par son art d'ingénieur, imprime sa volonté au trajet du Nautilus, choisit et contrôle le tracé du voyage, Barbicanne figure un *deus ex machina* au sens littéral, la main de l'auteur dirigeant le tracé de son récit et lui insufflant le souffle de son imagination, incarnée par la machine merveilleuse et le pouvoir de celui qui la crée et la manie⁶⁴.

Chez Nicolas Dickner, Lisa (l'ingénieure) et Éric (le savant) transposent la paire vernienne, endossant le rôle à deux faces de l'inventeur. Le couple parfaitement complémentaire incarne les deux dimensions réconciliées du savoir, soit la science théorique et rationnelle (incarnée par Éric), et l'invention littéraire, l'imagination, liée à l'ingénierie concrète et à la création (incarnée par Lisa) : « On les croyait différents, à tort ; ils étaient complémentaires. Éric possédait un esprit géométrique. Il prisait les puzzles, les paysages détaillés et les symétries. [...] Lisa, pour sa part, était synthétique et narrative, s'intéressait aux vues d'ensemble et aux sous-textes⁶⁵ ». Leur plaisir réside dans la construction du conteneur et du ballon, c'est-à-dire dans le processus créatif, que l'on peut lire comme une mise en abyme de la création romanesque : « Le véritable but du ballon, c'était sa construction, les soirées passées à coder, coudre et déboguer, à chercher des réponses aux questions, et des réponses aux questions soulevées par les réponses aux questions⁶⁶ ». On retrouve ici la jubilation de la construction qui marque *De la Terre à la Lune*.

63. Jules Verne, *De la Terre à la Lune*, *op. cit.*, p. 121.

64. Cette interprétation est supportée par celle de Christian Chelebourg, qui voit dans la machine vernienne la métaphore du roman ; Chelebourg, *Jules Verne, la science et l'espace...*, *op. cit.*, p. 115.

65. Dickner, *Six Degrés de liberté*, *op. cit.*, p. 31.

66. *Ibid.*, p. 110.

Chez Verne comme chez Dickner, ces figurations romanesques réconcilient symboliquement, en les fondant ensemble ou en les incarnant dans des personnages gémellaires, les catégories socioprofessionnelles du savant (ou de l'inventeur) et de l'écrivain qui tendent, au contraire, à partir du XVIII^e siècle, à se différencier dans les institutions de la culture occidentale⁶⁷. La réconciliation, toutefois, ne porte pas exactement les mêmes significations chez chacun des deux romanciers envisagés.

Dans le cas de Jules Verne, la figuration métaphorique de l'écrivain en savant ou en ingénieur apparaît cohérente avec l'ambition hybride du romancier, qui doit transmettre un savoir scientifique mais qui aspire aussi à une reconnaissance littéraire. Cette figuration coïncide avec l'image du collaborateur idéal du *Magasin d'éducation et de récréation*, telle que l'a formulée Hetzel, celle d'un «savant écrivain⁶⁸». Certes, Verne lui-même se défendait d'être un savant ou d'avoir fait des études scientifiques, par exemple lors de ses interviews⁶⁹; mais rien n'empêche d'envisager la figuration auctoriale comme une manière de tempérer symboliquement la tension entre l'orientation imprimée par l'éditeur et l'ambition personnelle de l'écrivain. Le personnage du savant deviendrait une forme de palliatif au «malaise» du «romancier-scientifique⁷⁰». Cependant, il est aussi, comme je l'ai indiqué, le moyen de mettre au jour une parenté plus profonde, au fondement des deux métiers, quant au rôle de l'imagination dans l'*inventio* (ou l'action de trouver). C'est en ce sens que le savant Barbicane possède, lui aussi, un «souffle», et se campe en «créateur» d'un univers, se faisant l'emblème du questionnement vernien sur le pouvoir de l'imaginaire.

Chez Dickner, à plus d'un siècle de distance, la reprise de cette figuration auctoriale soulève d'autres enjeux. Elle relève plutôt d'un jeu avec l'architexte et hérite du déplacement qui s'est opéré, depuis

67. Arnaud Saint-Martin, «Le Roman scientifique : un genre paralittéraire», *Sociologie de l'Art*, n° 6, 2005, p. 69-99.

68. Compère, *Jules Verne écrivain*, *op. cit.*, p. 19.

69. Entretiens rassemblés par Daniel Compère, cités dans Chelebourg, *Jules Verne, la science et l'espace...*, *op. cit.*, p. 15.

70. Qu'Arnaud Saint-Martin décrit dans «Le Roman scientifique : un genre paralittéraire», *op. cit.*

le XIX^e siècle, dans le rapport du roman aux autres discours. Le romancier, comme je l'ai dit, cherche moins à polir et à intégrer les discours et les références à la trame romanesque ; il travaille moins à les rendre invisibles qu'à les exhiber. L'ingénieur ou le savant est donc aussi un *hacker*, un bricoleur, un paléontologue (telle Lisa pelletant les strates de déchets), un recycleur de discours (et de genres narratifs). La figure devient multiforme, comme le roman semble soumis à une grande diversité d'influences. L'inventeur se fait *geek* informatique, non sans qu'une fois encore se révèle la nostalgie culturelle de l'auteur, car le *hacker* est en français un pirate, et le pirate, un personnage éminent du roman d'aventures maritimes, un écumeur clandestin des mers, façon Nemo⁷¹.

En somme, le roman dicknérien entretient une grande richesse de rapports intertextuels avec le roman vernien, ainsi qu'avec d'autres discours, qui rappelle l'importance des intertextes dans les *Voyages extraordinaires* mêmes. Il met en place une intertextualité au second degré, car elle est l'adaptation du rapport du texte modèle (les romans de Jules Verne) aux intertextes et aux discours. Le roman de Dickner, après celui de Verne, se constitue ainsi comme un carrefour discursif, à vocation encyclopédique, où réside quelque chose d'un idéal humaniste dont le romancier scientifique serait le dernier dépositaire. La fascination dicknérienne pour l'œuvre de Verne peut être rapportée au fait de retrouver en elle un embryon de la circulation des savoirs et des discours dans le monde actuel. Avant l'interface numérique, le savant vernien incarne une forme de médiatisation du monde par la connaissance livresque, que l'aventure vécue lui permet de mettre à l'épreuve du réel. C'est dire que le voyage est, chez Verne comme chez Dickner, un geste culturel avant d'être une expérience physique : le voyageur retrouve dans le monde, avant toute chose, ses lectures (et plus encore, chez Dickner, il se retrouve lui-même).

71. Le thème de la piraterie – maritime comme informatique – est au cœur du premier roman de Dickner, *Nikolski*, où il fonde le mythe familial et la quête identitaire de Joyce.

Enfin, l'œuvre de Verne n'a-t-elle pas capté l'attention de Dickner, en outre, par la place qu'elle occupe dans le système de diffusion de la culture aujourd'hui? Il s'agit d'une œuvre-monde, gratuitement téléchargeable, emblématique de la circulation des textes à l'ère du «projet Gutenberg», la bibliothèque numérique en libre accès dont Dickner associe la mention à l'apparition du volume de Verne trouvé par Jay parmi les ordures. L'œuvre vernienne représente peut-être, de nos jours, l'objet dicknérien idéal: une efficace antithèse symbolique entre l'archaïque et le moderne. En format imprimé, elle incarne la nostalgie culturelle de Nicolas Dickner, sorte d'image inversée de la «rêverie mélancolique sur le progrès⁷²» de Jules Verne; et pourtant, par sa capacité circulatoire et sa fonction de carrefour discursif, elle stimule la fascination de Dickner pour la technologie et la communication dans le monde contemporain. Aujourd'hui, semble dire Nicolas Dickner, la série des *Voyages extraordinaires* en est venue à réactualiser, par sa circulation sur la toile, en diverses langues, grâce au libre accès numérique, l'imaginaire communicationnel et spatial qu'elle portait au XIX^e siècle, celui d'un monde connecté et arpenté, portant en germe la possibilité technique de la globalisation. Et ce serait là une forme de postérité qui, peut-être, n'aurait pas déplu à Jules Verne.

72. Chelebourg, *Jules Verne, la science et l'espace...*, *op. cit.*, p. 124.

CHAPITRE 10

Mon Nom est *Nemo*

Transfictions verniennes

Jean-Christophe VALTAT

RIRRA 21- Université Paul-Valéry 3

Dans le «nouvel âge» des fictions actuelles, que l'on pourrait définir par une prolifération et une hybridation constante, où les «mondes fictionnels» deviennent moins le cadre des récits que leur but¹, un sous-genre particulier, désormais assez fréquent, concerne les transfictions qui mettent en scène un auteur réel comme personnage soit de son propre univers fictif, soit d'un ou de plusieurs autres.

Le procédé est en lui-même équivoque. Si l'on suit la typologie énoncée par Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges*², ce procédé se situerait à première vue entre «l'annexion» (c'est bien la fiction créée par l'auteur qui est annexée métonymiquement à travers son personnage, comme le montre la réapparition fréquente dans ces transfictions de ses personnages à lui ou d'éléments de ses fictions) et la «capture», du fait de l'opération métaleptique qu'il implique en faisant d'un être réel un personnage de fiction. Or, ce qui est frappant à ce titre, c'est que les auteurs employés, qui ont en général désormais une vie extrêmement bien connue, ne sont pas moins sujets à ce type d'extrapolation et on pourrait même dire que *plus ils sont connus, plus ils sont fictionnalisés*. Il ne s'agit donc pas seulement de compensations imaginaires autour d'un vide biographique – comme c'est parfois le cas, comme dans *La Mort de Virgile*

1. Voir Anne Besson, *Constellations. Des mondes pour jouer. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS éditions, 2016.

2. Voir Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 2012.

d’Hermann Broch – mais bien souvent de fictions délibérément contrefactuelles qui, comme telles, touchent à l’importance paradoxale mais indépassable de la « fonction-auteur ».

Celle-ci, on le sait, est constituée à la fois de représentations à la fois consenties par l’écrivain (la fameuse « scénographie auctoriale ») et d’autres qui lui échappent totalement – ce que l’on entend par « postérité » : autant de phénomènes finissant par constituer ce que José-Luis Diaz désigne sous le nom d’« écrivain imaginaire³ ». Or, comme on va le voir, c’est bien cet écrivain imaginaire qui est le héros de la transfiction, comme si du fait même qu’il se constitue en « figure », produit à la fois par une scénographie auctoriale et par une réception critique et médiatique qui en fait une « marque », l’auteur appartenait déjà au monde des représentations plus qu’à la réalité.

Le cas de Verne est à cet égard un cas d’école. De plus en plus, et notamment dans le contexte général du *steampunk* dont il est désigné comme l’une des références indépassables, Verne se décline en de nombreuses fictions, allant du roman au manga en passant par les séries animées. Dans ce texte, j’ai choisi de m’intéresser à des œuvres françaises contemporaines, traversant divers médias : le grand roman steampunk français *La Lune seule le sait* (2001) de Johan Héliot⁴, l’ouvrage collectif illustré *Un an dans les airs* (2013)⁵, la BD *Univerne*, de Morvan et Nesmo (2011)⁶, et enfin le manga français *City Hall* de Lapeyre et Guérin (2012)⁷. Ils me semblent qu’ils témoignent – c’est en tout cas ce que je vais tenter de montrer – à la fois d’une posture d’épigone où l’hommage est premier et d’une opération qu’on pourrait qualifier de « dévernisation » plus ou moins marquée, dans laquelle « l’écrivain imaginaire » finit par prendre le pas totalement sur le Verne historique. La question sera de savoir

3. Voir José Luis Diaz, *L’Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l’époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007.

4. Johan Héliot, *La Lune seule le sait* (2001) dans *La Trilogie de la Lune*, Paris, Mnémos, 2016.

5. Raphaël Albert, Jeanne-A Debats, Raphaël Granier de Cassagnac et Johan Héliot, *Un an dans les airs*, Paris, Mnémos, 2013.

6. Jean-David Morvan et Nesmo, *Univerne*, Paris, Soleil, 2011.

7. Guillaume Lapeyre et Rémi Guérin, *City Hall*, Paris, Pika, 2012.

ce qui dans la figure même de Verne appelle en quelque sorte cet effacement, et si au bout du compte, Verne n'est jamais tant vernien qu'à condition de ne pas être lui-même.

Dans *La Lune seule le sait*, premier volume de *La Trilogie de la Lune* de Johan Heliot, Verne apparaît comme lui-même, à soixante-dix ans un écrivain célèbre et respecté, dont de nombreux personnages sont «fans». Ainsi du libraire qui s'exclame au tout début du livre : «pensez, vos écrits ont bercé ma jeunesse. Avec vous j'ai tant appris⁸», ou du jeune journaliste Isidore Beautrelet qui lui avoue : «[p]ourtant, c'est bien vous ! Je connais votre portrait par cœur. Permettez-moi de me présenter, Isidore Beautrelet, fervent admirateur de votre œuvre⁹», ou enfin de Raymond, barman du vaisseau qui les emmène sur la lune. Beautrelet lui présente Verne ainsi : «[t]u as certainement dévoré ses œuvres dans ta jeunesse. Souviens-toi d'un fabuleux périple autour du monde, du survol de l'Atlantique en ballon, de l'odyssée sous-marine du Nautilus». Ce à quoi le Barman répond : «dans un sens, si je me trouve ici, c'est un peu de votre faute ! Vous m'avez donné une furieuse envie de parcourir le monde, à moi aussi ! Et me voici, pareil à Michel Ardan, en éternel transit entre la terre et la Lune¹⁰».

Toutes ces remarques sont à prendre aussi en un sens métatextuel : Héliot est lui-même cet amateur et connaisseur de Verne, qui lui rend par son œuvre un vibrant hommage et le désigne comme la cause première de ce que nous lisons. Mais la dernière réplique envisage aussi le fait que l'œuvre de Verne déclenche des vocations, qu'elle ne demande qu'à s'incarner dans la «réalité» secondaire que construit la fiction.

Cette puissance d'incarnation touche Verne lui-même en premier lieu, qui devient à son tour héros d'un roman inspiré par son œuvre. Comme son personnage le dit lui-même, «[o]n croit coucher des simples mots faits d'encre et de passions sur le papier, puis on s'aperçoit un jour que c'est de chair et de sang qu'il s'agit¹¹».

8. Heliot, *La Lune seule le sait*, *op.cit.*, p. 20.

9. *Ibid.*, p. 42.

10. *Ibid.*, p. 54.

11. *Ibid.*, p. 16.

Il est désormais un aventurier, incarnation de son œuvre, affublé de qualificatifs verniens : il est «le vieux baroudeur» à la «silhouette massive», «le vieux marin», le «vieux capitaine» du Saint-Michel III, qui – dans le cadre de l’uchronie qui suit la victoire de l’Empire et son alliance avec les extra-terrestres – a vraiment fait le tour du monde, imaginé par l’auteur. Cette fictionnalisation de l’homme réel a pour conséquence de tirer le Verne historique vers les productions de son imaginaire, qui finissent quelque peu par le remplacer, voire le dévorer : elle fait de lui non seulement un navigateur émérite mais un agent secret opposé à l’Empire chargé de délivrer Louise Michel enfermée sur la Lune. Par-là, ce Verne fictif se rapproche plus des figures charismatiques et idéalistes de Nemo ou du Kaw-Djer que son modèle réel : «il puisait l’essentiel de son énergie dans la colère qui enflammait sa conscience, un foyer de rage inextinguible, attisé par les manifestations de l’injustice¹²». Bref, s’il est toujours physiquement Verne et même un Verne amélioré par «un entraînement rigoureux» et «un régime draconien¹³», c’est aussi un Verne moralement différent, dans lequel le versant utopiste ou anarchiste de son œuvre (auquel il serait certes difficile de la résumer) a été en quelque sorte exagéré et hypostasié pour le besoin d’une fiction qui ne cache pas son attachement idéologique aux figures de la gauche révolutionnaire.

Mais si le personnage de Verne incarne en quelque sorte des potentialités non exploitées, voire fantasmatiques, du Verne réel, l’opération dit aussi quelque chose de l’œuvre et de son statut. D’abord, du fait de l’uchronie mise en place par Heliot, la seconde partie de l’œuvre vernienne n’a pas eu lieu : Verne a renoncé à l’écriture pour se consacrer aux voyages et au combat politique. Le roman héliotien se substitue donc à une part non réalisée de l’œuvre et, en ce sens, remplace symboliquement une partie du canon vernien.

Le roman théorise en partie cet inachèvement sous la forme d’une «insuffisance» propre à l’œuvre. Certes Verne est toujours regardé comme «le prophète de la science», mais la réalité «a fini

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, p. 17.

par dépasser ses plus folles espérances¹⁴». En quelque sorte, c'est comme si Verne-Personnage vivait déjà dans un monde post-vernien. Ses œuvres passées lui apparaissent comme des «fadaises... rien que des fadaises quand on considérait la puissance des moyens mis en œuvre par l'empire et ses alliés d'outre-espace». «À présent la réalité a dépassé la frontière du possible et je me rends compte à quel point mes inventions sont ridicules¹⁵». Cette péremption devient d'ailleurs un des *leitmotive* du livre; ainsi, en revoyant Paris, «Jules prit conscience du retard qu'il avait accumulé sur l'évolution des sciences depuis qu'il s'était condamné à l'ostracisme. Cette révélation constituait un véritable camouflet pour celui que la critique unanime avait jadis sacré roi de l'anticipation scientifique¹⁶».

Notamment, on peut comprendre ce point en rapport avec la présence dans le livre d'entités extra-terrestres, une réalité que Verne n'avait justement pas voulu mettre en scène dans *De la terre à la lune*. Là où le Verne historique avait «raison», la fiction lui donne tort pour pouvoir exister et s'immiscer dans un manque de l'œuvre qu'elle fabrique en même temps que son univers alternatif. Ou, pour le dire autrement, Heliot réécrit Verne en prenant en compte moins la science que la science-fiction intermédiaire qui le sépare de son modèle. C'est peut-être une manière de conjurer l'anxiété de l'influence qui saisit l'écrivain de transfiction dans son rapport à son modèle – si le livre dérivé ne peut que par principe exister comme un satellite dans l'orbite gravitationnelle de la masse vernienne, elle doit aussi sans cesse marquer la distance qui la sépare de cette masse, en la disqualifiant de la manière la plus respectueuse possible – en partant non seulement de ce que a Verne a écrit mais surtout de ce qu'il a «manqué» à écrire.

Cette anxiété de l'influence apparaît de manière plus marquée encore dans une autre œuvre à laquelle Heliot a participé, l'ouvrage collectif *Un an dans les airs*, un roman «jeu de rôle» dans lequel Heliot endosse le rôle de Verne. Dans ce récit à la première

14. *Ibid.*, p. 15.

15. *Ibid.*, p. 20.

16. *Ibid.*, p. 34.

personne, situé entre 1869 et 1870, Heliot-Verne raconte «l'enlèvement» (en réalité un complot) de l'écrivain déjà célèbre en compagnie de Nadar, de Philip Daryl et de Julie Servadac dans une ville utopique faite de ballons dirigeables, «Zif de Sil» ou «Célestre», dirigée par un mystérieux prince Dakkar, et un non moins mystérieux Robur. Si ce livre, très soigneusement recherché historiquement, présente tout d'abord un Verne plus proche de la réalité que celui de la *Trilogie de la lune*, cet ouvrage révèle d'emblée une opération intertextuelle et transfictionnelle beaucoup plus complexe.

Le premier point est naturellement la nature du procédé dans lequel ce qu'on lit est censé être du Verne, dont Heliot est un fort bon imitateur : ici la «substitution» atteint un degré supplémentaire, celui de l'identification, puisque c'est bien un texte inédit (fictif, bien sûr) de Verne qu'on nous invite à lire. C'est comme si Verne se récrivait en quelque sorte lui-même et devenait l'acteur de sa propre transfictionnalisation. Si ce procédé romanesque est courant pour les personnages historiques, on sent bien qu'appliqué à un écrivain, sans être nouveau, il pose des enjeux métalectiques complexes. Le second point, qui complexifie encore la question, est que le personnel de ce roman choral confronte Verne à la fois à des personnages historiques connus de lui (Nadar, Daryl – je reviendrai sur son cas) et à des personnages fictifs (Julie Servadac, Robur) tirés cette fois de sa propre fiction. *La Lune seule le sait* jouait déjà avec des types verniens (le jeune journaliste, le fils spirituel, le méridional exubérant), mais cette fois Verne est concrètement mêlé à ses propres créations.

L'explication de cette hybridation métalectique sur laquelle repose tout l'édifice est la suivante. Le postulat fictif des auteurs d'*Un an dans les airs* est que toute l'œuvre Verne post-1870 est en fait inspirée par cet événement du séjour à Zif de Sil, disséminé à travers ses différentes œuvres sous la forme de noms propres, d'allusions, d'inventions. Ces rapprochements sont inventoriés à travers une voix narrative surplombante, celle du personnage de Daryl qui, écrivant près de quarante ans après les faits, compare point par point l'œuvre de Verne aux événements qu'ils ont vécus en commun dans la cité volante. Par cet habile jeu d'inversion de la causalité, l'œuvre de Verne est ainsi revisitée comme la trace de ce dont elle est en fait la

source quasi exclusive. Ici l'anxiété de l'influence est conjurée par un tour de passe-passe qui fait de l'œuvre dérivée l'origine fictive du canon dont elle s'inspire – faisant de Verne, en quelque sorte, le débiteur de ses propres épigones. Cette inversion insolente n'est bien sûr que le miroir ironique de la dette à peu près totale qu'*Un an dans les airs* contracte à chaque page envers son modèle dont il ne s'affiche que comme une variation : en s'identifiant à la voix même de Verne, les auteurs se substituent finalement moins à lui qu'ils ne se révèlent eux-mêmes les ventriloques de l'œuvre qui les surplombe tout comme Zif de Sil surplombe la planète.

Cette position d'épigone – dont le statut paradoxal est de n'exister que par rapport à son modèle – est théorisée de manière particulièrement intéressante dans le livre par la voix de l'éditeur Phylip Daryl, qui avoue à l'entrée du 17 août de son journal être un pseudonyme du fameux André Laurie. Les deux noms sont les pseudonymes d'un personnage historique, le journaliste communal Paschal Grousset. Grousset alias Daryl alias Laurie était lié à Hetzel, et se trouve, on le sait, derrière les premières versions des *Cinq cents Millions de la Bégum* et de *L'Étoile du Sud* réécrites par Verne. Le personnage de Grousset-Daryl-Laurie mime donc par son propre statut de « modèle » de Verne, mais pour aussitôt le restreindre à un dispositif d'inspiration circulaire : « Verne apporta quelque corrections à mon *Héritage de Langevol* après que je l'eus-moi-même “vernissé” à la demande de Hetzel¹⁷ ».

Mais par une sorte de choc en retour, la préséance de l'œuvre vernienne est à son tour affirmée par la reprise d'un mécanisme récurrent, celui qui fait de Verne l'inspirateur d'éléments présents dans Zif de Sil, y compris d'éléments inédits dont les célesterriens semblent avoir eu vent.

Une fois encore, je ne puis m'empêcher de relever la coïncidence : dans les dernières pages de mon *Paris au XX^e siècle* figure un pareil instrument de torture musicale. Après l'emprunt du train propulsé par la force électromagnétique, je m'interroge. Aurais-je été victime de quelque forme d'espionnage littéraire ? Aurait-on pris connaissance de mon roman inédit afin d'y puiser l'inspiration au moment

17. Garnier *et al.*, *Un an dans les airs*, *op.cit.*, 17 août (les pages ne sont pas numérotées mais datées comme celles d'un journal).

de concevoir Célesterre ? De l'aveu même du prince Dakkar, je suis un auteur prisé par les citoyens de la Zif, pour ce que nous partageons d'audaces scientifiques¹⁸.

Cet espionnage littéraire est bien sûr une image de l'opération d'emprunt transfictionnelle elle-même. Ici la boucle se boucle. Fictivement l'œuvre de Verne ne serait rien sans Célesterre, mais Célesterre ne serait, bien sûr, réellement rien sans Verne.

Ici apparaît cependant un autre aspect propre à la transfiction vernienne. Là où, dans *La Lune seule le sait*, seul Verne rentre en quelque sorte dans une fiction qui dépasse son œuvre, ici se profile le thème de la réalisation technique possible des inventions verniennes – en tout cas comme moteur de fiction, s'entend. Il apparaît poussé à bout dans les deux épisodes de la BD inachevée *Univerne* (tout est dit dans ce titre assez génial !) de Jean-David Morvan et Nesmo (2011), dans lesquels, Hetzel ayant été tué durant le coup d'État impérial, Verne n'est jamais devenu écrivain mais un mystérieux ingénieur – mettant en œuvre ses inventions révolutionnaires dans une île tout aussi mystérieuse – une manière comme une autre de souligner comment l'écrivain s'efface devant ses propres créations au point de disparaître comme tel. Je n'insiste pas sur cette BD, qui ne se limite qu'à deux volumes confus et qui est demeurée inachevée faute de succès, de sorte que l'on va rarement au-delà de ces prémices qui me paraissent tout de même suffisamment symptomatiques pour être citées. Si dans les deux cas précédents il fallait installer le personnage Verne dans un creux de son œuvre à laquelle la transfiction vient suppléer, en la prolongeant ou en la complétant, dans le projet *Univerne*, les auteurs se débarrassent de l'œuvre littéraire en tant que telle pour n'en garder que l'univers fictif. Pour constater *in fine* que, *bien sûr*, cet univers ne tient que par l'œuvre, ce dont témoignent les noms des personnages censés entourer Verne-ingénieur, comme Cyrus Smith ou le docteur Ox par exemple, qui renvoient nécessairement à cette œuvre censée n'avoir jamais été écrite.

Le manga français *City Hall* (2012), de Guillaume Lapeyre et Rémi Guérin, prend le contre-pied exact de ce présupposé, en

18. *Ibid.*, 1^{er} janvier.

barrant quasiment toute référence à l'univers fictif vernien (il ne subsiste guère que le Nautilus), mais en conservant la figure de Verne comme une figure de « pur écrivain ». Quand je dis figure, je devrais dire le nom, car le Verne de *City Hall* n'a que peu de rapports physiques ou biographiques avec le Jules Verne historique. Qu'on en juge par le « pitch » de cette série en sept volumes. L'action, plutôt déchaînée, se situe dans une Londres futuriste située en 1902, plus *dieselpunk* que *steampunk*, dans laquelle papier et crayons ont été interdits comme « l'arme la plus dangereuse que l'humanité ait jamais connue ». Le maire de Londres, curieusement incarné par Malcolm X, se trouve confronté à l'invasion d'un monstre destructeur créé par un super-vilain au masque d'oiseau, Black Fowl. Le monstre en question est défini comme *papercut*, c'est-à-dire une entité née sur la papier et dirigée à distance par l'écriture (dont on comprend ainsi mieux le danger). Le seul recours de la ville est un duo de jeunes gens, Jules Verne et... Conan Doyle. L'un est un inventeur et « écrivain de génie¹⁹ », auteur de livres numériques appréciés, l'autre un « écrivain amateur, chimiste débutant et historien novice²⁰ », doté de capacités déductives hors du commun. Munis à leur tour par les autorités de crayon et de papier jusque-là conservés sous clé, ils vont tenter de mettre Black Fowl en échec par leur propres *papercuts*, en rencontrant sur leur passage toutes sortes de figures historiques très librement adaptées de leur modèles (leur garde du corps Amelia Earhart, aviatrice et, ici, espionne américaine, Pierre Verne qui joue un rôle essentiel, Abraham Lincoln, Houdini, Orwell, Mary Shelley, Lovecraft, Lewis Carroll, Maupassant, Poe, etc.). Dans ce dispositif étourdissant, pour ne pas dire épuisant, « Jules Verne » est donc à la fois un élément dans un système d'hybridation généralisé et anachronique de figures historiques stylisées et en même temps *l'écrivain par excellence*, le seul dont les propres *papercuts* peuvent par leur puissance sauver la ville, Conan Doyle étant limité à un rôle de comparse – une sorte de Sherlock Holmes qui serait le Watson de Verne, si l'on veut. Mais quelle que soit la liberté prise avec l'histoire, ou justement en raison

19. Lapeyre et Guérin, *City Hall, op.cit.*, I, p. 21.

20. *Ibid.*, I, p. 29.

de cette liberté, l'opération menée par *City Hall* en dit long sur «Verne», l'écrivain imaginaire.

En effet, la liberté prise avec la figure du Verne historique, désormais ressemblant moins dans cette opération transfictionnelle généralisée à son modèle historique qu'au héros Takagi du manga *Bakuman*, pourrait paraître choquante aux yeux du puriste vernophile si elle n'était pas en quelque sorte théorisée, et légitimée, par un creux relatif au sein de l'identité visuelle de Verne lui-même. Il faudrait ici interroger l'aspect somme toute quelque peu «inconnu» d'un auteur dont on possède finalement peu d'images en dépit de sa célébrité mondiale sans précédent, ou dont l'image au fond n'a peut-être pas la même valeur fortement iconique auprès des lecteurs que celles d'autres écrivains, comme Rimbaud, par exemple. Peut-être peut-on comprendre ainsi, à un niveau réflexif, la remarque qu'adresse Doyle à son ami : «[j]e sais quel soin tu prends à ne jamais paraître en photo dans les journaux numériques et très peu peuvent associer ton nom et ton visage²¹ ».

Verne est d'abord, pour le public, le nom d'une œuvre, voire d'une marque, avant d'être celui d'un homme, un homme qui d'ailleurs se plaignait lui-même de manquer de *reconnaissance* et qui, de fait, vivait à l'ombre de son œuvre ou de sa signature. On s'en rend compte, notamment, par le fait que celle-ci a pu être appropriée par son fils, *ni vu ni connu*, sans que cela ne dérange outre mesure les lecteurs. On avait déjà vu avec Heliot que l'homme ne pouvait vivre comme personnage qu'identifié à ses propres personnages, et en quelque sorte résorbé dans sa propre œuvre. On voit avec *City Hall* qu'il peut avoir n'importe quel visage, et que c'est son nom seul qui en garantit l'identité. Bref, pour paraphraser une formule à la mode il y a quelques années : de quoi Verne est-il le nom ? De *Nemo* ?

City Hall va encore plus loin dans cette direction par un coup de théâtre qui, dans le volume III, fait de son Verne non un être humain mais... un *papercut*, substitué à un enfant mort trop tôt. «L'écrivain admiré de tous est désormais relégué au rang de créa-

21. *Ibid.*, II, p. 134.

tion, comme le sont ses propres personnages²²». On peut lire cela comme un commentaire réflexif sur l'opération transfictionnelle elle-même, et sur l'usage très libre que la série fait de l'image de son héros. Verne peut être exploité ainsi parce qu'il est *déjà* symboliquement une créature de fiction, engendrée par son œuvre, tout autant que l'inverse.

On peut notamment le percevoir au travers d'une figure essentielle dans l'œuvre vernienne : celle de Hetzel, l'éditeur, qui porte à la fois le prénom de Verne et celui de son père, et qui est toujours cité dans les transfictions verniennes que nous avons étudiées, comme si là où était l'un, l'autre ne pouvait pas être loin. Dans *City Hall*, Hetzel apparaît d'abord comme un robot *papercut* créé par Verne en hommage à son éditeur.

Hetzel est un *papercut* assez grossier, puissant et possédant une force de frappe assez impressionnante, mais il est aussi très difficile à manipuler et incapable de prendre une bonne décision seul, sauf si Jules lui indique quoi faire et le fait profiter de son génie. Cette similitude entre son *papercut* et son éditeur, Pierre-Jules Hetzel, lui paraissait évidente. Selon Jules, s'il n'est pas là, Hetzel n'est rien, dans un cas comme dans l'autre.

En toute modestie bien sûr²³.

Or, d'une part, on le voit, Hetzel n'est pas, contrairement à Verne, qu'un *papercut*. D'autre part, le rapport de dépendance et de domination que le Jules Verne de *City Hall* met en place avec ironie joue sur le rapport historique bien connu qui peut tout aussi bien se lire *exactement* à l'envers, comme le signale au demeurant la touche d'ironie finale. De fait, historiquement parlant, Verne est bel et bien, métaphoriquement, un *papercut* hetzelien : un auteur « inventé » par un éditeur qui le découvre, lui trace une feuille de route, lui assigne un public, lui délimite un périmètre idéologique. À sa manière, *Univerne* le reconnaissait dans ses prémices : pas de Hetzel, pas de Verne.

Dans la conception littéraire française, où l'auteur tend à être considéré comme plus important que l'œuvre, cela seul suffirait à le

22. *Ibid.*, IV, p. 49.

23. *Ibid.*, III, p. 115.

dévaluer, à l’opposé d’un Flaubert, par exemple, farouchement indépendant idéologiquement, maître de la moindre de ses virgules, et dont, à l’exception de quelques spécialistes, on a oublié jusqu’au nom des éditeurs. Cela pourrait aussi expliquer que, sans cette construction culturelle d’un charisme, d’une autonomie ou d’une singularité irréductible qui rend l’auteur intangible, Verne se prête plus que d’autres, peut-être, à voir son image, ou justement son manque d’image, se prêter à toutes sortes de manipulations transfictionnelles, renforcées encore par l’association de son œuvre à la culture populaire, qui raffole de ces jeux sophistiqués d’hybridations et de *crossovers*.

Il peut être intéressant de faire contraster cette figure avec celle Victor Hugo, qui a lui aussi une place de choix dans les transfictionnements steampunk. Dans *La Lune seule le sait*, il est « Babiroussa », le chef de la résistance anti-impériale, exilé à Guernesey, qui envoie Verne en mission sur la lune, et c’est ce même rôle de chef de la résistance qu’il reprend dans la série BD steampunk *Hauteville House*. Dans un cas comme dans l’autre, cette figure hugolienne est toujours en accord avec la figure charismatique et iconique qu’il a lui-même construite de son vivant, en même temps qu’avec sa postérité : celle d’un « leader » influent de la résistance, incorruptible et visionnaire, défenseur de la liberté et des opprimés et « père sublime » vernien – comme si la marge de manœuvre contrefactuelle était, du fait de l’iconicité de la figure hugolienne, relativement plus réduite à son propos qu’à celui de Verne. Son rôle dans l’univers plus fantaisiste de *City Hall* ne s’écarte pas fondamentalement de ces traits, puisqu’il est encore impliqué dans un mystérieux « conseil des dix » qui résiste au pouvoir en place. Plus encore, ce « monument vivant de la littérature²⁴ » n’est plus ni moins que l’auteur... du *Papercut* Jules Verne, ou, comme le dit le texte dans une formule équivoque, le « Père littéraire de Jules Verne²⁵ ». Cette généalogie renvoie certes à la diégèse de *City Hall* où elle est à prendre littéralement, mais aussi figurativement, à l’aspect somme toute secondaire de Verne quant aux « grandes figures » de la litté-

24. *Ibid.*, V, p. 49.

25. *Ibid.*

rature. Certes, le Jules Verne de Victor Hugo est un *papercut* autonome, et toujours surprenant, mais justement, cette autonomie est faite de métamorphoses constantes qui renvoient une fois de plus à une certaine labilité, ou plasticité, de son image.

La fin de l'œuvre – que je prends le risque de dévoiler quitte à me retrouver dans ce nouveau cercle de l'enfer contemporain creusé pour les fauteurs de *spoilers* – dans laquelle le *papercut* Verne proclame le pouvoir du papier puis déchire sa propre description, paraît à ce titre révélatrice. Par ce sacrifice, par lequel Verne rend la littérature au monde et proclame un nouvel âge où chacun peut désormais produire ses propres *papercuts*, quelque chose nous est dit du régime des transfictionnements dont il est la source : la littérature à venir n'existe plus grâce au génie vernien mais à un génie invisible et émiétté, dont le corps réel s'est entièrement dissous en littérature. Hugo, qui a le dernier mot, le dit : « [t]u voulais changer le monde, Jules, c'est désormais chose faite²⁶ » – mais ce changement, comme on l'a vu, se fait en partie au détriment du « sacrifice » du Verne humain et historique.

En conclusion, à travers l'exemple de Verne, on assiste donc à l'évaporation progressive de la part factuelle de l'auteur-personnage au profit de « l'écrivain imaginaire », admiré, certes, mais peu à peu « annexé » par les opérations transfictionnelles et transmédiales contractuelles et complexes d'un genre pour lequel Verne est autant un modèle qu'une « marque ²⁷ ». Si on résume l'ensemble de ce parcours, *La Lune seule le sait* le montre comme un écrivain dépassé, *Un an dans les airs* relativise son originalité créatrice, *Univerne* son statut d'écrivain, *City Hall* sa réalité physique et presque sa réalité tout court. Rien de tout cela n'est très irrespectueux, puisque, bien sûr, ces jeux fictionnels ne pourraient exister sans Verne. Il n'en reste pas moins que, si l'on fait converger ces différents usages, la fonction de Verne comme personnage reflète bien au fond son

26. *Ibid.*, VII, non numéroté.

27. On renvoie ici au colloque « L'Écrivain comme marque », organisé en 2013 par Marie-Ève Therenty et Adeline Wrona, et qui posait la question : « comment, depuis quand, par quels processus sémiotiques, symboliques, poétiques, l'écrivain peut-il devenir une marque ? »

inconfortable statut d'auteur, tel qu'il était déjà construit de son vivant : à la fois une figure incontournable et célèbre, qui vaut pour un genre entier, mais en même temps une figure sans grand charisme, souffrant d'un défaut d'image et de reconnaissance, et avec laquelle on peut se permettre beaucoup de choses.

Mais le cas Verne concerne plus généralement la figure même de l'écrivain. De qui parle-t-on quand on parle d'un auteur : de l'homme, de l'œuvre qu'il sussume sous son nom, de l'image médiatique qu'en a la postérité, d'une simple figure désincarnée qui sert de support à une « marque » ? Poser ces questions, c'est s'interroger sur la valeur et le sens que nous accordons désormais à ces figures, entre respect fétichiste et ludisme systématique. Il semble que pour Verne la postérité ait nettement tranché en faveur du second. Le Verne de la fiction est sans doute moins l'écrivain imaginaire que le signe désincarné d'un imaginaire, qui n'est qu'en partie le sien, et peut-être même le signe de cette étrange fonction qu'est l'Imagination tout court, notamment dans sa puissance moins de création que de répétition et d'hybridation constante.



Cet ouvrage étudie les multiples facettes de la relation entre Jules Verne et la culture médiatique, en amont et en aval de l'œuvre, « avant » et « après » Jules Verne, des années 1860 à nos jours. Puisque, tel Phileas Fogg, le héros du *Tour du monde en quatre-vingts jours* et grand lecteur de journaux, Jules Verne, est un homme en prise directe sur le discours social, tout ce qui s'écrit, se pense et se représente dans la presse et la littérature contemporaines pénètre ses notes de lecture et la composition de ses romans, de sorte que son œuvre constitue un point d'observation idéal pour cartographier certaines topiques de l'imaginaire social. En outre, on peut à juste titre voir en Verne un mythographe, c'est-à-dire un créateur de mythologies modernes qui ont trouvé à s'incarner dans la culture médiatique de son temps et dans ses déclinaisons ultérieures, de la III^e République aux projections rétrofuturistes de l'esthétique *steampunk*. Un certain nombre de personnages, de thèmes, de situations et de stéréotypes géographiques participant de l'imaginaire social prennent leur origine, ou du moins trouvent leur exposition déterminante, dans son œuvre, qui serait ainsi connue de tous – même de ceux qui n'ont jamais ouvert un roman de Jules Verne.

Ont contribué à cet ouvrage

Claire Barel-Moisan, Thomas Carrier-Lafleur, Pascal Durand, Gérard Fabre, Nicolas Gauthier, Guillaume Pinson, Maxime Prévost, Jean Rime, Mélodie Simard-Houde, Bounthavy Suvilay, Jean-Christophe Valtat

Aussi en version numérique

www.pulaval.com

ISBN 978-2-7637-3195-7



9 782763 731957



Presses de
l'Université
Laval

Études littéraires