Du roman à la scène : le théâtre à l'oeuvre chez Jules Verne

Sylvie Roques

▶ **To cite this version:**

Sylvie Roques. Du roman à la scène : le théâtre à l'oeuvre chez Jules Verne. Les Voyages extraordinaires de Jules Verne : de la création à la réception, Nov 2010, Amiens, France. hal-03148007

HAL Id: hal-03148007
https://hal.science/hal-03148007

Submitted on 21 Feb 2021

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

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

Du roman à la scène : le théâtre à l'œuvre chez Jules Verne

Sylvie Roques-IIAC (EHESS-CNRS)

Communication faite lors du Colloque International *Les Voyages extraordinaires de Jules Verne* : de la création à la réception, organisé par le centre d'étude du roman et du romanesque de l'Université de Picardie 18-20 novembre 2010.

Résumé

Pour le plus grand nombre, l'image de Jules Verne demeure liée de manière indissociable aux romans. Reste que le motif théâtral traverse toute son œuvre depuis les pièces de jeunesse, le théâtre lyrique, les adaptations tirées des *Voyages Extraordinaires* jusqu'à l'écriture romanesque elle-même, écriture empruntant aux procédés du théâtre[1]. Force est de constater que l'influence théâtrale, loin d'être négligeable devient de plus en plus manifeste[2], au fur et à mesure de l'évolution de l'œuvre, à plus d'un titre.

Introduction

Il est peu connu que le premier texte publié de Jules Verne, *Les Pailles rompues*, est une pièce de théâtre, qu'il écrit à vingt-deux ans avec la collaboration d'Alexandre Dumas fils[3]. Le jeune auteur dramatique tente alors de s'inscrire dans l'univers théâtral de son temps, avant que ne lui soient ouvertes les voies romanesques[4]. Il le fait avec d'autant plus de conviction que le théâtre constitue alors un objet majeur de divertissement collectif populaire et immédiat.

Après cette expérience théâtrale de jeunesse place à la maturité. Le point de départ de la genèse romanesque semble être la constante recherche de l'extraordinaire et de rebondissement, recherche de ce que Jules Verne nommait la « combinaison »[5]. Ainsi un roman réussi est-il conçu comme un roman bien « combiné »[6]. Ce désir de « corser » les

[1] Robert Pourvoyeur, « Jules Verne et le théâtre », in Jules Verne, *Clovis Dardentor*, Paris, Union générale d'éditions, collection *10/18*, n° 1308, 1979, p. 5

[2] Robert Pourvoyeur, « Jules Verne écrivain de théâtre ou romancier dramatique ? », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n°69, 1°trimestre1984, spécial lettres n°2, p. 54 sq.

[3]Jules Verne, *Les Pailles rompues*, Paris, Beck, 1850.

[4] Christine Carrier, Piero Gondolo Della Riva, Bernard Sinoquet, Marthé Cahon, *Catalogue de l'Exposition « Jules Verne, le retour »*, Amiens, Bibliothèque d'Amiens, 2001, p. 106.

[5] Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 2 décembre 1883, *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*, t. 3 (1879-1886) / établie par Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva et Volker Dehs, Genève, Slatkine, 2002, p. 202.

[6] Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 2 décembre 1883, *ibid*., p. 202.

situations étant attribué à son « instinct de théâtre »[7]. Dans cette perspective, le modèle théâtral semble sous-tendre toute la création littéraire. C'est ce qui fait dire à Jules Verne au sujet de *L'Archipel* :

> « (…) je me tiendrai toujours le plus possible dans le géographique et le scientifique puisque c'est le but de l'œuvre entière ; mais que ce soit l'instinct du théâtre qui m'y pousse, ou que ce soit pour prendre davantage notre public, je tends à corser le plus possible ce qui me reste à faire de romans (…)»[8].

En ce sens, il a été fréquent de relever la forte théâtralité des romans pris comme sources des adaptations. L'évocation des multiples espaces où se déroule l'action fait déjà songer à la plantation de décors et à l'évocation très concrète d'une scène. Théâtralité encore avec la description très précise donnée des personnages campés au début des chapitres[9]. Théâtralité, enfin, avec le recours fréquent au « coup de théâtre » : ce recours à l'inattendu, ce brusque renversement de situation censé saisir les lecteurs.

Nous tenterons de monter que la prépondérance du modèle théâtral dans la génétique de l'œuvre de Jules Verne est d'autant plus perceptible qu'elle ne se résume pas au simple emprunt au procédé théâtral. Elle va plus loin. Nous le mettrons en évidence à travers deux exemples En effet, dans certains cas, la création littéraire peut se doubler d'emblée de l'idée d'une adaptation théâtrale possible. C'est le cas notamment avec *Kéraban-le-Têtu* (1883).

Dans d'autres cas, le modèle théâtral est antérieur au roman. C'est ce que montrent de récentes recherches concernant *Le Tour du monde en quatre-vingt jours* (1872)[10]. Cette découverte semble bien induire le fait que le théâtre ne fut pas pour l'auteur seulement circonscrit à des essais de jeunesse.

I- La place du théâtre :

L'univers de Jules Verne déborde largement celui de la jeunesse, univers auquel le plus grand nombre le circonscrit. Mais son propre univers littéraire déborde, et peut-être plus encore, celui du roman. Visionnaire et cultivé, Jules Verne s'inscrit dans une période marquante tant au niveau des sciences que des arts du spectacle. Le théâtre, dans ce milieu du

[7] Olivier Dumas, « Jules Verne juge Verne », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n°65, 1er trimestre 1983, p. 58.
[8] Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 2 décembre 1883, *Ibid*., p. 203.
[9]Robert Pourvoyeur, « Théâtre et musique chez Jules Verne », in *Grand album Jules Verne : les intégrales Jules Verne*, Paris, Hachette, 1982, p. 94.
[10] Olivier Dumas, « Les deux pièces du Tour du Monde », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 153, 2005, p. 5.

XIX[e] siècle, est un genre culturellement central en même temps qu'il est un genre culturellement « troublé » : tensions et conflits le traversent.

Jules Verne, arrivant de sa Nantes natale pour étudier son droit à Paris, a déjà écrit des pièces. Le théâtre est sa passion. Il réussit d'ailleurs à faire jouer *Les Pailles rompues*, ce qui est pour lui un symbole d'affirmation sinon de réussite. Difficultés marquantes pourtant : son arrivée en juillet 1848 dans la capitale coïncide avec la première crise des théâtres parisiens, affectés par la révolution de février[11]. La censure abolie le 6 mars 1848 est rétablie en juillet 1850 alors que sa pièce, *Les Pailles rompues* se joue au Théâtre Historique[12]. Une répression tatillonne en découle, répression qui sévit jusqu'au décret de 1864, dit de la liberté des théâtres[13]. Une seconde crise plus grave atteint les théâtres lors de la guerre de 1870, bouleversant la production dramatique. Dans ce contexte très particulier, la démarche de Jules Verne est révélatrice, à plus d'un titre, des répertoires et du genre théâtral du Second Empire, puis de la III[e] République, par la réception qui lui est réservée d'une part, par l'originalité de son théâtre lui-même d'autre part. En effet, la production théâtrale s'intensifie alors et s'adapte à la commercialisation de la société au XIX[e] siècle. Les genres évoluent avec l'essor du vaudeville, du mélodrame et de la féerie. L'industrialisation du spectacle s'accentue dans la seconde moitié du XIX[e] siècle et annonce les pièces à grand spectacle, qui feront le succès de Jules Verne. Pièces qui répondent alors davantage aux demandes et attentes du public. En ce sens, le goût pour le théâtre de Jules Verne est tout autant un indice de la société où il s'inscrit qu'un moteur de création.

1-Les premières œuvres « à la manière de » :

Bien que les romans de Jules Verne aient éclipsé les pièces dans leur postérité, nombre de chercheurs ont avancé l'hypothèse de la prépondérance du modèle théâtral dans la génétique de son œuvre romanesque. C'est le cas notamment avec la thèse développée par Robert Pourvoyeur mettant en évidence la véritable passion de Jules Verne pour le théâtre allant jusqu'à l'appréhender comme la vocation initiale de l'auteur. S'y ajoutent également les travaux d'Olivier Dumas défendant l'importance de cette forme spectaculaire dans la genèse de l'œuvre et montrant qu'à bien des égards les *Voyages extraordinaires* ont bénéficié des

[11] On peut lire en ce sens l'ouvrage d'Evelyn Blewer, *Secours mutuel. Victor Hugo et la crise des théâtres parisiens, 1848-1849*, Saint-Pierre du Mont, Eurédit, 2002.
[12] « La comédie connaît vingt-six représentations : du 12 au 23 juin ; du 14 au 20 juillet (sauf le 16 juillet), les 23 et 25 juillet ; les 8, 10, 30 août 1850 ». in « Le répertoire et la troupe, Le Théâtre-Historique d'Alexandre Dumas », *Cahiers Alexandre Dumas*, n°35, 2008, p. 146.
[13] Odile Krakovitch, « La censure dramatique : de l'ordre impérial à l'indifférence », in Jean-Claude Yon (dir.)., *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 51.

œuvres théâtrales initiales. En ce sens, on peut très justement comparer cette expérience poétique initiale comme « réserve mnémonique d'arts et de techniques pour le roman de la science en attente de création »[14]. La parution du théâtre joué de Verne, resté longtemps méconnu, vient corroborer cette hypothèse. Découverte qui indique implicitement que le théâtre ne se limite pas à des essais de jeunesse mais fait retour à diverses périodes et constitue une réelle unité qui mérite notre attention. C'est bien cette thèse qui nous paraît devoir être davantage prolongée. C'est à sa systématisation et son approfondissement que nous voulons ici nous livrer.

Ainsi, faut-il le redire, lorsque Jules Verne arrive à Paris en 1848, il apporte avec lui nombre de premières œuvres encore inachevées. Ces pièces sont nées d'une conviction lui faisant préférer tout d'abord les vers à la prose. Dans un premier temps, c'est son admiration immodérée pour Victor Hugo, emblème du génie inspiré et inspirant qui lui fait adopter les procédés scéniques et les motifs romantiques. Il y puise une préférence pour les Modernes, la couleur historique, la violence des passions, les duels, les empoisonnements. Il est donc entendu que ses tout premiers essais en vers comme *La conspiration des Poudres* (1848), *Alexandre VI* (1847) et *Un drame sous Louis XV* (1849) témoignent de cet engouement du jeune auteur pour le drame romantique. Ce choix, en revanche, n'est déjà plus au goût du jour des parisiens, lesquels préfèrent alors « le genre montant du feuilleton »[15] comme avec les *Trois Mousquetaires* (1844). Pourtant ces « drames de l'aube »[16] évoqués par Christian Chelebourg témoignent d'un point commun : le sens du « coup de théâtre » y est bien manifeste, de même que la fin toujours inéluctable et souvent mortifère, le sens du drame. Le souffle y est présent aussi, bien que la versification soit parfois laborieuse. De même, le cadre géographique et historique des trois intrigues indique implicitement des filiations précises, toutes venues des maîtres du théâtre : avec l'Italie pour *Alexandre VI* et L'Angleterre pour *La conspiration des Poudres* c'est Victor Hugo qui est convoqué, alors que l'ombre de Dumas père perce déjà avec le cadre français classique utilisé dans *Un drame sous Louis XV*. A cette filiation s'ajoute alors l'apprentissage d'un savoir-faire naissant. Jules Verne s'adapte, se réoriente. Il expérimente les différents genres dramatiques en vogue à l'époque : après le drame romantique, place à la comédie bourgeoise, au vaudeville, au proverbe.

[14] Philippe Scheinhardt, *Jules Verne génétique et poïétique (1867-1877*), Lille, ANRT, 2005, p. 29.
[15] Patrick Berthier, « Jules Verne et le vaudeville », in C. Reffait et A. Scheffer (dir.), *Jules Verne et les inventions romanesques*, Amiens, Encrages, 2007, p. 309.
[16] Christian Chelebourg, « Les drames de l'aube Étude comparée des influences du drame romantique sur l'inspiration du jeune Jules Verne», *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 114, 1995, p. 7 sq.

2-L'émancipation des modèles :

Après ces essais et la première pièce *Les pailles rompues* jouée au Théâtre Historique en juin 1850, l'attrait pour de nouvelles formes d'inspiration devient manifeste. L'engagement dans des voies plus « actuelles » s'affirme. Ce que révèle d'ailleurs sa correspondance, confirmant aussi combien l'intérêt pour la pratique théâtrale se révèle également plus présent. Ainsi le 14 août 1850, Jules Verne indique :

> « ..mon intention n'est certes pas de courir après les pailles par toute la France..(mais parlant des comédiens) comme ils manifestaient l'intention de jouer à Nantes, je désirais être présent à ces représentations et les monter moi-même. »[17].

Avec une ambiguïté pourtant : Jules Verne ajoute encore que la question du jeu des acteurs n'est que secondaire dans une pièce « qui renferme son mérite plutôt en elle-même »[18]. Le primat accordé au texte et le désintérêt pour l'acteur et tout le processus de l'incarnation est souligné. Cette distance suggère déjà le parcours à venir. Ce malaise avec le travail des acteurs doit être pris en compte dans les variations « littéraires » à venir de l'auteur lui-même.

Un constat s'impose par ailleurs dès 1851 : celui des changements dans la culture théâtrale. Désormais « les drames littéraires ont vécu »[19], constat qui oriente davantage le théâtre vers un registre plus léger, le genre dominant étant le vaudeville[20]. Nouveau changement dans l'adaptation du jeune auteur au goût de son temps. C'est ce que Jules Verne laisse entendre lorsqu'il songe à s'orienter vers les comédies comme *Quiridine et Quidinerit* (1850). La fantaisie l'emporte. Dans cette même veine, suivra entre autres la comédie-proverbe *Les Châteaux en Californie* (1852), comédie de salon[21]. Le procédé mis en œuvre mérite notre attention puisqu'il s'agit d'une commande. Les gravures étant faites à l'avance pour illustrer la pièce, « il a fallu faire un texte qui s'y rapportât, et ajouter des personnages dont on n'avait aucun besoin… ». Jules Verne oppose alors très nettement la poiétique du roman à celle du théâtre : « ce système de littérature qui peut aller pour un roman est absurde pour une pièce, puisqu'il entrave l'action, et vous force à s'enchaîner dans des

[17] Lettre de Jules Verne à Pierre Verne du 14 août 1850, in Olivier Dumas (dir.)., *Jules Verne*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 282.
[18] Lettre de Jules Verne à Pierre Verne du 14 août 1850, *ibid*, p. 282.
[19]Lettre de Jules Verne à Sophie Verne du 26 janvier 1851, in Olivier Dumas (dir.)., *Jules Verne*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 285.
[20] Ce qui fait dire aux frères Goncourt pour l'année 1851 : « La denrée qui abonde sur la place est le vaudeville. C'est peu cher à monter et très facile à sous-tacher. On en fait beaucoup, on en vend beaucoup et on en use énormément tant à Paris qu'en province : ce qui fait aussi peu d'honneur aux provinciaux qu'aux Parisiens. » in Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, Cornelieus Holf, *Mystères des théâtres*, Paris, Librairie nouvelle, 1852, p. 8.
[21]Lettre de Jules Verne à Pierre Verne du 31 mai 1852, in Olivier Dumas (dir.)., *Jules Verne*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 315.

limites fort restreintes.»[22]. D'où sa volonté d'accentuer les dynamiques et les situations. Ce primat initial de l'action réservé alors au théâtre s'étendra aux romans à venir et deviendra même quelques années plus tard l'un des ingrédients majeurs des adaptations théâtrales de ces mêmes romans. Autant d'expériences montrant à quel point le théâtre, ses changements, ses problèmes, ses goûts, sont massivement présents dans la formation de notre jeune auteur.

A ce registre plus léger s'ajoute encore l'exploitation de la nouvelle et celle du théâtre chanté. La présence de la musique caractérise alors toutes les scènes[23] et l'opéra est de loin la forme musicale la plus appréciée. Jules Verne, secrétaire au Théâtre Lyrique et mélomane averti, se conforme au goût de son temps. Il propose alors deux livrets d'opéras comiques en collaboration avec Michel Carré et mis en musique par Aristide Hignard, tout d'abord une berquinade *Le Colin Maillard* (1853)[24], puis *Les compagnons de la Marjolaine* (1855), avouant à sa mère qu'il s'agit d' « une manière heureuse d'être revenu à flot »[25]. Le livret *L'Auberge des Ardenne*s (1860) confirme une orientation vers un registre plus léger en proposant un « texte infiniment plus amusant »[26] selon les mots de Robert Pourvoyeur. Cette orientation culmine avec l'opérette *Monsieur de Chimpanzé* proposé le 17 février 1858 aux Bouffes Parisiens, qui innove par sa drôlerie sarcastique et étonne par sa modernité. Son livret choque cependant certains critiques[27], le personnage principal devant se déguiser en singe pour conquérir une femme. Le succès n'est pas au rendez-vous. Jules Verne s'essaie encore une nouvelle fois à la comédie avec *Onze jours de siège* (1861)écrite en collaboration avec Charles Wallut et joué grâce à l'appui de Victorien Sardou au théâtre du Vaudeville, le 1er juin 1861. Les critiques se montrent assez divergentes lors de sa création. Ce semi-échec semble décisif pour Jules Verne. Charles Wallut en conclut que cette incursion au Vaudeville « acheva de le dégoûter de la carrière dramatique (..) les succès s'achètent trop cher pour les hommes qui ont le souci de leur dignité et l'amour de la liberté. »[28]. Jules Verne vit pour le théâtre, mais ne parvient à s'y imposer.

La période est semble t-il peu propice à la réception d'auteurs encore inconnus. En effet, la seconde moitié du XIXe siècle met en place un nouveau régime de production

[22]Lettre de Jules Verne à Pierre Verne de juillet 1852, *op. cit.* p. 316.
[23]Olivier Bara, « Le théâtre historique, théâtre en musique », *Cahiers Alexandre Dumas*, n°36, 2009, p. 20.
[24] Albert de Lassalle, *Mémorial du théâtre lyrique*, Paris, Lecuir et Cie, 1877, p. 27.
[25] Lettre de Jules Verne à Sophie Verne du 6 mai 1853, *ibid*., p. 339.
[26]Volker Dehs, « *Une Bonne Nuit* compromise le dernier opéra-comique de Jules Verne ». *Bulletin de la Société Jules Verne*, 2005, n°156, p. 8.
[27] Comme l'indique l'article de J. Lovy, « Critique de M. de Chimpanzé », *Le Menestrel*, n° 638, 21 février 1858 : « M. Offenbach devrait bien instituer un règlement pour que la bêtise humaine ne dépasse pas certaines limites. Le rire lui-même a besoin de boussole ».
[28] On peut lire en ce sens l'article de Volker Dehs, « Onze jours de siège avant la Censure », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 167, septembre 2008, p. 5 sq.

théâtrale, notamment avec l'extension des publics et la surabondance de l'offre. S'y ajoute « le conservatisme des directeurs et des acteurs, les goûts stéréotypés du public » qui tendent à privilégier les auteurs déjà connus[29]. Autant de difficultés majeures et d'obstacles auxquels est confronté Jules Verne. A ce constat d'un certain immobilisme du monde du spectacle s'ajoutent une série de circonstances qui le conduisent progressivement à un déplacement de la pulsion créatrice vers le genre romanesque. Déplacement déjà mis en œuvre avec l'écriture de nouvelles éditées par Pitre-Chevalier dans *Le Musée des familles* dès 1852[30]. Le roman *Un voyage en ballon* (1862) et la rencontre avec l'éditeur Hetzel confirment cette nouvelle orientation et lui apportent le succès escompté.

II. Les expériences d'écritures conjointes

Un changement d'orientation s'opère alors sans doute. Les romans vont dès lors s'enchaîner, comme chacun sait. Le succès suivra, comme chacun sait aussi. Mais un tel changement de genre ne signifie pas vraiment un changement d'inspiration. La génétique de l'œuvre de Jules Verne se révèle aussi complexe que cohérente. Il n'est pas inutile de suivre cette genèse, et de constater à quel point l'engendrement du roman, sa construction peuvent croiser la présence du théâtre. Deux procédés sont ici repérables. Certaines œuvres comme *Le Tour du monde en 80 jours* (1872) peuvent être écrites après l'élaboration d'un premier canevas théâtral avant que ne soit élaborée quelques années plus tard une adaptation théâtrale du roman en collaboration. Ce qui montre bien l'influence marquante du théâtre lui-même. D'autres œuvres comme *Kéraban-le-Têtu* (1883) empruntent d'autres procédés de fabrication, mettant en regard quasi simultanément l'écriture d'une version romanesque et théâtrale dans un geste à peine décalé. En ce sens, les stratégies de la trans-modélisation[31] mise en œuvre doivent être appréhendées dans les deux sens : théâtre-roman et roman-théâtre. Ce qui doit permettre d'explorer les fonctionnements intrinsèques de ce type de ré-écriture. Comme l'indique très justement Marie-Pierre Rootering : passer du théâtre au roman semble alors être « un procédé génétique itératif »[32] dans l'œuvre vernienne.

[29] Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 163

[30] En juin 1852 *Le Musée des familles* publie *les Châteaux en Californie ou Pierre qui roule n'amasse pas mousse.*

[31]Le terme est emprunté à Gérard Genette : « une transformation portant sur (…) le mode de représentation d'une œuvre de fiction : narratif ou dramatique » in *Palimpsestes, la littérature au second degrés*, Paris, Seuil, 1982, Collection Points-Essais, p. 396.

[32] Marie-Pierre Lamarque-Rootering, *Les adaptations théâtrales de romans français au XIX° siècle*, thèse dirigée par Daniel Compère, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, École doctorale 120 - Littérature française et comparée, 2007, p. 19.

1- L'antériorité du modèle théâtral : le cas du *Tour du monde en 80 jours*

L'exemple du *Tour du monde en 80 jours* est décisif Il révèle un possible engendrement croisé, dans l'univers vernien, entre une pièce de théâtre et un roman, tout en marquant leurs originalités respectives. Une première version de l'histoire proposée par Jules Verne et Édouard Cadol est évoquée par François Oswald dans le journal *Le Gaulois* :

> « M. Verne offrit à M. Cadol d'exploiter ensemble, pour le théâtre, une idée dont il se réservait de faire seul le roman (..) il fut convenu que tout ce qu'il trouverait en caractères, d'évènements, de péripéties, traits, etc, pour la pièce pourrait être employés gratis par M. Verne pour la rédaction de son roman (..) »[33]

En mars 1872, Cadol a rédigé le plan du *Tour du monde* en quatre actes et vingt tableaux. Une lettre de Jules Verne à Cadol vient corroborer l'hypothèse d'une collaboration initiale entre les deux hommes[34].

La genèse du scénario de cette première pièce *Le Tour du monde en 80 jours* qui est suivie de l'écriture du roman peut être retracée grâce à la correspondance échangée entre Jules Verne et son éditeur pendant la période se situant entre février 1872 et mars 1874. Jules Verne indique l'idée préalable d'un premier drame dès février 1872:

> « Il m'a poussé dans la tête qu'il y avait un grand drame tout nouveau, un drame panoramique à tirer d'Hatteras. Un drame où l'on aurait des aurores boréales, des baleines, des tempêtes, des naufrages, enfin des choses qui ne se sont jamais vus au théâtre ».[35].

Les étapes de cette création sont clairement perceptibles. Jules Verne pense d'abord à adapter *Les aventures du capitaine Hatteras.* Le synopsis d'une pièce est alors élaboré. Un manuscrit autographe en subsiste[36]. Le texte est recto-verso, le numéro et le titre de chaque tableau sont indiqués à l'encre et un bref résumé de l'action au crayon. Le premier feuillet indique un découpage en « 6 actes et un prologue 14 tableaux », précisant pour chacun des tableaux les lieux mis en scène. Il est suivi de la liste d'une dizaine de personnages. A la suite de ce découpage, figure une note au crayon : « Si des ballets sont indispensables (?), on peut avoir : ballet d'Esquimaux, patineurs sur la glace » . Cette pièce ne verra pas le jour.

Dans un deuxième temps, mais en lien avec le premier, Jules Verne ébauche un voyage autour du monde, s'appuyant sur le plan élaboré avec l'aide de Cadol. Ce travail déclenche son

---

[33] François Oswald , « Histoire d'une pièce », *Le Gaulois*, 8 novembre 1874.
[34] Jules Verne, « Lettre à Cadol », non datée, in Patrick Avrane, *Jules Verne*, Paris, Stock, 1997, p. 145.
[35] Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel février 1872, *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1868)*, t. 1 (1863-1874)/ établie par Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva et Volker Dehs, Genève, Slatkine, 2002, p. 164-165.
[36] B.M. Nantes, Centre Jules Verne, *Le Pôle Nord*, mjv B 77.

enthousiasme dans une lettre datée du 2 avril 1872. Commence alors l'écriture du roman *Le Tour du monde en quatre-vingt jours* :

> « Si vous saviez comme ce voyage autour du monde en 80 jours m'amuse à faire ! J'en rêve !Puisse t-il amuser autant nos lecteurs (…) Inutile de vous dire que je laisse de côté toute préoccupation de pièce, et que pour le livre, je m'écarte souvent du plan arrêté par Cadol et moi. Je n'ai jamais mieux vu combien un livre différait d'une pièce »[37]

On connaît le sort qui lui a été réservé. Le roman est un succès. La collaboration entre Cadol et Jules Verne en revanche, dans ces ébauches théâtrales initiales, demeura infructueuse. En effet, la première pièce du Tour du monde écrite en collaboration avec Cadol fut refusée par les directeurs de théâtres. L'intrigue pouvait paraître dans cette première version assez confuse et difficile à adapter à la scène. Cette pièce devint alors sujette à une vive polémique en novembre 1873[38], lorsque Jules Verne choisit cette fois d'adapter son roman *Le Tour du monde en quatre vingt jours* à la scène, avec la collaboration d'Adolphe d'Ennery et l'appui de Henri Larochelle, directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin. Adolphe d'Ennery est un auteur plus confirmé. Ses pièces sont nombreuses, connues. Elles ont du succès. Cette lettre du 2 avril 1872 apporte bien d'autres informations. Jules Verne semble se désintéresser du canevas de la pièce établi avec Cadol et reprendre son travail de romancier. Le texte narratif qui en résulte peut-être perçu comme un point de convergence miroir de la pièce source et de l'adaptation. C'est le trait d'union entre deux versions théâtrales écrites en collaboration et l'exemple unique d'un aller retour trans-modal pour une même œuvre.

2-La simultanéité des processus romanesque et théâtral :

Le procédé est aussi complexe avec *Kéraban le têtu*. La genèse de la pièce, dans ce cas, se superpose, à quelques semaines près, à celle de roman. Ce que montrent les propos relatés dans les lettres échangées entre Jules Verne et son éditeur entre janvier 1882 et mai 1883. Jules Verne formule dès janvier 1882 le souhait d'écrire un roman reprenant « le Tour de la mer Noire »[39], En février 1882, le roman est complètement « charpenté » selon ses propres termes. Jules Verne en rédige les premiers chapitres. Le 31 mars 1882, « Le tour de la mer noire est fort avancée »[40]. Il est vraisemblable que Jules Verne conçoive le projet de la pièce

[37]Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 2 avril 1872, op. cit. p. 7, p. 165-166.
[38] Volker Dehs, « La polémique Verne-Cadol », Bulletin de la Société Jules Verne, n° 120, 4° Trimestre 1996, p. 55 sq.
[39] Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du samedi 28 janvier 1882, op. cit. p. 1, p. 138.
[40]Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 31 mars 1882, op. cit. 1, p. 147.

Kéraban-le-Têtu alors qu'il rédige le roman ayant pris ce nouveau nom. Cela lui fait dire « Je compte beaucoup sur ce roman, qui me paraît renfermer une pièce gaie, si je ne me trompe, et que je destinerais à La Rochelle pour la Gaîté, et sans collaboration »[41]. Le roman a été le point déclencheur, sans doute, mais l'idée de la pièce lui est immédiatement proche, au point de quasi l'accompagner.

Hetzel, son éditeur lui prodigue bon nombre de conseils : notamment celui de réactualiser les données géographiques de la Turquie dont les frontières ont changé depuis 1878, d'accentuer certains traits de caractère des personnages et, d'en modifier le dénouement[42]. Simultanément alors que la rédaction du manuscrit n'est pas achevée, la question de son adaptation à la scène est déjà évoquée par Hetzel dans une lettre adressée à Jules Verne le 12 octobre 1882. Il y relate un entretien avec Henri Larochelle, devenu directeur du Théâtre de la Gaîté :

> « Larochelle m'a parlé aussi de la pièce que vous aviez promise et m'a demandé si je croyais que le sujet était bon. Je lui ai répondu que la première partie du roman, que je connaissais, me paraissait excellente et pouvoir donner lieu à une pièce très amusante, très gaie, et dont le succès ne me paraissait pas douteux, cela lui a fait grand plaisir. »[43].

Dans cette perspective, l'idée que Jules Verne puisse avoir le projet de porter à la scène *Kéraban-le-Têtu* dès l'écriture du roman, a bien toute sa légitimité. L'antériorité du roman est forte. La liaison entre roman et théâtre est en revanche tout aussi forte. Il est à noter que Jules Verne s'inspire déjà du roman encore inachevé pour en imaginer une adaptation à la scène. Dans cette optique, bien que les versions romanesque et théâtrale de *Kéraban-le-Têtu* prennent appui sur une même dynamique, on ne peut s'empêcher d'évoquer l'antériorité du roman que le théâtre décline alors. De surcroît, la singularité de la pièce est remarquable. Ce qui suggère une spécificité par rapport au roman. Elle s'exprime tant par la comédie mise en place que par les personnages dépeints depuis Kéraban jusqu'à Bruno, domestique de Van Mitten préoccupé par son poids et la recherche incessante de balance pour le vérifier tout au long de son harassant périple[44]. Une certaine proximité de ton la rapproche alors de l'opérette *Monsieur de Chimpanzé* par son ironie, sa bouffonnerie et sa modernité.

Cette pièce possède par ailleurs une histoire propre. Elle est créée après le demi-échec que connût en septembre 1882 une autre pièce de Jules Verne, *Voyage vers l'impossible*,

---

[41] Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 31 mars 1882, *op cit.*

[42]Pierre-Jules Hetzel va même jusqu'à lui suggérer certains passages ou plaisanterie concernant Bruno, le domestique de Van Mitten cherchant à se peser dans les circonstances les plus incongrues. Cf. Lettre de Pierre-Jules Hetzel à Jules Verne du 12 octobre 1882, *ibid.*, p. 159 sq.

[43] Lettre de Pierre Jules Hetzel du 12 octobre 1882, *ibid*.

[44] Georges Vigarello, *Les métamorphoses du gras*, Paris, Le Seuil, 2010, p. 219.

pièce spécifiquement écrite pour le théâtre et qui signe sa dernière collaboration avec Adolphe d'Ennery. Or Jules Verne choisit de monter seul la version théâtrale de *Kéraban-le-Têtu* en 1883. Le texte de la pièce a bien une histoire. Une copie du manuscrit a été retrouvée[45] aux Archives Nationales. La première page porte une indication autographe « Reçu pour le Théâtre de la Gaîté le 6 Août 1883 Larochelle et Debruyère ». La pièce est enregistrée le 7 août 1883 par la censure[46]. L'originalité du manuscrit est bien marquante. Elle constitue la seule pièce issue des *Voyages Extraordinaires* dont Jules Verne soit l'auteur sans collaboration.

III. La transposition théâtrale : du roman à la scène

Aucun doute enfin, lorsqu'un roman se vend bien, soit en ouvrage, soit en livraison illustrée ou en feuilleton, il fait l'objet d'une adaptation pour la scène[47]. Or on connaît l'attachement permanent de Jules Verne pour le spectacle, véritable modèle mental inaugural. Il faut revenir sur ces tentatives théâtrales issues du roman. Cette tentation théâtrale fait retour à plusieurs reprises dans son œuvre. Ce qui conforte notre propre hypothèse : plus qu'une innovation théâtrale il faut voir, pour ce même romancier qu'est devenu Jules Verne, une implicite « continuité » entre ses romans et ses premières œuvres théâtrales. C'est le cas lorsque Jules Verne choisit d'adapter à la scène avec la collaboration d'Adolphe d'Ennery, maître du mélodrame et librettiste trois pièces tirées des Voyages extraordinaires[48]. J'ajouterai à ces adaptations en collaboration la version théâtrale de *Kéraban-le-Têtu* qui se rapproche par ses thématiques, ses ressorts dramatiques et sa mise en scène des trois autres adaptations. Le désir constant d'amuser et d'étonner demeure. La dramaturgie fondée sur la surprise conduit Jules Verne et Adolphe d'Ennery à abuser des quiproquos et coups de théâtre.

Les potentialités dramatiques initiales des romans, sources des adaptations théâtrales ne manquent pas : mise en scène de certains évènements, quiproquos et utilisation du coup de théâtre et des péripéties qui sont autant de marques caractéristiques de l'univers théâtral. Pourtant, il reste une dernière réflexion : il ne faut pas négliger le défi que représente la

[45] F 18 933 il s'agit d'une copie faite par un calligraphe et utilisée en vue d'un accord donnée pour une éventuelle représentation .

[46] Robert Pourvoyeur, « Kéraban à la Scène », *Bulletin de la Société Jules Verne Spécial Théâtre n° 3*, n°85-86, 1er et 2ème trimestres 1988, p. 7.

[47] Jean Watelet, «La presse illustrée », in H.-J. Martin et R. Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française [Le temps des éditeurs –Du Romantisme à la Belle Epoque]*, tome 3, Paris, Promodis, 1985, p. 339.

[48] La première représentation de l'adaptation théâtrale *Le Tour du Monde en 80 jours*, pièce à grand spectacle en cinq actes, un prologue et quinze tableaux a lieu au théâtre de la Porte-Saint-Martin le 7 novembre 1874. Elle est suivie de l'adaptation *Les Enfants du capitaine Grant*, pièce à grand spectacle en cinq actes, un prologue et treize tableaux au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 26 décembre 1878. Enfin est mise en scène l'adaptation de *Michel Strogoff*, pièce à grand spectacle en cinq actes, un prologue et seize tableaux au Théâtre du Châtelet le 17 novembre 1880.

transposition du roman à la scène. Le découpage en tableaux, les relations qui s'établissent entre le narratif et les didascalies et la prise en compte de la matérialité du spectacle sont décisifs[49]. Le théâtre exige une action rapide qui nécessite la ré-écriture du roman. Ce qui est recherché c'est alors une condensation de l'intrigue, un resserrement qui fasse sens et soit restitué dans l'espace limité de la scène. Le théâtre de Jules Verne, avec ses « transpositions », est révélateur des obstacles rencontrés dans le domaine de la mise en scène : tout ce qui est « explicable » « montrable » ne peut se transposer en toute simplicité. L'écriture se trouve alors infléchie vers des stratégies faisant appel aux ressources spectaculaires telles avec l'utilisation de machineries, de trucages ainsi qu'une certaine folkorisation conduisant à la simplification. Je retiendrai pour les besoins de cette analyse les adaptations du *Tour du monde en 80 jours* ainsi que de *Kéraban-le-Têtu* précédemment citées et m'attacherai à mettre en évidence quelques traits saillants et difficultés rencontrées pour leur mise en scène.

1-Première difficulté : le problème de l'espace

Les deux romans-sources abondent en renseignements géographiques, s'appuyant sur une cartographie des pays et des lieux parcourus. Ainsi dans le roman *Le Tour du Monde en quatre-vingt jours*, c'est toute une cartographie des pays et des lieux visités qui nous est suggérée depuis le canal de Suez, le Golfe d'Aden, l'Inde, Hong-Kong et les Etats Unis. De même dans Kéraban-le-Têtu, villes et paysages sont innombrables. Dans les adaptations, l'action est nécessairement resserrée et le voyage se limite à quelques villes et sites caractéristiques décrits dans les didascalies. Cherchant à déjouer cette difficulté, la mise en scène s'inscrit alors dans une esthétique du spectaculaire, cristallisant l'attention du spectateur. La simplification du périple paraît plus saisissante encore avec la pièce *Kéraban-le-Têtu*. Le voyage y est conçu comme passage entre deux sites et échappe ainsi à la vue des spectateurs puisqu'il a lieu entre les actes ou pendant les changements de décors. Dans cette perspective, le voyage paraît plus statique. Les tableaux nous sont montrés comme autant de « stations » ou étapes. C'est le cas de la place de Top-Hané à Constantinople lors du premier tableau du Prologue, puis de la Villa Sélim à Odessa au premier Acte(3^{e} tableau), du relais de Pérékop en Crimée (4^{e}eme tableau), du Railway du Caucase (5^{e} tableau). Le deuxième acte figure le Phare d'Atina en Asie Mineure (6^{e} tableau). Le troisième Acte nous mène au Caravansérail près de Trébizonde. Le 4e acte a lieu dans les gorges de Nérissa en Anatolie (10^{e} tableau) pour faire retour finalement à Scutari chez le Seigneur Kéraban (13° tableau).

[49] Anne-Simone Dufief, Jean-Louis Cabanès, (dir.), « Présentation », *Le roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIX° siècle*, Nanterre, Université Paris X, 2005, p.5 sq.

2-Deuxième difficulté : les péripéties

Les dangers auxquels sont confrontés les personnages abondent dans les deux romans et paraissent plus limités dans les adaptations. En effet, dans les romans les personnages s'affrontent à tout autant des difficultés matérielles qu'à de multiples dangers de nature animal. Dans cette perspective, si nous nous arrêtons au roman *Kéraban-le-Têtu*, l'attelage s'enlise dans les marécages du delta du Danube. Des « nuées d'insectes très voraces »[50] dans les marécages de Dobroutch, appelés des « cousiniaires » attaquent les héros. Un autre objet de crainte est figuré par des sangliers sauvages considérés comme de véritables « bêtes féroces »[51]. Les personnages sont confrontés ensuite aux explosions de volcans de boue[52]. Autant de péripéties qu'il est difficile de rendre crédible sur un plateau de théâtre au nom du vraisemblable et qui sont supprimées dans le texte de la pièce. Dans la pièce, sont retenus essentiellement certains évènements marquants tels l'écrasement de la voiture de Kéraban par un train[53], ou encore le tableau du Navire en détresse, véritable « clou » de l'Acte II. Une différence majeure face au roman apparaît également avec le final proposé. Dans le roman, Kéraban revient à Constantinople, traversant le Bosphore dans une brouette poussée par un funambule. Au théâtre, la simplification est nécessaire : Jules Verne « a pris tout simplement un ballon dans son magasin d'accessoires… Kéraban est monté dans la nacelle et c'est par la voie de l'air qu'il traverse le détroit »[54].

3-Troisième difficulté : la dramatisation

Cette dramatisation du roman est perceptible avec l'ajout de tableaux spectaculaires, l'utilisation d'accessoires, la mise en visibilité des corps. L'avantage est donné au pittoresque. Dans les deux pièces étudiées, la dramatisation culmine à la fin de chaque acte et modifie alors le rythme proposé initialement dans le roman. Ainsi dans la pièce *Le Tour du monde en 80 jours*, semblant vouloir capter davantage encore l'attention du public dans une surenchère d'effets, Jules Verne et Dennery insèrent un tableau spectaculaire, un « clou» tel avec la mise en place du tableau « horrifiant de la grotte des serpents » à Bornéo Acte 2 scène 3 (cf. annexe

[50] Jules Verne, *Kéraban-le-Têtu* (roman), Paris, Hachette, 1992, collection grandes œuvres Les Intégrales Jules Verne, p. 86.
[51] Jules Verne, *Ibid*., p. 93.
[52] Jules Verne, *Ibid*., p. 201.
[53] Jules Verne, « Kéraban-le-Têtu (pièce) », in *Bulletin de la Société Jules Verne Spécial Théâtre*, n°85-86, p. 74 : «.le train passe de gauche à droite avec la rapidité d'un express, heurte l'arrière-train de la chaise qui n'a pu être dégagée et disparaît vers la droite. ».
[54]Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, lundi 10 septembre 1883, p. 1.

figure 3). De même, cette volonté de sidération est à l'œuvre avec la description des Sauvages du Tour du Monde distinguant les Indiens Brahmanes de la nécropole royale des Rajahs dans le Bundelkund, les Malaises de Bornéo jusqu'à l'évocation du chef Indien des Pawnies en Amérique, personnage absent du roman.

Pour conclure, l'examen de la dynamique de l'œuvre de Jules Verne ne peut perdre de vue la complexité des interactions génériques entre théâtre et roman et l'importance accordée au théâtre en tant que principe d'engendrement. *Le Tour du monde en 80 jours* en est l'une des traces la plus concrète. Au carrefour des genres, cette œuvre présente un intérêt indéniable, une exception dans l'histoire littéraire, révélant un possible engendrement croisé entre une pièce de théâtre et un roman, innovant dans son procédé même. Avec *Kéraban-le têtu,* l'auteur se revendique davantage comme dramaturge, choisissant d'écrire sans collaboration la version théâtrale en même temps que le roman. Enfin, l'examen des adaptations faites en collaboration avec Adolphe d'Ennery atteste de l'intérêt renouvelé et permanent de l'auteur pour le théâtre, la transgénéricité y est alors renouvelée.