



**HAL**  
open science

## Tours verniens

José Domingues de Almeida, Maria de Fátima Outeirinho

► **To cite this version:**

José Domingues de Almeida, Maria de Fátima Outeirinho (Dir.). Tours verniens : Géographie, langue et textes littéraires. Éditions Le Manuscrit, 2019, Exotopies, Ana Clara dos Santos; Maria de Jesus Cabral, 9782304046960. hal-03561970

**HAL Id: hal-03561970**

**<https://hal.science/hal-03561970>**

Submitted on 8 Feb 2022

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

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

Copyright



# EXTRAORDINAIRES

PAR JULES VERNE

Sous la direction de  
José Domingues de Almeida  
et Maria de Fátima Outeirinho

Tours verniens  
Géographie, langue et textes littéraires



TOURS VERNIENS :  
GÉOGRAPHIE, LANGUE ET TEXTES LITTÉRAIRES



JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA  
ET MARIA DE FÁTIMA OUTEIRINHO

# Tours verniens

Géographie, langue et textes littéraires

*Collection Exotopies*

Éditions Le Manuscrit  
Paris

Dans la même collection

Sous la direction de Maria de Jesus Cabral, Ana Clara Santos et Jean-Baptiste Dussert, *Lumières d'Albert Camus. Enjeux et relectures*, 2012.

Sous la direction d'Ana Clara Santos et Maria de Jesus Cabral, *Art et création chez Théophile Gautier*, 2013.

Sous la direction d'Ana Clara Santos, Maria Celeste Natário, Maria de Jesus Cabral, Maria Luísa Malato et Renato Epifânio, *L'exil et le royaume : d'Albert Camus à Vergílio Ferreira*, 2014.

Sous la direction de Maria de Jesus Cabral et Gérard Danou, *Maux écrits, mots vécus. Traitements littéraires de la maladie*, 2015.

Sous la direction de Fernando Gomes, Odete Jubilado, Margarida Reffóios, Carla Castro, *(Re)lire Albert Camus. Études interdisciplinaires*, 2016.

Sous la direction d'Ana Clara Santos, Maria de Jesus Cabral, *L'Étranger*, 2016.

Sous la direction d'Ana Paula Coutinho, Maria de Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida, *Résistances du local et apories du global. La littérature française et francophone à l'épreuve de la mondialisation*, 2016.

Sous la direction de Laurence Malingret et Nuria Rodríguez Pedreira, *Voies de convergences dans l'espace ibéro-gallo-roman*, 2017.

Sous la direction de José Domingues de Almeida, Dominique Faria, Maria de Fátima Outeirinho et António Monteiro. *Aviateurs écrivains – Témoins de l'histoire*, 2017.

Sous la direction de Dominique Faria, Ana Clara Santos et Maria de Jesus Cabral, *Littérature et théâtre en français à l'épreuve de la traduction dans la Péninsule ibérique*, 2017.

Jacopo Masi, *Ce sentiment qui nous rappelle*, 2018.

Sous la direction de Cristina Álvares et Maria do Rosário Girão, *La Belle Époque revisitée*, 2018.

Sous la direction de Maria de Jesus Cabral, José Domingues de Almeida et Gérard Danou, *Le Toucher, Prospections médicales, artistiques et littéraires*, 2019

Sous la direction de Dominique Faria, Alan Dobson, António Monteiro et Luís Nuno Rodrigues, *L'Aviation et son impact sur le temps et l'espace*, 2019

ISBN 9782304046960

© Novembre 2019

Éditions Le Manuscrit

Paris

## « Exotopies »

Collection dirigée par  
Ana Clara SANTOS  
et Maria DE JESUS CABRAL

La collection « Exotopies » est issue de travaux de l'APEF (Association Portugaise d'Études Françaises) qui siège à l'université de Coimbra, au Portugal. Elle est née de la volonté de divulgation des activités scientifiques (colloques, journées de réflexion) menées par l'APEF et qui, à la croisée d'horizons disciplinaires, critiques et géographiques variés, contribuent à la vitalité des études en langue française selon une perspective transfrontalière. Privilégiant le patrimoine littéraire et artistique, cette collection se veut une interface scientifique ouverte à d'autres domaines de recherche – linguistique, traduction, didactique – dont ce patrimoine ne saurait être dissocié. Ayant pour objet les études françaises et le questionnement des frontières, cette collection propose de nouveaux éclairages sur diverses perspectives concernant l'écriture, l'art et la langue. Elle promeut un regard comparatiste révélant le dialogue fécond que les langues et cultures entretiennent dans l'espace européen.





## Comité scientifique

Marta Teixeira ANACLETO

(Université de Coimbra, Portugal)

Kelly BASÍLIO

(Université de Lisbonne, Portugal)

Maria Graciete BESSE

(Université de Paris-Sorbonne/Paris IV)

Cristina Robalo CORDEIRO

(Université de Coimbra, Portugal)

Joëlle GLEIZE

(Université d'Aix-Marseille, France)

Karen HADDAD

(Université Paris Ouest – Nanterre La Défense)

Ute HEIDMANN

(Université de Lausanne, Suisse)

Jean-Nicolas ILLOUZ

(Université de Paris 8, France)

Francisco LAFARGA

(Université de Barcelone, Espagne)

Maria Hermínia Amado LAUREL

(Université d'Aveiro, Portugal)

Maria de Fátima MARINHO

(Université de Porto, Portugal)

Daniel-Henri PAGEAUX

(Université de Paris 3, France)

Isabel PIRES DE LIMA

(Université de Porto, Portugal)

Franc SCHUEREWEGEN

(Université d'Anvers, Belgique et Université de Nimègue,  
Pays-Bas)

Béryl SCHOLSSMAN

(Université de Boston, États-Unis)

**Avec la collaboration spéciale de :**

María-Lourdes CADENA

(Université de Saragosse – T3AxEL)

Ana María CLAVER GIMÉNEZ

(Université de Saragosse – T3AxEL)

Volker DEHS

José DOMINGUES DE ALMEIDA

(Université de Porto – ILCML)

Lionel DUPUY

(Laboratoire « PASSAGES » – UMR 5319 CNRS  
Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Maria DE FÁTIMA OUTEIRINHO

(Université de Porto – ILCML)

Maria Hermínia LAUREL

(Université de Aveiro – ILCML)

Jesús NAVARRO

(Instituto de Física Corpuscular, Centro mixto, CSIC  
Universitat de València)

María-Pilar TRESACO

(Université de Saragosse – T3AxEL)

## Introduction

JOSE DOMINGUES DE ALMEIDA  
ET MARIA DE FÁTIMA DE OUTERINHO

L'œuvre immense de Jules Verne ressortit à ce type de monument littéraire à propos duquel on a le sentiment que tout a déjà été dit, et pourtant... Le présent ouvrage a la modeste ambition d'apporter quelques contributions critiques à une réflexion mise à l'épreuve par le vaste imaginaire vernien.

C'est le cas de la lecture procurée par le spécialiste vernien Volker Dehs, qui se demande s'il n'y a pas lieu d'apparenter l'œuvre de Verne à la notion baroque du *theatrum mundi*, le grand théâtre du monde, lequel met en jeu non seulement le rôle de l'homme dans le monde, mais pose aussi la question des rapports entre l'auteur et sa création artistique.

De son côté, María-Pilar Tresaco passe en revue, documents d'époque à l'appui, plusieurs échos journalistiques de la parution de *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* en Espagne, alors que María-Lourdes Cadena analyse la traduction en espagnol de trois nouvelles, à savoir *Une fantaisie du docteur Ox*, *Fritt-Flacc* et *Gil Braltar*.

Dans une perspective davantage thématique et « technologique », Jesús Navarro se penche sur la perception instrumentale des tempêtes dans l'œuvre vernienne tandis que, en géographe, Lionel Dupuy rappelle combien la

technologie et la science ont toujours préexisté à l'écriture chez Jules Verne.

À partir d'une lecture stimulante de la correspondance familiale de Jules Verne avec ses petites sœurs Mathilde, Anna et Marie, Ana Claver évoque un aspect moins connu de la vie et de l'œuvre verniennes, alors que Maria Hermínia Amado Laurel détecte chez l'auteur de *Michel Strogoff* des signes d'un arrière-texte antimoderne qu'aurait aussi partagé Baudelaire, ce qui en fait un résistant à la séduction d'une modernité qu'il a évaluée à l'aune de ses valeurs.

Mais l'actualité de Verne assume d'autres aspects et convoque d'autres approches tout aussi stimulantes. À ce propos, José Domingues de Almeida et Maria de Fátima Outeirinho font un relevé de la présence récente, en portugais, de Jules Verne sur internet, ce qui revient à découvrir de nouvelles modalités et contextes de réception, de nouveaux tours verniens en somme.

## La mise en scène du monde : l'inscription du *theatrum mundi* dans les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne<sup>1</sup>

VOLKER DEHS

Il est d'une ironie profonde que les deux prédilections de l'écrivain Jules Verne – la *géographie* et le *théâtre* – aient trouvé leur synthèse dans le genre du *roman*. Car Verne n'avait jamais la prétention de devenir romancier, c'est une carrière dramatique qu'il ambitionnait. Ses pièces de théâtre, pour la plupart tout récemment publiées à titre posthume<sup>2</sup>, sont bien oubliées de nos jours. Ce qui reste de son œuvre, c'est le cycle des *Voyages extraordinaires*, plus de 60 titres et autant de pierres d'une mosaïque qui tente de fournir, sur le plan littéraire, un portrait de la Terre. Projet comparable, par son ampleur et

---

<sup>1</sup> Le texte de cet article constitue une suite de mon étude « L'âme de Lidenbrock. Science et religion dans les "Voyages extraordinaires" », in *Jules Verne, 6 – la science en question. La revue des lettres modernes*. Paris : Minard, 1992, pp. 85-107. Il en reprend quelques éléments pour faciliter l'argumentation.

<sup>2</sup> Une grande partie de ces pièces écrites entre 1846 et 1882 ont été publiées in *Jules Verne : Théâtre inédit*, édition dirigée par Christian Robin, Paris : le cherche midi, 2005. D'autres textes ont été présentés ou reproduits dans divers numéros du *Bulletin de la Société Jules Verne*.

son ambition, à la *Comédie humaine* de Balzac, dont Verne a transposé le projet encyclopédique du plan social au plan géographique. Le titre du cycle balzacien, la *Comédie humaine*, me fournit d'ailleurs le mot-clé bienvenu.

Cette étude pose la question de savoir si et dans quelle mesure, l'œuvre vernienne peut être apparentée à la notion baroque du *theatrum mundi*, le grand théâtre du monde. Cette conception chrétienne, variée en littérature notamment par Calderón de la Barca, Pierre Corneille, Shakespeare et le théâtre populaire de la foire, dépeint la vie comme une comédie dans laquelle les êtres humains jouent tous un rôle, consciemment ou non. Les ficelles sont tenues par le Créateur, figure double de Dieu et de l'auteur, ce qui fournit à l'œuvre littéraire une dimension méta-textuelle. Le *theatrum mundi* met en jeu non seulement le rôle de l'homme dans le monde, mais pose aussi la question sur les rapports entre l'auteur et sa création artistique. Jules Verne aurait-il transposé cette double conception dans son œuvre romanesque ?

Pour mieux cerner la plausibilité et la probabilité de cette question, revenons en arrière, en cette année 1862 où Jules Verne devient romancier et où l'éditeur Hetzel accepte la publication du roman *Cinq semaines en ballon*. Bien des années plus tard, Verne fait à un journaliste une déclaration qui ne manque pas de surprendre : « Le livre remporta un étonnant succès, et plusieurs éditions étant rapidement épuisées, mon éditeur m'a poussé à produire d'autres volumes dans le même style. Bien que cela ne me plût pas totalement, j'ai accepté sa demande et le résultat a été que depuis, en ce qui concerne mes publications, j'ai complètement abandonné ma vieille passion [du théâtre] pour une autre à laquelle j'ai consacré toute mon énergie et mon attention » (Jones, 1998 : 214-215). Selon cette anecdote, Verne ne se serait décidé qu'à contrecœur de devenir romancier. Un autre fait confirme cette assertion. Alors que *Cinq semaines en ballon* est chez l'imprimeur, Jules Verne, qui ne s'attend probablement pas à une réussite

de son roman, sollicite officiellement un poste comme directeur de la Comédie française qui, après l'Opéra, était la seconde scène lyrique à Paris. Heureusement, cette requête n'avait aucun succès<sup>3</sup>. Contrairement à ce qu'il prétend, Verne n'a jamais complètement abandonné le théâtre : il a continué d'écrire quelques comédies, il a réalisé en collaboration des adaptations de ses romans, en a autorisé d'autres et s'est activement occupé du théâtre de sa ville d'adoption, Amiens.

Le témoignage anecdotique montre aussi que si Verne obtint à une demande de son éditeur, il n'avait pas pu concevoir le cycle de ses romans tel qu'il le réalisa par la suite. À cette époque, le titre général des *Voyages extraordinaires* n'existe pas encore. Il faut attendre février 1866 et l'annonce du lancement des premières livraisons illustrées des romans pour voir apparaître les deux titres concurrents « Voyages dans les mondes connus et inconnus » et « [Les] Voyages extraordinaires ». Ce sont les *[Les] Voyages extraordinaires* qui l'emportent enfin, privilégiant le motif du déplacement actif au lieu des endroits où ce déplacement s'opère. Le premier titre disparaît en février 1867 pour ressurgir de temps en temps, tout d'abord pour désigner le lancement des romans en fractions, ensuite sous la forme « Les Mondes connus et inconnus » pour donner le titre général aux romans dans leur édition in-18, généralement non-illustrée, alors que le titre *Voyages extraordinaires* était réservé à l'édition de luxe gr. in-8°.

La production romanesque de Jules Verne demeure tout aussi stupéfiante par son apparition soudaine : elle paraît donc s'être installée spontanément et développée au fur et à mesure, sans avoir été préconçue par un programme littéraire. Au moins, aucun document connu, aucun témoignage fiable

---

<sup>3</sup> Lettre à Émile Perrin du 16 décembre 1862. Bibliothèque de l'Opéra (Paris), L.A.S Verne (Jules) 1. Reproduit in *Nautilus. Zeitung des Jules Verne Clubs*. [Bremerhaven], n° 14, octobre 2008, p. 32.



n'atteste une telle conception<sup>4</sup>. Jules Verne n'est d'ailleurs pas un théoricien analytique et n'a jamais voulu l'être. On ne lui connaît ni de théorie sur le roman contemporain, comme l'a développée son confrère Émile Zola, ni des introductions qui précèdent les œuvres complètes de son ami Alexandre Dumas fils, et qui sont de véritables modes d'emploi. Les seuls textes critiques dont nous disposons – un article sur Edgar Poe et sept études de critiques d'art – sont plutôt faibles en analyse. Les notions artistiques de Jules Verne sont assez conventionnelles, son goût est conservateur, voire académique. En plus, il se montre empreint d'une moralité chrétienne. Ainsi, il reproche à Poe d'être « un apôtre du matérialisme » et déplore qu'on « n'y sent [e] jamais l'intervention providentielle. Poe ne semble pas l'admettre, et prétend tout expliquer par les lois physiques, qu'il invente même au besoin : on ne sent pas en lui cette foi que devrait lui donner l'incessante contemplation du surnaturel » (Verne, 1864 : 208). *Ex negativo*, le critique d'art Jules Verne vante les qualités du peintre Magaud, qui sont selon lui : simplicité, foi et vérité : « le peintre n'a pas cherché son effet dans les proportions colossales [...], mais il est simple et vrai ; on y sent la conviction, et surtout la foi ; le sentiment qui s'en dégage est essentiellement catholique » (Verne, 1857 : 311).

Les notions religieuses qu'exprime Jules Verne dans ces deux textes me paraissent d'autant plus importantes qu'elles font partie intégrante de ses opinions artistiques. Si elles précèdent les premiers *Voyages extraordinaires* ou leur sont contemporaines, on peut leur attribuer, sinon un statut programmatique, mais tout de même une conviction profonde qui se dégage d'ailleurs aussi des notes inédites que Verne accumulait tout au long de sa vie et qu'il gardait dans

---

<sup>4</sup> Le projet d'un « roman de la science » avec lequel il se serait entretenu avec Alexandre Dumas père dans les années 1850 me paraît être sorti tout droit de l'imagination de Marguerite Allotte de la Fuyë (*Jules Verne, sa vie, son œuvre*. Paris : S. Kra, 1928, p. 56 ; Hachette, 1953, p. 44).

ses tiroirs<sup>5</sup>. Certes, les *Voyages extraordinaires* ne sont pas des livres de dévotion, tels qu'ils abondent dans la littérature enfantine du XIX<sup>e</sup> siècle, surtout chez l'éditeur tourangeau Alfred Mame. Le ton n'est jamais pieux et rarement moralisateur, à tel point que son ami Nadar, lui-même athéiste, le caractérisa, en 1866, par la phrase suivante : « On sent dans M. Verne, qui ne prêche jamais, un catholique convaincu, et toute conviction profonde commande le respect » (Nadar, 2013 : 41).

Les *Voyages extraordinaires* ne sont en tout cas pas le fer de lance du laïcisme qui se répand dans la France républicaine à partir des années 1880 et contre lequel Jules Verne polémique avec sa pièce *Voyage à travers l'impossible* (1882) (Dehs, 2019). Si le programme éditorial d'Hetzel partage et promeut l'idéologie laïque, l'œuvre de Verne y échappe en se servant d'un répertoire symbolique et d'un vocabulaire qui restent stables tout au long de sa production littéraire – précisément ceux du *theatrum mundi*. Ils convergent vers une *structure et des motifs ludiques*, que l'on a souvent constatés dans les romans verniens, des *métaphores dramatiques* et l'inscription du *spectacle* dans l'action, trois éléments essentiels de sa conception artistique.

Le roman géographique qui est presque toujours un roman de voyage se prête de manière exemplaire pour confronter l'homme aux divers phénomènes de la nature, pour le mener à ses limites et lui imposer finalement de l'humilité – le motif de *vana gloria*, de la vanité, qui est intimement lié à celui du *theatrum mundi*.

Le vocabulaire qu'emploie Jules Verne est parfois des plus explicites, comme dans l'extrait suivant des *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* (1866) :

Bon ! s'écria le docteur ; pourquoi songer au dernier acte, puisque les premiers marchent bien ? Laissons faire la Providence, mes amis ; jouons de notre mieux notre rôle, et puisque le dénouement

---

<sup>5</sup> Ce qui reste de ces documents est conservé à la Bibliothèque municipale d'Amiens, sous les cotes JV MS 22 à 28.

appartient à l'auteur de toutes choses, ayons confiance dans notre talent ; il saura bien nous tirer d'affaire (2<sup>e</sup> partie, chap. X)<sup>6</sup>.

Allusion équivoque par l'évocation simultanée de Dieu et sur le plan métatextuel de l'écrivain Jules Verne lui-même. La morale inhérente au *theatrum mundi* est plus souvent réservée au narrateur omniscient et se trouve parfois à la fin de l'action, comme dans les célèbres dénouements de *Sans dessus dessous* (1889) et de *L'Île à hélice* (1895), précisant « qu'il n'appartient pas aux hommes de rien changer à l'ordre établi par le Créateur dans le système de l'Univers » (*Sans dessus dessous*, chap. XXI).

Cette vue religieuse n'appartient pas seulement au vieux Jules Verne, comme certains critiques l'ont prétendu, qui postulent une œuvre *optimiste* pour les premiers vingt ans de sa production littéraire, une œuvre *mitigée* dans les années 80 et une œuvre *pessimiste* dans les dernières années de sa vie. Une conception religieuse du monde fait aussi l'objet de la nouvelle de jeunesse intitulée *Maître Zacharius ou l'horloger qui avait perdu son âme* (1854) ; la même conception perce déjà dans un passage étonnant qui se trouve dans le roman fragmentaire *Un prêtre en 1835*, écrit par Verne à l'âge d'environ 18 ans. L'extrait, bien qu'un peu long, vaut être cité dans son intégralité puisqu'il s'agit de la première manifestation d'une vue qui marquera l'ensemble des *Voyages extraordinaires* ultérieurs. Il anticipe notamment le dénouement de *L'Île mystérieuse* (1874/75) :

Les obstacles, les empêchements qui se trouvent à la fois à la portée des forces humaines peuvent être franchis ; dans leur sphère les forces de l'homme sont illimitées ; mais malheureusement l'homme ne se trouve pas en rapport seulement avec les objets qui l'entourent. Il est soumis à des mouvements qu'il ne peut arrêter, à des bouleversements qu'il ne peut maîtriser, à des forces qu'il ne saurait atteindre – il est des cataclysmes qui renversent tout un

---

<sup>6</sup> Au lieu de citer une édition moderne quelconque, je renvoie simplement, sauf autre indication, à la partie et le chapitre du roman après avoir comparé les trois versions de l'édition Hetzel (édition préoriginale – si existante –, l'édition in-18 et l'édition gr. in-8°).

monde, et l'homme se figurant dans la prospérité, armé de ces machines, de ces inventions qui, façonnées et copiées sur les modes et la disposition des forces qu'il trouve en lui-même, centuplent son pouvoir, demeure tremblant et éperdu et ne peut que courber la tête devant une force supérieure (Verne, 1992 : 65-66 et 229).<sup>7</sup>

Dieu, « l'auteur de toutes choses » ou bien le « Créateur » agit donc continuellement, il intervient dans les affaires d'ici-bas. Dans ses rapports ludiques avec l'homme, ses interventions sont considérées par ceux-ci comme des « hasards » alors qu'elles relèvent de la Providence. C'est une affaire de perspective, comme l'explique le narrateur de *Robur-le-conquérant* (1886), avec une légère ironie :

La Providence, pour ceux qui croient à l'intervention divine dans les choses humaines – le hasard, pour ceux qui ont la faiblesse de ne pas croire à la Providence –, vint au secours des naufragés (chap. XVIII).

En ce qui concerne la Providence, on peut y appliquer la définition proposée dans le dictionnaire de Pierre Larousse : « Suprême sagesse qu'on attribue à Dieu par laquelle il gouverne toutes choses » (Larousse, 1875 : 327). Le terme hasard désigne donc un fait isolé de son contexte spirituel, considéré tel par l'être humain qui ignore, qui ne comprend ou n'admet pas la signification métaphysique du « bizarre enchaînement de tous ces faits », comme l'exprime le narrateur du roman *Le Sphinx des glaces* (1897).<sup>8</sup>

Il n'est que logique que Dieu, s'il est le créateur de la nature se sert d'elle comme le moyen privilégié de ses interventions. Celui « qui dispose des vents et des flots » – une expression qui revient fréquemment, emploie bien naturellement encore d'autres phénomènes dans lesquels l'électricité joue souvent un rôle déterminant. Il en est ainsi des innombrables orages, des tremblements de terre, des inondations ou des foudres. Ce

---

<sup>7</sup> J'ai reproduit la version originale de Verne. La version transcrite dans le texte courant par l'éditeur Christian Robin délaie le contenu.

<sup>8</sup> *Le Sphinx des glaces*, 1<sup>e</sup> partie, chap. IX.

dernier phénomène est particulièrement goûté par le Dieu vernien puisque la foudre peut guérir de la folie comme dans *Matbias Sandorf* (1885), châtier les gueux comme dans *Une ville flottante* (1871) et *Maître du monde* (1904) ou empêcher tout simplement la fin du monde en provoquant, par une gifle voltaïque, une faute de calcul dans *Sans dessus dessous*. Ces phénomènes s'opèrent souvent dans une ambiance quasiment fantastique et rappellent par-dessus le marché les machinations artificielles du théâtre.

La structure ludique installe les règles du jeu de l'intrigue vernienne tout en laissant une large part à ce qui paraît être le « hasard ». Tantôt, ce sont des cryptogrammes qui déclenchent l'action, tantôt le jeu est un élément essentiel de l'action, comme dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873) ou *Un billet de loterie* (1886). Trois romans consacrés au motif du testament et qui sont liés entre eux par des renvois intertextuels, sont sous ce rapport les réalisations les plus achevées parmi les *Voyages extraordinaires* : *Kériban-le-têtu* (1883), *Mirifiques aventures de maître Antifer* (1894) et *Le Testament d'un excentrique* (1899). Dans le dernier roman, les États-Unis sont changés en un immense jeu de l'oie. Sept candidats, aspirant à un grand héritage, sont choisis par le tirage au sort et, changés en pions, doivent parcourir les divers États d'après ce que leur dicte le dé jeté par un notaire. Le prétendu défunt n'est toutefois pas mort, mais est lui-même de la partie, en se soumettant aux règles du jeu. Tout d'abord le meneur du jeu, il devient à son tour un des pions exposés aux hasards du jeu-voyage.

*Maître Antifer* commence comme un roman historique et se termine en comédie burlesque. Le recyclage d'éléments essentiels empruntés à *Kériban-le-têtu* (que Verne avait conçu en même temps comme roman et drame) est évident : comme le têtu Kériban, le cholérique Antifer retarde le mariage de son neveu par un « voyage circulaire » qui est en rapport avec un héritage. Ces deux personnages principaux sont contrastés, selon la tradition de la comédie, par des

caractères diamétralement opposés qui rajoutent à l'humour de l'action. Le texte même souligne dans les deux romans le fait que les personnages remplissent un rôle de comédie. Un mariage forcé, peu vraisemblable en réalité, rappelle également les ingrédients obligatoires du vaudeville.

La différence principale entre les deux romans s'établit par la recombinaison, ludique à son tour, de certains personnages ainsi que des trois éléments héritage, mariage et voyage circulaire : dans *Kériban*, le mariage est la condition préalable de l'héritage, dans *Antifer*, l'héritage motive le voyage. Si la nature circulaire du voyage est évidente dans *Kériban* par le voyage autour de la mer Noire, le cercle s'établit dans *Antifer* seulement à la fin par une énigme géométrique par laquelle le testateur défunt et meneur du jeu, Kamyk-Pacha, se joue de ses héritiers. Tout se termine dans ce roman par une belle mise en scène du motif de *vana gloria*, car contrairement aux desseins de Kamyk-Pacha, la nature, par une éruption volcanique, a fait engloutir l'île au trésor dans l'océan, et les héritiers cupides sont obligés de rentrer les poches vides, comme le feront plus tard les prospecteurs du *Volcan d'or*, roman posthume de Jules Verne. Dans *Le Testament d'un excentrique*, le testateur récupère sa propre fortune, le surplus est – comme dans le cas du *Tour du monde en quatre-vingts jours* – exclusivement d'ordre sentimental.

On peut interpréter de la même manière le roman *L'Île mystérieuse* où le capitaine Nemo remplit le rôle du meneur de jeu auprès des naufragés qui interprètent son secours clandestin par erreur comme la manifestation de l'intervention divine. Mais Nemo n'est pas un dieu sécularisé, comme l'ont vu certains interprètes, car finalement, il se révèle non seulement comme un homme bien mortel et même mourant, mais sa puissance qu'il doit à sa technologie avancée est définitivement évincée par une éruption volcanique qui bloque son sous-marin dans une grotte et détruit l'île entière. Les naufragés se retrouvent, par une intervention providentielle, sur un roc isolé qui contraste singulièrement avec la nature

fertile de l'île Lincoln. Et le narrateur de souligner : « Ils n'avaient aucun moyen de quitter ce récif. Pas de feu ni de quoi faire. [...] Toute leur science, toute leur intelligence ne pouvait rien dans cette situation. Ils étaient uniquement entre les mains de Dieu » (3<sup>e</sup> partie, chap. XX).

Cette même morale se retrouve à la fin de la nouvelle *Frritt-Flacc* (1884). C'est l'histoire d'un médecin matérialiste – dans le double sens du mot – qui refuse de soigner un pauvre campagnard. Le pauvre, c'est lui-même, car à la fin « le docteur Trifulgas, malgré tout ce que lui a inspiré la science *se meurt entre ses mains* » (chap. VI). Trifulgas, sans s'en douter, a entrepris un voyage circulaire en rentrant dans sa maison ou celle de son sosie. Il perd non seulement son argent, qu'il avait revendiqué, mais aussi sa vie, et tout ceci dans un paysage symbolique et lugubre, entouré par la mer « Mégalocride » dont le nom fusionne les deux mots *mégalomane* et *hypocrite*. Le motif du jeu est présent dès le début dans la description de la ville de Luktrop dont les maisons ne forment qu'un « *amoncellement* de cubes de pierre jetés au hasard. Vrais tas de dés à jouer, dont les points se seraient effacés sous la patine du temps » (chap. I). La scène, ainsi mise sous les auspices du « hasard », n'est éclairée que par les vomissements d'une montagne éruptive nommée Vanglor, mot qui est une nouvelle manifestation des plus transparentes du motif de *Vana gloria*.

Le statut spécial du volcanisme dans l'œuvre vernienne s'explique par le fait qu'il constitue une combinaison de toutes les forces de la nature. Il est souvent provoqué par le combat entre l'eau et le feu et se réalise toujours dans une atmosphère saturée d'électricité dont Jacques Noiray a souligné la signification métaphysique (Noiray, 1982). Dans le récit vernien, l'éruption volcanique a toujours *trois* fonctions : elle est la manifestation matérielle de la création divine qui continue à changer la surface du globe ; au point de vue esthétique, elle représente un spectacle à la fois effrayant et grandiose ; par sa force destructrice et au point

de vue moral, elle est capable d'anéantir la démesure humaine et d'exposer de manière définitive la suprématie divine. Un exemple parmi beaucoup d'autres doit suffire pour illustrer cet exposé.

Il s'agit de l'épisode du sauvetage d'un prêtre français dans le premier roman de Jules Verne, *Cinq semaines en ballon*. Cet épisode, symboliquement situé au cœur du roman<sup>9</sup>, se constitue de trois parties successives : d'abord une confrontation ambiguë entre science et religion, ensuite la manifestation divine par le spectacle d'une éruption volcanique et, enfin, la révélation de la vanité des ambitions humaines, liées comme souvent chez Jules Verne, au motif de l'or et de la cupidité.

En traversant l'Afrique en ballon, le docteur Fergusson et ses deux compagnons entendent pendant la nuit une voix humaine poussant un cri déchirant. Il s'agit d'un missionnaire tombé entre les mains d'une tribu de cannibales. Fergusson décide de lui venir en aide et annonce : « Nous ne partirons pas sans avoir fait tout au monde pour le sauver. À nos coups de fusil, il aura reconnu un secours inespéré, une intervention providentielle » (chap. XXI).

Incapable de s'aider soi-même, le missionnaire paraît évidemment abandonné par son Dieu, à l'image du Christ dont le narrateur souligne expressément l'analogie : « Au pied de ce poteau gisait une créature humaine, un jeune homme de trente ans au plus, avec de longs cheveux noirs, à demi nu, maigre, ensanglanté, couvert de blessures, la tête inclinée sur la poitrine, comme le Christ en croix » (XXI). Un vocabulaire emprunté à la mise en scène dramatique se multiplie sur une seule page : il est question d'une « affreuse scène », les personnages se mettent à « jouer le rôle de la Providence » bien qu'ils se proposent de fuir « ce spectacle repoussant »,

---

<sup>9</sup> Sur une totalité de 44 chapitres, l'épisode en question occupe les chapitres XX à XXIII.



« le théâtre de leurs exploits », et ils se déclarent de nouveau écoeürés « de ce spectacle »<sup>10</sup> (chap. XX).

Verne se sert alors de la métaphore évidente de la lumière : « Au milieu de l'obscurité », Fergusson annonce de venir en aide au misérable. Impressionné par l'audace du savant, son serviteur Joe s'écrie : « Mon maître, êtes-vous donc capable de dissiper ces ténèbres ? » La métaphore est immédiatement mise en œuvre. À l'aide d'une pile de Bunsen, Fergusson fait jaillir une lumière dont l'apparition fantastique effraie les naturels : « Soudain une intense et éblouissante lueur fut produite avec un insoutenable éclat entre les deux pointes de charbon ; une gerbe immense de la lumière électrique brisait littéralement l'obscurité de la nuit. » (chap. XXI) Par l'application de l'électricité qui est en cette occasion l'effet du savoir humain, le prêtre est sauvé et reçoit les soins médicaux du docteur.

La scène pourrait être interprétée comme la preuve de la suprématie de la science sur la religion, mais Fergusson, d'une modestie chrétienne, déclare avoir agi en instrument de la Providence, et son compagnon Kennedy déclare : « Pussions-nous conserver celui que le Ciel nous a envoyé ! » (chap. XXII) « Le Ciel vous a envoyés vers moi », répond le prêtre, « le Ciel en soit loué ! » Le sous-titre du chap. XX avait précisé : « Intervention divine. »

Loin de reprocher ses supplices à un Dieu oisif, le missionnaire se déclare « poussé par cette force surhumaine qui vient de Dieu » et insiste sur la tâche morale de la foi.

Deuxième étape : à l'approche de la mort, un spectacle s'annonce qui correspond par ses effets au spectacle du ballon illuminé, mais se développe sur une échelle bien plus grandiose :

Joe signala vers le soir une lueur immense dans l'ouest. Sous des latitudes plus élevées, on eût pu croire à une vaste aurore boréale ; le ciel paraissait en feu. Le docteur vint examiner attentivement ce phénomène.

---

<sup>10</sup> Voir l'édition Hetzel in-18 (pp. 159-160), gr. in-8° (p. 120).

« Ce ne peut être qu'un volcan en activité, dit-il. »

Trois heures après, le *Victoria* se trouvait en pléines montages ; [...] devant lui, un cratère embrasé déversait des torrents de lave en fusion, et projetait des quartiers de roches à une grande élévation ; il y avait des coulées de feu liquides qui retombaient en cascades éblouissantes. Magnifique et dangereux spectacle, car le vent, avec une fixité constante, portait le ballon vers cette atmosphère incendiée. [...]

De son lit de douleur, le prêtre mourant put contempler ce cratère en feu d'où s'échappaient avec fracas mille gerbes éblouissantes.

« Que c'est beau, dit-il, et que la puissance de Dieu est infinie jusque dans ses plus terribles manifestations ! » (chap. XXII)

Troisième étape : Le mort est enterré dans un vaste plateau de roches plutoniques : « là, des cratères éteints, ici des ravins incultes ; pas une goutte d'eau sur ces crêtes desséchées ; des rocs amoncelés, des blocs erratiques, des marnières blanchâtres, tout dénotait une stérilité profonde » Par « un bizarre contraste de la nature, [...] un singulier effet du hasard » (chap. XXIII), le prêtre repose dans une véritable mine d'or, symbole de l'avarice et de la vanité humaine, ici comme dans les autres *Voyages extraordinaires*. Joe risque de succomber à la cupidité et se munit amplement du « vil métal » qu'il doit pourtant jeter de la nacelle pour que le ballon puisse s'élever au ciel, dans le sens littéral et figuré.

Voilà mon cher Dick, reprit le docteur, ce que peut la puissance de ce métal sur le meilleur garçon du monde. Que de passions, que d'avidités, que de crimes enfanterait la connaissance d'une pareille mine ! Cela est attristant ! (chap. XXIII)

Cet exemple montre que, si la géographie est l'effort de structurer la nature par sa description, l'écrivain Jules Verne met ces descriptions au service de son objectif littéraire. La description peut être réaliste, surtout lorsque Verne la transcrit directement de ses sources documentaires, et fantaisiste ; elle est parfois neutre, parfois hautement chargée de valeurs symboliques. Le motif récurrent du *spectacle* entraîne irrésistiblement celui de la *contemplation* des personnages impliqués. Les êtres humains sont métamorphosés d'acteurs en

spectateurs passifs comme les pions du *Testament d'un excentrique*. Dans ces moments d'éblouissement, l'analyse scientifique est substituée par une sorte de participation esthétique qui rend redondante toute explication basée sur la physique ou la chimie. Ceci est d'ailleurs la morale du beau roman *Le Rayon-vert* (1882). La contemplation a aussi une signification religieuse que le lecteur des *Voyages extraordinaires* est libre d'y appliquer ou non. Il y a des personnages qui sont sensibles à cette contemplation tels que les artistes ; il y a d'autres qui n'ont pas de sens esthétique pour les beautés du monde. La plupart des savants en font partie. Une exception positive est toutefois représentée par l'astronome William Emery dans *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe* (1872) :

Le spectacle de cette nature, grande et sauvage, le ravissait et emplissait son âme d'émotions nouvelles. Lui, l'homme de chiffre, savant incessamment courbé sur les catalogues jour et nuit, enchaîné à l'oculaire de ses lunettes, [...] il savourait cette existence en plein air [...] C'était une joie, pour lui, de comprendre la poésie de ces vastes solitudes, à peu près inconnues à l'homme, et d'y retremper son esprit fatigué des spéculations mathématiques (chap. II).

Un autre aspect s'ajoute. Les descriptions de la nature qui – aussi poétiques et réussies soient-elles – sont systématiquement parsemées d'un vocabulaire emprunté à la mise en scène qui risque de faire basculer l'illusion mimétique. L'environnement géographique révèle ainsi une ambiguïté qui la fait vaciller entre naturel et artificialité. L'exemple tiré des *Cinq Cents Millions de la Bégum* annonce en effet la présence de Stahlstadt, la ville industrielle de l'Allemand Schultze, et son caractère factice :

Il y a cinq années que l'héritage de la Bégum est aux mains de ses deux héritiers, et la scène est transportée maintenant aux États-Unis [...]. Ce n'est qu'un décor alpestre, une croûte de rocs, de terre et de pins séculaires, posée sur un bloc de fer et de houille. [...] Il semble que le sol soit machiné comme les dessous d'un théâtre, que ces roches gigantesques sonnent creux et qu'elles peuvent d'un moment à l'autre s'abîmer dans de mystérieuses profondeurs (chap. V).

Le vocabulaire dramatique est courant dans la langue du XIX<sup>e</sup> siècle, mais Jules Verne gêne ses lecteurs par une multiplication de ces termes techniques qui ne renvoient pas seulement au théâtre, mais aussi à la peinture, au panorama et au diorama. Un lecteur du XIX<sup>e</sup> siècle, habitué aux progrès des mass-medias de son époque, devait être sensible aux ambiguïtés des descriptions que lui fournit maître Verne, pourvu qu'il y fit attention. Prenons un exemple de *Vingt mille lieues sous les mers* (1869/70) :

On le voit, pendant cette traversée, la mer prodiguait incessamment ses plus merveilleux spectacles. Elle les variait à l'infini. Elle changeait son décor et sa mise en scène pour le plaisir des yeux, et nous étions appelés non seulement à contempler les œuvres du Créateur au milieu de l'élément liquide, mais encore à pénétrer les plus redoutables mystères de l'océan (1<sup>e</sup> partie, chap. XVIII).

Dans un passage du *Pays des fourrures* le vocabulaire dramatique est de nouveau combiné avec celui de la contemplation du spectacle :

En quelques jours, l'aspect du cap Bathurst et de ses environs fut entièrement changé. Mrs. Paulina Barnett, dans un perpétuel ravissement, assistait à ce spectacle nouveau pour elle ! De quelles souffrances, de quelles fatigues son âme de voyageuse n'eût-elle pas payé la contemplation de telles choses ! Rien de sublime comme cet envahissement de la saison hivernale [...] La contrée se métamorphosait. Un pays nouveau naissait, pour ainsi dire, devant ses regards, pays empreint d'une tristesse grandiose. Les détails disparaissaient, et la neige ne laissait plus au paysage que ses grandes lignes, à peine estompées dans les brumes. C'était un décor qui succédait à un autre décor, avec une rapidité féérique. [...] Enfin, plus d'horizon de mer, nettement profilé sur le ciel, mais une interminable chaîne d'icebergs, capricieusement ébréchée, formant cette banquise infranchissable que la nature a dressée entre le pôle et ses audacieux chercheurs !

Que de conversations, que d'observations, ces changements de cette contrée arctique provoquèrent ! Thomas Black fut le seul peut-être qui resta insensible aux sublimes beautés de ce spectacle ! mais que pouvait-on attendre d'un astronome aussi

absorbé, et qui jusqu'ici ne comptait véritablement pas dans le personnel de la petite colonie (1<sup>e</sup> partie, chap. XVII).

Le nombre de pareilles descriptions est légion dans les *Voyages extraordinaires* et je n'y insiste pas davantage.

Laurence Sudret a montré dans sa thèse sur le rôle de la nature dans les *Voyages extraordinaires* que l'approche de Jules Verne à ce sujet, loin de représenter l'attitude impérialiste du XIX<sup>e</sup> siècle, est proche de l'écologie moderne qui considère la nature comme un complexe de systèmes interconnectés (Sudret, 2001) ; l'environnement naturel, autrement dit la Création, mérite d'être protégé au lieu d'être exploité sans limites. Cette vue est pourtant une attitude moderne, et il est peu probable que Verne ait jamais connu la conception du naturaliste allemand Ernst Haeckel datant de 1866 qui avait développé l'étude des êtres vivants et des rapports qu'ils entretiennent avec les milieux où ils vivent. Par contre, Jules Verne cite souvent l'Américain Matthew Fontaine Maury qui considérait les océans comme un grand organisme vivant et dont les théories sur le Gulf Stream ont largement inspiré *Vingt mille lieues sous les mers*. Il me paraît que le respect de la nature qui constitue un élément fondamental des *Voyages extraordinaires* ne relève pas de l'écologie, mais qu'il est d'ordre religieux. On notera que bien que ce soit là une vue conservatrice et même réactionnaire, elle arrive au même résultat que l'écologie en imposant à l'être humain du respect et de la modestie. Ceci fait paradoxalement toute la modernité de Jules Verne.

Je suis bien conscient du fait que, jusqu'à présent, les chercheurs et biographes de Jules Verne n'ont pas accordé un rôle majeur de la religion dans l'interprétation de son œuvre dont ils ont souligné – bien au contraire – le caractère progressiste et sécularisé. Ceci est, au moins à mon avis, une erreur fondamentale.

Références bibliographiques

ALLOTTE, Marguerite de la Fuyë. 1928. *Jules Verne, sa vie, son œuvre*, Paris, S. Kra.

DEHS, Volker. 1992. « L'âme de Lidenbrock. Science et religion dans les "Voyages extraordinaires" », in *Jules Verne, 6 – la science en question. La revue des lettres modernes*. Paris, Minard, pp. 85-107.

DEHS, Volker. 2019. "Un carrefour des *Voyages extraordinaires* : La pièce *Voyage à travers l'impossible* (1882)". In María Hermínia Laurel et María-Pilar Tresaco (éds.), *Jules Verne et les pouvoirs de l'imagination. Carnets. Revue électronique d'Études Françaises*, deuxième série, n° 15, 31 janvier 2019, <https://journals.openedition.org/carnets/9034>.

JONES, Gordon. 1998. « Jules Verne chez lui » [1904]. in Daniel Compère et Jean-Michel Margot (éds.), *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, Genève, Slatkine.

LAROUSSE, Pierre. 1875. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, tome, 13e.

NADAR, Félix. 2013. « Feuilles volantes. M. Jules Verne », *Le Moniteur des Eaux et des Courses*, 6, 17 juin 1866, p. 2. Texte complet repris in *Bulletin de la Société Jules Verne* (Paris) n° 183, août 2013, p. 41.

NOIRAY, Jacques. 1982. *Le romancier et la machine*, tome II, Paris, José Corti.

ROBIN, Christian. 2005. *Jules Verne : Théâtre inédit*, Paris, le cherche midi.

SUDRET, Laurence. 2001. *Nature et artifice dans les Voyages extraordinaires de Jules Verne*, Lille, ANRT.

VERNE, Jules. 1857. « Salon de Paris », 4e article, in *Revue des Beaux-Arts*. Tribune des artistes, 27e année, tome 8e, 16e livraison, 15 août.

VERNE, Jules. 1864. « Edgard Poë et ses œuvres », in *Musée des familles*, tome 31e, avril.

VERNE, Jules. 1992. *Un Prêtre en 1839*, Paris, le cherche midi.



## Sur la Toile : Jules Verne en portugais, ou de nouveaux voyages

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA  
MARIA DE FÁTIMA OUTEIRINHO  
Université de Porto – ILCML

L'étude de dynamiques et processus de réception d'un écrivain et de son œuvre qui ont lieu dans notre contemporanéité requiert de nouvelles approches, implique de nouveaux outils conceptuels issus de nouveaux contextes et pratiques. De fait, si pendant longtemps la diffusion et divulgation d'un auteur s'accomplissait par le biais d'une culture écrite attachée à un support papier – le livre ou le périodique –, de nos jours la multiplication et diversité de *média* donne à voir différentes façons de dissémination, appropriation et construction d'un savoir littéraire intimement lié à de nouveaux enjeux de communication sur différents supports. En effet, il est aujourd'hui impossible de ne pas considérer une communication en réseau numérique où, bien au-delà d'une médiation éditoriale ou critique issue d'un espace académique, on peut trouver, et une critique journalistique, et le résultat d'un besoin de partage de la part d'un lecteur passionné, en l'occurrence de Jules Verne.

Penser des questions de réception littéraire revient à reconnaître que : l'industrie des médias ne peut se passer de la Toile, y compris, bien évidemment, des publics qui y sont



attachés ; la Toile est une nouvelle scène pour toute une série de pratiques de producteurs-créateurs de contenus, les *producers* (Bruns, 2008), qui illustrent l'existence et la possibilité de développement de communautés d'intérêts et d'échanges à impact non négligeable. De fait, ce nouveau *médium* offre une accessibilité accrue, un réseau de connaissances considérable à disposition de l'utilisateur et davantage d'implication des internautes.

De nos jours, la communication suppose donc une connectivité collaborative – que la communication virale aide à vulgariser –, le spectre ouvert permettant la liberté des flux de communication et de partage des réseaux (Silveira, 2007). On assiste ainsi à un plus grand partage et une plus grande diffusion des biens culturels distribués entre pairs, au développement d'une culture de partage (Berger, 2013) et d'une culture participative (Jenkins, 2010), stimulant une société de l'hypercommunication.

Basée sur ces points d'ancrage, notre étude exploratoire de la réception de Verne par le biais de la Toile s'attardera, dans un premier temps, sur des occurrences dans un espace journalistique en ligne et, dans un second temps, sur un blogue vernien, site web où le partage et la collaboration sont de mise.

Notre approche spécifique de la présence de Jules Verne sur la Toile et en portugais prend pour point d'ancrage d'une part, les pages culturelles d'un journal portugais de référence, à savoir *Público* et, d'autre part, le repère chronologique du centenaire de la mort de l'auteur du *Tour du monde en quatre-vingts jours* pris assez librement à la faveur des informations publiées selon le critère de la pertinence du jour. Pour faciliter l'entrée dans ce survol numérique, nous nous emploierons à traduire certains extraits.

Cette réception très particulière de Verne au Portugal fait souvent également apparaître un attachement affectif et imaginaire à l'univers de Verne, dont la fiction a profondément marqué des générations de jeunes lecteurs.

C'est le cas d'Augusto M. Seabra qui, le 4 avril 2005, alors que le journal lançait une de ses collections de promotion de la lecture, rappelait combien *Michel Strogoff* persiste dans la mémoire imaginaire en tant que « livre initial et originel » d'aventures dans un article intitulé « Jules Verne, mode d'emploi », alors qu'il en appelait, dans une modalité active de la réception, à ce que le narrataire se laisse « transporter par les potentialités de la lecture ».

Le 18 novembre 2005, Inês Nadais passait en revue la visite d'Olivier Poivre d'Arvor à Porto à l'occasion du 11<sup>e</sup> rendez-vous luso-galaïco-français du Livre d'Enfance et de Jeunesse, venu présenter l'autobiographie fictionnelle de « l'auteur du *Tour du monde en quatre-vingts jours* ». La journaliste rappelait que *Le Monde selon Jules Verne* a été écrit par les deux frères Poivre d'Arvor, tous deux depuis toujours lecteurs insatiables de Verne. Les auteurs insistent sur la particularité de leur projet.

En effet, il ne s'agit surtout pas de refaire de la biographie vernienne, mais bien plutôt d'éviter le sens du devoir purement commémoratif, d'autant plus que les traits les plus intimes et humains de Jules Verne se sont imposés face aux facettes (à la *façade*) les plus austères et bourgeoises de l'auteur de *Michel Strogoff*.

Ceci dit, Poivre d'Arvor n'hésite pas à considérer Verne comme le premier écrivain pour la jeunesse, même s'il doute qu'il sera encore lu dans un siècle, Harry Potter aidant... Et Poivre d'Arvor d'admettre en conséquence que, si les personnages verniens pouvaient pointer l'avenir lors de la parution des romans de Jules Verne, ils semblent aujourd'hui bien datés. D'ailleurs, rappellent les auteurs, une chose fait terriblement défaut dans la fiction vernienne : « Les personnages de Verne mangent, dorment, vont au fond de la mer, vont sur la lune, font le tour du monde, mais ne font jamais l'amour. Il n'y a pas de sexe, pas de passion, il n'y a même pas d'amour dans ses livres ».

D'ailleurs, *Público* devait se faire l'écho, le 3 novembre 2005, de la date commémorative du centenaire de la disparition de Verne dans un article symptomatiquement intitulé « Jules Verne nous a laissé 80 romans », dont *L'Invasion de la mer*, qui vient de faire l'objet d'une traduction chez Antígona. Il est clairement souligné que l'éphéméride sera très naturellement partagée entre les instances culturelles françaises représentées au Portugal et les acteurs culturels portugais ; ce qui prouve combien Verne appartient de plein droit à une communauté internationale de lecteurs et à un patrimoine symbolique universel. Si « universel » que Maria José Santana relate, le 23 novembre 2006, dans un article intitulé « Invitation à la découverte de Jules Verne par la gastronomie », comment le fameux chef coq Michel a organisé à Aveiro cinq dîners thématiques verniens « adaptés », certes, inspirés par les plats décrits dans les romans écrits par Verne. Les convives se sont dits positivement « surpris » par la réussite de l'articulation des univers gastronomique et scientifique.

Un saut jusqu'au 23 mai 2012 nous donne à lire par Isabel Coutinho que « Jules Verne est déjà dans La Pléiade », le prestigieux éditeur français. Il est rappelé que cette édition est dirigée par l'académicien et poète Jean-Luc Steinmetz, et que l'on doit les illustrations à Férat, Neuville, Riou et George Roux. Il est également souligné que, statistiquement parlant, Verne est le deuxième écrivain le plus traduit au monde après Agatha Christie, et continue à être l'un des dix auteurs classiques les plus vendus en France à côté de Voltaire, Apollinaire, Balzac, Baudelaire, Céline, Proust ou Hemingway. Par ailleurs, la « pléiadisation » de Jules Verne vient prouver, si besoin était, que cet écrivain est bien plus qu'un auteur pour l'enfance ou la jeunesse.

En fait, l'héritage de Jules Verne adopte des modalités impromptues de résilience symbolique, très présentes, du reste, dans les épisodes anecdotiques que l'œuvre vernienne ne cesse de convoquer. Il est à ce titre tout à fait intéressant et approprié de contraster deux informations parues à la faveur de l'évocation d'Auschwitz et d'Hitler. Vasco

Pulido Valente exhume, le 25 octobre 2014, ce qu'il désigne par des « Restes d'un héritage » pour dénigrer la pseudo-omniscience du führer, lequel était bêtement accepté comme touche-à-tout scientifique, et considéré comme « une autorité dont nul n'osait douter ». Valente rappelle comment Hitler, qui n'était pas lecteur de romans, se permettait de recommander ceux qui convenaient au parfait nazi : Karl May, Jules Verne et un inconnu appelé Dohl.

En fait, le 31 janvier de cette année, le journal *Público* publiait un entretien de Patrícia Carvalho avec le journaliste et écrivain Antonio G. Iturbe, auteur de *La bibliothécaire d'Auschwitz*, qu'elle titre « Il y avait des livres aussi dans l'enfer d'Auschwitz ». Il s'agit de revenir sur l'existence d'une jeune fille qui aurait géré une minuscule bibliothèque dans le lugubre camp de concentration. On y lisait apparemment quelques classiques. Iturbe en profite pour évoquer sa propre expérience de contact et d'accointance avec la fiction :

Les livres sont une fenêtre sur d'autres mondes et ils te multiplient la vie, parce que la vie passe en un instant et finit. Les livres te donnent l'occasion de vivre plusieurs vies, de connaître beaucoup de gens, des personnages incroyables. J'ai été sur la lune grâce à Jules Verne, j'ai chassé des baleines avec Melville dans *Moby Dick*, j'ai entendu les sirènes dans *L'odyssée*, j'ai vu pleurer Anna Karenina... J'ai vécu des choses extraordinaires grâce aux livres.

Cette approche carcérale de la réception de Jules Verne, et de la fiction tout court, n'est pas sans en suggérer une autre, sous forme de reportage d'Ana Dias Cordeiro et Rui Gaudêncio le 3 octobre 2015, qui devait porter pour titre « En prison, j'ai appris qu'un livre fait partie de nous ». En fait, cet article évoque le projet portugais « La poésie ne connaît pas de barreaux » qui, depuis 2004, avec la participation d'écrivains tels José Luís Peixoto, tâche de sensibiliser les détenus à la lecture et à la poésie.

Or, les résultats ne pouvaient être plus satisfaisants et socialement inclusifs. Les responsables du projet soulignent le pouvoir thérapeutique et intégrateur de la lecture, et

donnent comme exemple la lecture de Jules Verne : « Début septembre, ils lisaient *Le tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne. Voilà une autre façon de “se laver les idées”, d’oublier ».

En outre, dans un titre somme toute provocateur « Pornographique, la crise ! », Inês Nadais passe en revue, le 24 janvier 2014, quelques activités et initiatives programmées autour de la vaste thématique « L’imaginaire des voyages imaginés par Jules Verne », entre autres, qui s’inscrivent dans un plus vaste projet « (...) de performances conçu en tant que stimulus vers la multiplication de rendez-vous intergénérationnels entre des artistes en début de carrière et des artistes relevant déjà du système ».

Le *Público* du 23 avril 2014 invitait les enfants à la découverte, au Museu do Oriente, des « Trésors de la Littérature de Voyage », de Fernão Mendes Pinto à Jules Verne ou Marco Polo. La séance du 3 mai, intitulée « Un petit tour du monde » était censée faire en sorte que les participants fassent « le tour du monde en quatre-vingts jours » à travers l’ouvrage de Jules Verne qui narre l’odyssée de Phileas Fogg.

Le 11 décembre 2014, José Marmeleira signait « Venu du passé, le futur est arrivé à Paris » sur l’exposition « Revoir Paris », laquelle part du livre d’anticipation et de science-fiction en BD homonyme de l’écrivain Peeters et du dessinateur François Schuiten, publié chez Casterman, et qui projette la capitale française en 2156. Ce livre ne se limite pas à imaginer un Paris futur. Il exhume également des projets et des planches du XIX<sup>e</sup> siècle pour Paris et qui n’ont pas vu le jour, notamment conçus par Jules Verne.

Le 24 août 2014, le journal *Público* revenait longuement sur l’enquête menée par *Revista 2* auprès de scientifiques et écrivains portugais, dont Gonçalo M. Tavares, Nuno Camarneiro ou Carlos Fiolhais, « (...) pour comprendre les rapports des uns et des autres à la littérature et à la connaissance scientifique. Au fond, toutes deux recherchent

une traduction pour le monde ». L'article était superbement intitulé sous forme de question stimulante « La littérature peut-elle être la science la plus pure ? ».

Pour le physicien et essayiste portugais Carlos Fiolhais, ainsi que pour les autres hommes de sciences interrogés, Jules Verne s'avère un repère incontournable et un précurseur, voire un visionnaire : « L'Histoire des sciences se trouve toujours un peu en retard par rapport à l'Histoire des Désirs. Il y a de fameuses métaphores, saisissons-nous-en. C'est comme si les chevaux étaient le Désir, et le char tiré par eux la science ».

Amílcar Correia devait lui aussi convoquer Jules Verne dans son article « Anatomie d'un tour du monde en 27 jours » du 7 mars 2015, où il dégage le rôle des explorateurs et des récits de voyage dans notre perception de plus en plus spatialement réduite du monde : « En effet, Fogg avait raison : le monde a rétréci. Ce n'est qu'une question de temps. Et d'argent. Le monde n'était déjà pas aussi grand, comme "avant", quand Phileas Fogg accepta le pari d'en faire le tour en 80 jours ».

Mara Gonçalves, elle, se fait l'écho, dans un article qu'elle titre « Nantes, un musée d'art urbain à ciel ouvert », publié le 7 mai 2016, de l'investissement urbanistique nantais dans son patrimoine culturel et architectural ; cette ville qui s'affiche fièrement comme le « berceau de Jules Verne ». Voilà que Nantes s'inspire de l'œuvre vernienne, à grands coups de machines et d'inventions, pour faire revivre l'imaginaire du voyage, notamment celui du *Tour du monde*.

Il ressort de ce survol numérique représentatif de la Toile en portugais à propos de Jules Verne plusieurs conclusions qu'il convient de mettre en évidence. Tout d'abord, Verne fait définitivement partie d'un héritage littéraire et symbolique universel et continue de d'influencer les ressources imaginaires de la fiction et l'évasion, même si la capacité d'anticipation scientifique s'est considérablement rétrécie étant donné la concurrence d'autres créateurs et

concepteurs de voyages et d'imaginaires, mais sa trace est indélébile.

En outre, il est évident que l'éphéméride du centenaire de la mort de Jules Verne n'est pas passée inaperçue chez nous, où une lecture transversale des journaux et hebdomadaire ferait apparaître un suivi informationnel assez nourri des initiatives verniennes au Portugal et ailleurs.

Il est clair aussi que Verne a profondément marqué des générations continues de lecteurs portugais qui le considèrent un repère aussi bien du récit de voyage, de la littérature d'enfance et de jeunesse que d'anticipation. À cet égard, il est normal que Jules Verne soit constamment convoqué ou évoqué quand il s'agit d'assigner à la fiction un pouvoir – qui peut s'avérer thérapeutique et bénéfique –, de vision, de progrès et de découverte.

Actif dès 2006, le blogue sur Verne en portugais – *Blog em português de homenagem a J. Verne* –, dynamisé par Carlos Patrício et Frederico J. [Jácome], est bien l'exemple de ces générations de lecteurs verniens et la possibilité d'expansion d'un phénomène de réception d'un auteur et de son œuvre sur la Toile. Le site web se trouve structuré en des pages fixes (livres numériques, entretiens, études littéraires, voyage autour du monde et livre d'or) ; il présente une archive et diverses catégories aux occurrences multiples (animation : 14 ; articles : 46 ; bande dessinée : 17 ; *Cavaleiro Andante* : 4 ; critiques des œuvres : 16 ; dessins : 33 ; expositions : 15 ; extras : 49 ; lancements de livres : 103 ; monuments : 7 ; nouvelles : 159 ; loisirs ; 28 ; Série « 50 par 1' : 30 ; théâtre : 27 ; TV et cinéma : 139).

L'appel à la traduction est un atout majeur sur ce site : traduction de textes de Jules Verne, traduction de la revue *Mundo Verne*, traductions d'études et de nouvelles sur Verne... Déjà par le biais de la traduction, on vise la réception de l'œuvre vernienne et sa réception critique.

En plus, le partage et la construction d'un réseau vernien de lecteurs et critiques finissent par avoir lieu. Cette dimension de partage et de collaboration, ainsi qu'une

participation bénévole et amatrice est intensément cultivée. De fait, ce blogue offre un forum et accueille, en outre, un espace intitulé « Voyages extraordinaires » où l'internaute vernien peut donner son avis sur ses ouvrages préférés. Des enquêtes sur tel ouvrage ou tel personnage préféré peuvent faire aussi l'objet d'un retour. Le blogue a ses suiveurs verniens et peut être suivi par *Facebook* ou *Twitter*. Du fait de toutes ces potentialités, une communauté web vernienne se voit ainsi renforcée.

Peut-être la portée de ce référentiel de données est-elle plus clairement envisageable si l'on ajoute que ce site offre, en plus, d'autres sous-espaces : « Biographie et curiosités », « Documentaires J. Verne », illustrations des *Voyages extraordinaires*, manuscrits en ligne d'ouvrages verniens, films en DVD et basés sur des textes de Verne.

Les deux exemples, en illustrant une présence en ligne de Jules Verne en portugais, rendent bien compte des nouvelles dynamiques, modèles et pratiques qui, dans la contemporanéité, sous-tendent la divulgation, information, voire construction de connaissance qui a trait au fait littéraire et à sa réception. Il s'agit de dynamiques menées à bout par des spécialistes et non spécialistes, la Toile surgissant en tant qu'espace agrégateur, voire démocratique, pour le partage de savoirs, réflexions, outils auxquels tout le monde – ou presque – peut accéder.

L'usage de ce nouveau *médium* appelle le partage, la collaboration, et donc l'adoption d'un modèle qui engage une dimension sociale, ce qui permet d'envisager un changement non négligeable : on est passé d'une simple culture de consommation sur le Web à une culture participative d'un patrimoine culturel à conséquences pour ce qui est du contact, du vécu. Dans ce cas précis, ces exemples donnent à voir le potentiel heuristique de ces nouvelles déclinaisons de la réception littéraire et soulèvent des questions qu'une démarche de recherche ultérieure et plus poussée pourrait poursuivre avec profit : comment approche-t-on cet héritage



littéraire ? Quelle(s) interprétation(s) et expérience(s) de cet héritage ? Quelle(s) construction(s) de la connaissance ? Ce qui est certain, c'est que ces nouvelles formes de réception relèvent de nouveaux modes d'action et d'interaction, de nouveaux modèles de relation et même de nouvelles relations de pouvoir (Thompson, 1998) à impact sur le champ littéraire, culturel, social. En effet, dans le contexte de l'implantation et de l'omniprésence de nouveaux médias, nous ne sommes plus confrontés à la seule dynamique de reproduction, mais nous avons aussi affaire à des dynamiques de production impliquant des contextes interprétatifs divers issus de pratiques culturelles où l'on construit de façon avisée ou non un sens d'appartenance communautaire.

*Références bibliographiques*

BERGER, Jonah. 2013. *Contagious : Why Things Catch On*, New York, Simon & Schster.

BERNERS-LEE, Tim ; HALL, Wendy; HENDLER, James; SHADBOLT, Nigel; WEITZNER, Daniel J. 2006. « *Creating a Science of the Web* », *Science* v. 313, pp. 769-771.

*Blog em português de homenagem a J. Verne (1828-1905)*, <http://jvernept.blogspot.com/>, disponible le 12/12/2017.

BRUNS, Axel. 2008. *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Produsage*. New York, Peter Lang.

[Jenkins, Henry. 2010. « Participatory culture »] <https://www.youtube.com/watch?v=AFCLKa0XRlw>, disponible le 12/12/2017.

*Público*, 04/04/2005; 03/11/2005/; 18/11/2005; 23/11/2006; 23/05/ 2012; 24/01/2014; 31/01/2014; 23/04/2014; 24/10/2014; 25/10/2014;11/12/2014; 07/03/2015; 03/10/2015; 07/05/2016.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. 2007. « Comunicação digital, redes virais e espectro aberto », *Líbero* – Ano X – n° 19, pp. 83-92.

THOMPSON, John B. 1998. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*, Petrópolis, RJ, Vozes.



## Le dialogue et sa traduction dans quelques nouvelles de Jules Verne

MARÍA-LOURDES CADENA  
Université de Saragosse  
*T3AxEL*<sup>11</sup>

L'article d'Alain Chevrier sur les dialogues fantaisistes chez Jules Verne, les travaux de Volker Dehs ou de Daniel Compère, Robert Pourvoyeur qui considère l'écrivain comme un « romancier ayant intégré de façon originale les procédés d'écriture propres au théâtre dans son œuvre romancée » (1984 : 57), ainsi que notre intérêt dans l'analyse des nouvelles et leur traduction en espagnol, sont à l'origine de nos recherches sur cette forme textuelle de l'oralité.

Les trois œuvres choisies, *Une fantaisie du docteur Ox* (1872, 1874), *Fritt-Flacc* (1884) et *Gil Braltar* (1887) ont été qualifiées comme des récits curieux, fantastiques ou fantaisistes. Elles ont en commun la fantaisie (dans ses deux acceptions<sup>12</sup>) et la

---

<sup>11</sup> *T3AxEL* groupe de recherche soutenu par le Gouvernement d'Aragon (Espagne) et FEDER

<sup>12</sup> Ces points communs sur le mot fantaisie ont été relevés dans notre article sur la musicalité et leur traduction (Cadena, 2013 : 84-85).

première et *Gil Braltar* participent de l'ironie et de l'humour, celles que Daniel Compère (1991) intégrerait dans « le ludotexte ».

La nouvelle comme tout ouvrage littéraire peut être abordée du point de vue de la narration, de la description ou du dialogue. La forme dialoguée est un élément important au service de la fiction car elle marque le rythme du récit. Le dialogue donne la vie aux personnages à travers leurs voix, leurs gestes et permet en même temps de définir leur caractère, leurs intentions, leurs sentiments.

Nous allons considérer le fonctionnement linguistique et sémantique du dialogue vernien dans le cadre spatiotemporel et analyser ces aspects linguistiques dans les textes originaux et dans leurs translations ; tout cela permettrait les professionnels de la transposition dans la langue cible de réaliser des traductions plus proches de l'original. Le corpus sera référencé à la fin de ce travail.

### *Une fantaisie du docteur Ox : le dialogue au ralenti*

C'est l'histoire de la paisible ville de Quiquendone. Ses habitants, des gens tranquilles, pacifiques et très lents, vont se voir bouleversés quand le docteur Ox et son assistant Ygène se présentent dans la ville pour l'éclairer au gaz oxyhydrique. Daniel Compère (1991 : 98) affirme que ce texte fait semblant d'être une opérette par la fantaisie des noms des personnages, les invraisemblances géographiques, les anachronismes, la fantaisie du sujet même, les répétitions absurdes.

Pour l'analyse du dialogue dans cette nouvelle, nous avons choisi les conversations pleines d'humour où interviennent le bourgmestre van Tricasse et le conseiller Niklausse (chapitres II et III), au début du récit, quand Verne est en train de peindre le décor.

Pour bien repérer le premier exemple proposé il faudra commencer par sa fin : dans l'indécision se trouve la perfection :

« L'homme qui meurt sans s'être jamais décidé à rien pendant sa vie, ajouta gravement van Tricasse, est bien près d'avoir atteint la perfection en ce monde ! » (Ch. II)

C'est la conclusion philosophique de cette lente discussion itérative maintenue pendant dix ans entre le bourgmestre et le conseiller.

Du point de vue technique, cet entretien (plus les indications scéniques) qui se déroule au chapitre II, est construit sur 332 mots servant à marquer l'intention vernienne de transmettre la lenteur et l'atemoiement.

« Vous croyez ? demanda le bourgmestre.

— Je le crois, répondit le conseiller, après quelques minutes de silence.

— C'est qu'il ne faut point agir à la légère, reprit le bourgmestre.

— Voilà dix ans que nous causons de cette affaire si grave, répliqua le conseiller Niklausse, et je vous avoue, mon digne van Tricasse, que je ne puis prendre encore sur moi de me décider.

— Je comprends votre hésitation, reprit le bourgmestre, qui ne parla qu'après un bon quart d'heure de réflexion, je comprends votre hésitation et je la partage. Nous ferons sagement de ne rien décider avant un plus ample examen de la question.

— Il est certain, répondit Niklausse, que cette place de commissaire civil est inutile dans une ville aussi paisible que Quiquendone.

— Notre prédécesseur, répondit van Tricasse d'un ton grave, notre prédécesseur ne disait jamais, n'aurait jamais osé dire qu'une chose est certaine. Toute affirmation est sujette à des retours désagréables. »

Le conseiller hocha la tête en signe d'assentiment, puis il demeura silencieux une demi-heure environ. Après ce laps de temps, pendant lequel le conseiller et le bourgmestre ne remuèrent pas même un doigt, Niklausse demanda à van Tricasse si son prédécesseur – il y avait quelque vingt ans – n'avait pas eu comme lui la pensée de supprimer cette place de commissaire civil, qui, chaque année, gravait la ville de Quiquendone d'une somme de treize cent soixante-quinze francs et des centimes.

« En effet, répondit le bourgmestre, qui porta avec une majestueuse lenteur sa main à son front limpide, en effet ; mais ce digne homme est mort avant d'avoir osé prendre une détermination, ni à cet égard,

ni à l'égard d'aucune autre mesure administrative. C'était un sage. Pourquoi ne ferais-je pas comme lui ? »

Le conseiller Niklausse eût été incapable d'imaginer une raison qui pût contredire l'opinion du bourgmestre. (Ch. II)

Il est composé par neuf interventions où les personnages parlent alternativement. Ce n'est qu'à la sixième prise de parole que l'on en pose le sujet, la suppression de la place de commissaire civil, qui est traité à Quinquedone depuis vingt ans et jamais résolu. En outre, pour que le thème soit ressorti, il a fallu attendre plus de la moitié des échanges communicatifs du texte, ce qui dans ce temps équivaut à « quelques minutes + un bon quart d'heure » de silence entre les interlocuteurs.

D'autre part, les interventions de van Tricasse sont marquées par l'amplification syntaxique. Des phrases complètes ou même des bribes prononcées sont reprises et agrandies : « – *Je comprends votre hésitation*, reprit le bourgmestre, [...] *je comprends votre hésitation et je la partage.* ». Dans cet exemple, « – *Notre prédécesseur*, répondit van Tricasse d'un ton grave, *notre prédécesseur ne disait jamais, n'aurait jamais osé dire* qu'une chose est certaine », on répète le sujet ainsi que l'adverbe *jamais* et on élargit la forme simple du verbe *dire* en forme composée (*aurait osé + dire*).

Les personnages agissent au ralenti, et cela est indiqué aussi dans la construction syntaxique ouverte et fermée par la locution adverbiale *en effet* ; au milieu, une proposition incise retarde l'action : « En effet, *répondit le bourgmestre, qui porta avec une majestueuse lenteur sa main à son front limpide, en effet* ».

Les échanges communicatifs des personnages sont anodins, sans excentricité. Les verbes de parole utilisés par Verne sont neutres : *demander, répondre, reprendre, répliquer*.

Le lecteur a toujours besoin des indications sur l'endroit où se déroule la conversation, mais elles ne seront fournies qu'après le dialogue. D'abord il faut écouter les deux personnages dont on ne connaît que le nom et la fonction

dans la ville. Des questions-réponses et d'autres interventions se suivent, mais le contenu du dialogue apporte très peu d'information.

Nous supposons que l'entretien se tient les deux assis. Verne montre leurs pauses et leur tempo (« après quelques minutes de silence »/« voilà dix ans que nous causons de cette affaire »/« ne parla qu'après un bon quart d'heure de réflexion »/« il demeura silencieux une demi-heure environ », et en même temps, l'auteur illustre leurs mouvements ralentis (« Le conseiller hocha la tête en signe d'assentiment »/« ils ne remuèrent pas même un doigt »/« il porta avec une majestueuse lenteur sa main à son front limpide ».)

En définitive, dans cet exemple on trouve le dialogue en premier lieu et ensuite les indications scéniques. Ce n'est pas le contenu le plus important mais les pauses et les gestes décrits. Ici ce n'est pas la parole qui fait avancer l'intrigue, il s'agit plutôt de l'arrêter et de l'allonger pour mieux la dessiner.

*Una ciudad oxi-hidrogenada*, la traduction de Manuel Aranda publiée dans la maison d'édition Trilla y Serra de Barcelone ainsi qu'*Un capricho del doctor Ox* (1875) de Vicente Guimerá, Imprenta y librería de Gaspar, de Madrid, transposent correctement tous ces points analysés.

Combien de temps a duré cette intéressante conversation ? Une heure, car quand elle a commencé

[...] il était deux heures trois quarts après midi. Ce fut à trois heures quarante-cinq minutes que van Tricasse alluma sa vaste pipe, [...] et ce fut à cinq heures et trente-cinq minutes seulement qu'il acheva de fumer.

Pendant tout ce temps, les deux interlocuteurs n'échangèrent pas une seule parole. (Ch. III)

Et elle va reprendre à six heures du soir.

Ce nouvel entretien entre van Tricasse et Niklausse suit l'exemple précédent et s'insère dans le chapitre III (entre « Vers six heures, [...] prétermission ou aposiopèse, reprit en



ces termes », et « En ce moment, [...] que son souper était prêt. »).

Du point de vue technique, la structure comporte 671 mots qui conforment trente-six prises de parole alternatives entre les deux personnages, enrobées par cinq courts fragments narratifs/descriptifs et qui sont en rapport étroit avec la conclusion du dialogue analysé avant : dans l'indécision se trouve la perfection.

La conversation peut être divisée en cinq parties qui correspondent aux sujets dont les deux personnages « s'entretiennent » (ou plutôt « s'attardent », soit en espagnol, *se entretienen*).

Le premier sujet « traité » pendant deux heures (entre six et huit heures du soir) met en évidence la nécessité de ne rien décider.

La deuxième « affaire urgente à expédier » dont ils discutent commence « vers huit heures après que Lotché eut apporté la lampe antique à verre dépoli [...] ». Elle porte sur la tour de la porte d'Audernarde qui menace ruine. Pendant les trois interventions de chaque locuteur, on arrive à un résultat identique : aucune décision n'est prise.

La troisième « des questions plus pressantes à résoudre » est l'incendie de la halle aux cuirs qui brûle « depuis trois semaines ». Dix échanges conversationnels se sont succédé pour arriver à la même conclusion : « – Eh bien, attendons. C'est tout ? »

Le quatrième problème posé à Quiquendone et non résolu non plus par les notables de la ville est la fuite d'eau qui inonde le quartier de Saint-Jacques.

Enfin, le dernier thème de conversation est la grande affaire de l'éclairage au gaz oxyhydrique du docteur Ox.

Dans ce long dialogue, la seule chose qui paraît avancer (« – Va donc pour le gaz oxyhydrique. ») se voit à nouveau interrompue par l'annonce « au bourgmestre que son souper était prêt ».

La voix des personnages transmet l'humour du récit. Normalement l'information est fournie par la structure de la phrase. De même l'auteur la souligne quand il caractérise la passivité de ces personnages.

Niklausse s'exprime à travers deux figures rhétoriques, la *prétermission* et l'*aposiopèse*. Soulignons que le discours du personnage est ironiquement marqué par Verne en se servant de la prétermission qui convient davantage aux débats, et de l'aposiopèse, en rapport avec le monologue intérieur et très utilisée dans le genre dramatique, notamment à des fins comiques.

Quand dans le chapitre V le bourgmestre et le conseiller vont rendre visite au docteur Ox, ils marchent comme d'habitude « *passibus aequis*, d'un pas lent et solennel, qui ne les avançait guère que de treize pouces par seconde. » et ils parlent comme à l'accoutumé, en utilisant des enchaînements, des reprises et des répétitions.

Pour les traductions, la version espagnole de Guimerá de 1875 s'accorde au texte original ; par contre Aranda ne respecte pas les itérations comme l'on observe dans :

— Me *parece* que caerá, dijo van Tricasse.

— Tal *creo*, respondió Niklausse.

Transposition de

« *Je crois* qu'elle [la tour] tombera, dit van Tricasse.

— *Je le crois aussi*, répondit Niklausse. (Ch. V)

Mais ce ralentissement va changer à Quiquendone, et un léger mouvement commence à se ressentir. Après le dialogue du chapitre II qui ne conduisait nulle part, « les coups, les cris, les appels redoublaient. » C'était le commissaire Passauf, qui provenant de la maison du docteur Ox, entrait en scène :

Le commissaire Passauf se précipita dans l'antichambre. On eût dit un ouragan.

« Qu'y a-t-il, monsieur le commissaire ? demanda Lotchè, une brave fille qui ne perdait pas la tête dans les circonstances les plus graves.

— Ce qu'il y a ! répondit Passauf, dont les gros yeux ronds exprimaient une émotion réelle. Il y a que je viens de la maison du docteur Ox, où il y avait réception, et que là...

— Là ? fit le conseiller.

— Là, j'ai été témoin d'une altercation telle que... monsieur le bourgmestre, on a parlé politique !

— Politique ! répéta van Tricasse en hérissant sa perruque.

— Politique ! reprit le commissaire Passauf, ce qui ne s'était pas fait depuis cent ans peut-être à Quiquendone. Alors la discussion s'est montée. L'avocat André Schut et le médecin Dominique Custos se sont pris à partie avec une violence qui les amènera peut-être sur le terrain...

— Sur le terrain ! s'écria le conseiller. Un duel ! Un duel à Quiquendone ! Et que se sont donc dit l'avocat Schut et le médecin Custos ?

— Ceci textuellement : « Monsieur l'avocat, a dit le médecin à son adversaire, vous allez un peu loin, ce me semble, et vous ne songez pas suffisamment à mesurer vos paroles ! »

Le bourgmestre van Tricasse joignit les mains. Le conseiller pâlit et laissa choir sa lanterne. Le commissaire hocha la tête. Une phrase si évidemment provocatrice, prononcée par deux notables du pays !

« Ce médecin Custos, murmura van Tricasse, est décidément un homme dangereux, une tête exaltée ! Venez, messieurs ! »

Et sur ce, le conseiller Niklause et le commissaire rentrèrent dans le parler avec le bourgmestre van Tricasse. (Ch. III)

Dans ce dialogue, les indications scéniques ainsi que le langage corporel des personnages sont plus importants que dans les trois antérieurs. Maintenant il y a quelque chose qui *bouge* ; même « les gros yeux ronds [de Passauf] exprimaient une émotion réelle ». Les mouvements des personnages ne sont pas encore brusques mais le bourgmestre montre sa

colère (il passe et repasse tellement sa main sur sa perruque qu'il l'hérissé) et joint les mains comme pour prier, le conseiller nous transmet son étonnement en laissant tomber sa lanterne et en pâlisant. Enfin le commissaire hoche la tête en signe d'approbation.

Comme dans les derniers exemples, les verbes de parole sont aussi neutres : *dire*, *répondre*, *répéter*, *reprenre*, mais un léger changement y est introduit pour nuancer l'intensité vocale des personnages au moyen des verbes *s'écrier*, un peu plus énergique, et *murmurer*, plus atténuée.

Sur les indications techniques et linguistiques, nous devons souligner l'enchaînement des répliques qui donnent le rythme au dialogue. Dans les énoncés les plus marquants, un personnage reprend les expressions de l'autre et les répète d'une certaine manière. Il faudra remarquer la triple répétition de *qu'il y a / là / politique*, et le redoublement de *sur le terrain / un duel* qui se correspondent à l'affrontement possible entre l'avocat Schut et le médecin Custos. Ainsi chaque réplique découle de la précédente, ce que Compère (1991 : 98) appelle « les répétitions absurdes ».

Ces enchaînements et itérations contribuent à indiquer le peu d'action, marquent le rythme et font aussi avancer l'intrigue.

Par contre, dans la version en espagnol publiée par Trilla y Serra, Manuel Aranda ne s'en est pas aperçu : la répétition stylistique a été gardée uniquement pour *qu'il y a – suceder* :

— *¿Qué sucede, señor comisario? Le preguntó Lotche, [...].*

— *¡Qué sucede! respondió Passauf, [...]. Sucede que vengo de casa del doctor Ox, donde había recepción, y que allí...*

— *Proseguid, dijo el consejero.*

— *Allí he sido testigo de un altercado que... Señor burgomaestre, se ha hablado de política!*

— *¡De política!! repitió van Tricasse erizándosele los pelos de su peluca.*

— *Si, señor*, repuso el comisario Passauf, [...] El abogado Andrés Schut y el médico Domingo Custos se han puesto á disputar con una violencia que tal vez produzca *un lance*....

— ¡*Un lance!* exclamó el consejero. ¡*Un desafio!* ; *Un duelo* en Quiquendona ! [...]

Les termes *là* et *politique* ne sont plus triplés (*allí – proseguid – allí/ política- política- si, señor*). Ensuite, *sur le terrain* est traduit par l'étonnant *un lance* et enfin *un duel* n'est plus redoublé (*un desafio – un duelo*).

La traduction de Vicente Guimerá a maintenu le rythme et les enchaînements verniens, par contre le rythme a été changé dans la traduction barcelonaise.

### *Frritt-Flacc : Le dialogue rythmé*

Dans cette nouvelle fantastique les images et les sons transmis par Verne constituent les ressources de l'écrivain pour donner unité au récit. Les éléments spatiaux, visuels phoniques et phonétiques conforment l'atmosphère du fantastique. Les traducteurs ont dû y faire face aux difficultés. Notre comparaison porte sur trois courtes conversations : entre le docteur Trifulgas et la fille du craquelinier (Ch. II), Trifulgas et la mère du moribond (Ch. IV) et le médecin, la vieille et le chien. (Ch. V)

Le contexte du discours est très important. Le chapitre II est le cadre où prédominent les bruits qui marquent une cadence rythmée : au froc répond un aboiement, une fenêtre s'ouvre et on entend la « voix de méchante humeur » de Trifulgas, puis la conversation avec la fille, et enfin la conversation qui termine « Et la fenêtre se referma brutalement, pendant que les Frritts du vent et les Flaccs de la pluie se confondaient dans un assourdissant tapage. »

Ce dialogue sans sortie, mais vivant, est composé de répliques enchaînées entre la fille de Vort Kartif et le docteur ; la ponctuation contribue aussi à marquer cette cadence rythmée :

Une jeune fille, grelottant sous la pluie, enveloppée d'une mauvaise cape, demande si le docteur Trifulgas est à la maison.

« Il y est ou n'y est pas, – c'est selon !

— Je viens pour mon père qui se meurt !

— Où se meurt-il ?

— Du côté du Val Karniou, à quatre kertsés d'ici.

— Et il se nomme ? ...

— Vort Kartif.

— Vort Kartif... le craquelinier ?

— Oui, et si le docteur Trifulgas...

— Le docteur Trifulgas n'y est pas ! ». (Ch. II)

Cependant l'auteur espagnol de la traduction de la version préoriginale de *Frritt – Flacc* [1884-85] supprime ce balancement.

Ce traducteur anonyme ajoute des éléments linguistiques parfois superflus et introduit des précisions inexistantes dans le texte original. On le constate nettement dans la traduction de

— Je viens pour mon père qui se meurt ! (Ch. II)

— *Vengo á buscarle para que vaya á visitar á mi pobre padre, que se está muriendo.*

Ici l'amplification se fait au moyen de paraphrases, de nuances appréciatives inexistantes, de la périphrase verbale (*estar + gerundio*) qui traduit un aspect verbal différent, du présent duratif en espagnol face au présent imperfectif français (*se meurt*).

Parfois la traduction remplace l'exclamation française par les points de suspension ; on observe une intention emphatique retardée absente dans l'original et on a l'impression que la colère est moins intense que celle que le point d'exclamation exprime :

« Il y est ou n'y est pas, – c'est selon ! (Ch. II)

— *Está ó no está, según...*

Le deuxième exemple, le dialogue du chapitre IV entre la mère et le médecin, est très intéressant du point de vue stylistique. Pour le cadre contextuel, la mort va se faire présente et les bruits (trois coups : « froc, froc, froc », encore la fenêtre qui s'ouvre et l'ouragan qui entre « comme une boîte à mitraille ») avertissent le lecteur. Cela sert de prélude à cette conversation : trois courtes phrases prononcées alternativement et rythmiquement par la mère du moribond (M) et Trifulgas (T) :

1M « C'est pour le craquelinier...

2T – Encore ce misérable !

3M – Je suis sa mère !

4T – Que la mère, la femme et la fille crèvent avec lui !

5M – Il a eu une attaque ! ...

6T – Eh ! qu'il se défende ! [...] » (Ch. IV)

Après une intervention plus longue (une phrase-pause) où se juxtaposent les voix du narrateur (« reprit l'aïeule ») et de la vieille, la mère ferme le dialogue en utilisant une fois de plus la séquence rythmique ternaire donnée par le verbe avoir au futur :

— On nous a remis quelque argent, reprit l'aïeule, un acompte sur la maison qui est vendue au camondeur Dontrup, de la rue Messaglière. Si vous ne venez pas, ma petite-fille *n'aura pas de père*, ma fille *n'aura plus de mari*, moi, je *n'aurai plus de fils* ! ... (Ch. IV)

Enfin, le vent qui souffle et la pluie qui trempe les os de la vieille, puis « et la fenêtre de se refermer » mettent le point final à ce dialogue encadré de sonorités.

Du point de vue de la ponctuation, ce rythme alternatif, coupé, symétrique, est marqué par les exclamations de Trifulgas et par la combinaison d'interjections et de points de

suspension dans le discours de la mère. Les trois interventions du médecin, déterminées par les phrases exclamatives, montrent sa colère et sa mauvaise humeur ; les trois prises de parole de la femme combinent deux signes graphiques, soit deux sentiments : le silence craintif, à travers les points de suspension, et la ferme détermination « Je suis sa mère ! » par le point d'exclamation. On peut le représenter selon ce modèle :

1M.../2T! /3M! /4T! /5M!... /6T!

Par contre, dans la traduction on observe des erreurs appréciatives ; par exemple dans « Soy su madre... » les trois points renforcent le sentiment de peur face à la fermeté de l'exclamation française.

1M – ¡Es para el cabrero... señor!

2T – ¡Pero todavía ese miserable !...

3M – Soy su madre...

4T – ¡Que la madre, la mujer y la hija revienten con él!...

5M – Ha tenido un fuerte ataque.

6T – Pues si lo atacan, que se defienda solo.

Nous constatons une transformation stylistique entre le texte original et le texte traduit : suppression du rythme, différences de traduction dans les discours. Celui de la mère est marqué par les trois points et celui de Trifulgas par l'exclamation et les points de suspension. De même, on élimine les deux dernières exclamations dans les interventions des personnages et le modèle en espagnol devient :

1M.../2T!... /3M... /4T!... /5M /6T

En définitive, les dialogues en français et en espagnol ne sont pas coïncidents dans la structure. Les inflexions de voix de Trifulgas et de la vieille diffèrent mais le lecteur peut saisir



dans cette conversation un contenu équivalent, grâce aux constructions de signification similaire ajoutées par le traducteur « ... señor » transmet la peur, « fuerte » remplace le point d'exclamation français ; de même la paraphrase « Pues si lo atacan que se defienda solo » remplace parfaitement à l'interjection « Eh ! » et le syntagme qui suit.

Le dernier exemple est en rapport avec ce rythme ternaire dont nous avons parlé. Il est constitué par les trois interventions que, comme les trois coups, Trifulgas, la vieille et le chien prononcent, avant que « le Vanglor détone » :

En cet endroit, la vieille s'arrête. De son doigt tremblant elle montre, dans l'ombre, une lumière rougeâtre. C'est la maison de Vort Kartif, le craquelinier.

« Là ? fait le docteur.

– Oui, répond la vieille.

– *Harraouah !* » pousse le chien Hurzof. (Ch.V)

### *Gil Braltar : Le dialogue mimé et alterné*

*Gil Braltar* est un texte curieux, plein d'humour et un peu teinté d'anglophobie. C'est peut-être la raison pour laquelle, lors de sa publication le 2 janvier 1887 dans le journal *Le Petit Journal, Supplément du dimanche*, il fut sous-titré « Fantaisie » ; d'après Alain Braut (2005 : 13) « une astuce d'éditeur pour ne pas choquer son lectorat ».

Notre proposition analyse, en premier lieu, un type de conversation dont la caractéristique principale est l'exclusion de la parole, dans laquelle on imite l'autre par des bruits ou par des gestes, et qui arrive tour à tour, de manière répétée. Un dialogue vif et alterné entre le général Mac Kacmale et son aide de camp constitue le deuxième exemple, et le troisième se conclut avec une micro-conversation composée de trois mots.

Le premier échange communicatif onomatopéique et sonore (peut-être musical ?) est placé au début de la nouvelle

et se produit entre Gil Braltar, l'homme-singe, et la troupe de *monos* que le suivent :

« Sriss !... Sriss ! » fit entendre le chef, dont les lèvres, ramassées en cul de poule, donnèrent à ce sifflement une intensité extraordinaire.

« Sriss !... Sriss ! » répéta cette troupe étrange avec un ensemble parfait. (Ch. I)

Le bruit que font ces animaux et leur chef est similaire à un sifflement, un son aigu et intense. Cependant, ils ne crient ni ne hurlent, ils ne veulent qu'attirer l'attention par le redoublement du terme *Sriss*.

Du point de vue de l'organisation textuelle, un premier *sriss* exclamatif est lancé, puis une pause indiquée par les trois points de suspension et finalement, le deuxième bruit exclamatif ferme l'intervention de Gil Braltar. Enfin, les singes donnent la réplique en écho à leur leader, ce qui contribue à souligner l'image répétitive simiesque.

Malheureusement la traduction espagnole de 1887 ne recueille pas ces particularités stylistiques :

– ¡Uiss, uiss! –silbó el jefe, cuyos labios, recogidos como un culo de pollo, dieron á este silbido una intensidad extraordinaria.

– ¡Uiss, uiss! –repitió aquella extraña tropa, formando un conjunto completo (Ch. I).

Le *¡ Uiss, uiss !* voudrait reproduire (sans succès) ce son aigu qu'est le sifflement d'une intensité extraordinaire. D'autres traductions ont préféré « ¡Fuiiiss!... ¡fuiiiss!... » (2005) ou encore « ¡Shhh, Shhh! » (2012). Tenons compte que *Sriss* rappelle en espagnol tantôt le *silbo*, sifflement, que le *chist* du verbe *chistar* qui sert à attirer l'attention.

Quant à la ponctuation du texte, la graphie espagnole entre signes d'exclamation (¡Uiss, uiss!) n'indique ni pause ni allongement du premier élément de l'onomatopée, car les points de suspension ont été supprimés.

La dernière appréciation dans cet exemple découle de la mauvaise traduction d'« avec un ensemble parfait » par « formando un conjunto completo ». L'expression française a une signification musicale contextuelle : quand un chœur chante « avec un ensemble parfait », il le fait d'une manière équilibrée et en étroite cohésion ; *muy empastado* en espagnol.

Par conséquent, la translation du dialogue des singes n'est pas réussie : elle ne garde ni le bruit ni les pauses, ni l'image simiesque chorale que Verne a voulu imprimer à cette singulière conversation.

Ce dialogue musical *bien empastado* que nous venons d'analyser correspond à la danse alternée et parfaitement synchronisée qu'exécutent l'hidalgo espagnol et les singes, un dialogue gestuel que Verne nous décrit. Sur ce point, Chevrier (2005 : 40) distingue la conversation par gestes de la gestuelle de la conversation.

Du point de vue linguistique cela est indiqué sur structures similaires et parallèles que forment les pronoms *Il/ils* ainsi que les verbes *abaisser, se courber, brandir*, à la troisième personne du singulier et du pluriel. Nous croyons que cette répétition est volontaire parce que Verne a corrigé et changé « *tous brandirent* » du manuscrit par « *Ils brandirent* ».

Il leva le bras droit et le tendit vers la croupe inférieure de la montagne. Tous aussitôt de répéter ce geste avec une précision militaire, il est plus juste de dire mécanique, – véritables marionnettes mues par le même ressort. *Il abaissa* son bras. *Ils abaissèrent* leurs bras. *Il se courba* vers le sol. *Ils se courbèrent* dans la même attitude. Il ramassa un solide bâton qu'*il brandit*. *Ils brandirent* leurs bâtons et exécutèrent un moulinet pareil au sien, – ce moulinet que les bâtonniers appellent « la rose couverte ». (Ch. I)

À nouveau, le traducteur (1887 b) modifie le style du texte original : le pronom *il* est supprimé ou devient « el jefe », le pronom *ils* est « todos ». De plus, pour éviter la répétition vernienne, il introduit des synonymes : *se courber* est en même temps *encorvarse* (« se encorvó ») e *inclinarse* (« se inclinaron »). Enfin, le bâton est tantôt *palo* tantôt *bastón* (ch. I)

Après ces deux exemples de dialogue sans paroles insistant sur la notion de répétition simiesque, le passage à considérer est maintenant la conversation rapide composée de phrases courtes du chapitre III. L'échange communicatif alterne les questions (?) du général Mac Kacmale et les réponses (R) de son aide de camp. Si l'on examine la structure dialogique du point de vue linguistique, on observe deux parties distinctes plus un épilogue.

1 ? « Quel est ce bruit que j'entends ?

2 R – Le bruit des quartiers de roches qui roulent comme une avalanche sur la ville.

3 ? – Ces coquins sont nombreux ?...

4 R – Ils doivent l'être.

5 ? – Tous les bandits de la côte se sont-ils donc réunis, sans doute pour ce coup de main : les contrebandiers de Ronda, les pêcheurs de San-Roque, les réfugiés qui pullulent dans les villages ?...

6 ! – C'est à craindre, mon général !

7 ? – Et le gouverneur est-il prévenu ?

8 ! – Non ! Impossible d'aller le rejoindre à sa villa de la pointe d'Europe ! Les portes sont occupées, les rues sont pleines d'assaillants !...

9 ? – Et la caserne de la Porte-de-Mer ?...

10 ! – Aucun moyen d'y arriver ! Les artilleurs doivent être cernés dans leur caserne !

11 ? – Combien d'hommes avec vous ?...

12 ! – Une vingtaine, mon général, des fantassins du 3<sup>e</sup> régiment, qui ont pu s'échapper<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Dans la version Hetzel le point d'exclamation final n'existe pas, mais nous avons considéré que l'aide de camp prononce une phrase exclamative et maintient ainsi l'intonation originale que Verne écrit dans le manuscrit.

13! – Par Saint Dunstan! s'écria Mac Kackmale, Gibraltar arraché à l'Angleterre par ces vendeurs d'oranges!... Cela ne sera pas!... Non! Cela ne sera pas!»

En ce moment, la porte de la chambre livra passage à un être bizarre, qui sauta sur les épaules du général. (Ch. III)

La première partie est déterminée par les quatre phrases point de départ de l'interaction dialoguée, c'est-à-dire l'alternance entre les questions (?) du général (numérotées 1, 3) et les réponses (R) de son inférieur hiérarchique (2, 4), qui se représentent comme suit :

1 ? – 2R / 3 ? – 4R

Le deuxième ensemble conversationnel intègre les huit interventions successives, en alternant les demandes du général (5, 7, 9, 11) et les exclamations (!) de son aide de camp (6, 8, 10, 12) :

5 ? – 6 ! / 7 ? – 8 ! / 9 ? – 10 ! / 11 ? – 12 !

L'épilogue de la conversation est constitué par cinq exclamations prononcées par le général (13!) qui, abandonnant son discours interrogatif, invoque l'archevêque de Canterbury, l'un des saints les plus populaires d'Angleterre :

13! – Par Saint Dunstan! s'écria Mac Kackmale, Gibraltar arraché à l'Angleterre par ces vendeurs d'oranges!... Cela ne sera pas!... Non! Cela ne sera pas!»

Le général manifeste clairement son indignation comme si un chapelet de pétards venait de faire explosion, juste avant l'entrée en scène de Gil Braltar.

Ce dialogue alterné maintenu entre les deux interlocuteurs de la version française répond à un modèle préétabli : le discours de Mac Kackmale, principalement interrogatif, se ferme par une accumulation exclamative servant à indiquer sa colère. En même temps il annonce l'apparition de l'adversaire. Par contre, le discours de l'aide de camp se

montre neutre (il répond simplement aux questions posées par son supérieur hiérarchique) ou exclamatif, en élevant le ton de la voix.

Quant à la ponctuation, les questions du général se terminent par un point d'interrogation suivi de « ... » qui servent à marquer la pause du locuteur et permettent à son interlocuteur de réfléchir un moment avant de répondre (3, 9, 11). Si la réponse est immédiate, on n'en a pas besoin (7).

Pour les interventions 5 ? et 8 !, les pauses marquées par les trois points allongent le discours de celui qui parle ; dans l'épilogue (13 !), les « ... » permettent au général d'emphatiser son discours.

1 ? – 2 R/3 ?... – 4 R

5 ? ... – 6 ! / 7 ? – 8 !... / 9 ?... – 10 ! / 11 ?... – 12 !

13 !!!...! ...!!

Malheureusement la traduction n'a observé aucune de ces brèves interruptions qui ont leur influence sur le style du dialogue vernien.

En outre, le dialogue est plus lent car on introduit des informations absentes dans l'original (2 R, 3 ?, 5 ?) et des verbes dans des phrases averbales en français (11 ?)

1 ? – Qué ruido es ese que oigo?

2 R – El ruido que forman los habitantes de las rocas, que corren como una avalancha por la ciudad.

3 ? – ¿Son muy numerosos esos pillos?

4 R – Deben serlo.

5 ? – ¿Sin duda se han reunido todos los bandidos de la costa para dar este golpe de mano, los contrabandistas de Ronda, los pescadores de San Roque, los refugiados que pululan en todas las poblaciones?

6 R – Es de temer, mi General.

7 ? – ¿Y el Gobernador está prevenido?

8 R – ¡No! Y es imposible ir á darle aviso a su quinta de la Punta de Europa. Las puertas están ocupadas; las calles llenas de asaltantes.

9 ? – ¿Y en el cuartel de la puerta del Mar?

10 ! – ¡No hay medio alguno de llegar hasta allí! Los artilleros deben hallarse sitiados en su cuartel.

11 ? – ¿De cuántos hombres podéis disponer?

12 R – De una veintena, mi General: soldados de línea del tercer regimiento, que han podido escapar.

13 ! – ¡Por San Dunstán! (exclamó Mac Kackmale.) ¡Gibraltar arrancado á la Inglaterra por esos vendedores de naranjas! ¡Eso no puede ser, no; no será!

En aquel momento la puerta de la habitación dió paso á un ser extraño, que saltó sobre los hombros del General. (Ch.III)

Après la comparaison avec le système français, malgré la similaire alternance des interventions des deux militaires, on déduit que le modèle ne se répète plus : une série de questions posées par le général (1, 3, 5, 7, 9, 11) sont répondues par l'aide de camp de manière neutre (2, 4, 6, 8, 10, 12). Finalement l'épilogue s'est aussi assourdi, car en espagnol il ne reste que trois exclamations des cinq existantes en français. Ainsi Gil Braltar monte sur les tréteaux de la représentation avec moins de bruit.

1 ? – 2 R / 3 ? – 4 R

5 ? – 6 R / 7 ? – 8 R / 9 ? – 10 ! / 11 ? – 12 R

13 !!!

Après l'irruption de l'hidalgo en scène, nous allons assister à une fantaisiste micro-conversation. Des prises de parole, formées par des propositions et des phrases d'un seul mot, sont échangées entre les deux solistes (l'homme-singe et le général britannique), les deux accompagnés par le chœur des soldats présents. Gil Braltar, sur les épaules du général le menace :

« Rendez-vous ! » s'écria-t-il [...]

« Gil Braltar ! » s'écrièrent-ils.

« Rendez-vous ! hurlait-il.

– Jamais ! » répondit le général Mac Kackmale. (Ch. IV)

En définitive, ces dialogues mimés et alternés où les intervenants sont Gil Braltar et les singes d'un côté, le général à allure simiesque et son aide de camp de l'autre, n'ont pas été bien traduits en espagnol : ni les bruits, ni les pauses, ni l'image simiesque chorale, ni le ton des voix n'ont été bien réussis.

### *Considérations finales*

Nous avons montré dans cette étude des exemples de trois manières de dialogisation vernienne du point de vue linguistique et de l'organisation textuelle ; dans *Une fantaisie du docteur Ox* le dialogue ralenti, dans *Frritt-Flacc* le dialogue rythmé et dans *Gil Braltar* le dialogue mimé et alterné. Les fonctions accomplies par cette manière de l'oralité dans les interventions analysées sont la fonction rythmique, qui donne au texte une certaine cadence fluide, une fonction informative sur les situations du récit et une fonction de caractérisation des personnages à travers les voix et les gestes. Nous pensons qu'il faut tenir compte de ces particularités propres au style vernien si l'on veut améliorer les traductions en espagnol.



*Références bibliographiques*

CADENA, María-Lourdes. 2013. « Musicalidad y traducción : melodía de la palabra en tres *nouvelles* de Jules Verne », in Tresaco, M.P., Vicente J., Cadena, M.L. (coord.), *De Julio Verne a la actualidad : la palabra y la tierra/ De Jules Verne à nos jours : la parole et la terre*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, pp. 83-101.

BRAUT, Alain. 2005. « La première version de Gil Braltar », *Bulletin de la société Jules Verne*, 153, pp. 9-13.

CHEVRIER, Alain. 2004. « Les dialogues fantaisistes chez Jules Verne », *Bulletin de la société Jules Verne*, 149, pp. 38-53.

COMPÈRE, Daniel. 1991. *Jules Verne, écrivain*, Genève, Librairie Droz S.A.

DEHS, Volker. 2015. « L'abécédaire du *docteur Ox* », *Bulletin de la société Jules Verne*, 188, pp. 34-67.

POURVOYEUR, Robert. 1984. « Jules Verne, écrivain de théâtre ou romancier dramatique », *Bulletin de la société Jules Verne*, 70, pp. 54-57.

VERNE, Jules. 1875. *Un capricho del doctor Ox*, Madrid, Imprenta y librería de Gaspar, editores. Traducteur V. Guimerá.

— [1884-85]. *Frritt-Flace [sic]*, avec *La momia* de Catulle Mendès et autres textes, Madrid, Imprenta de M. Minuesa de los Ríos, coll. « Biblioteca Reformista », année I, tome III, pp. 25-41.

— 1886. *Frritt-Flacc*, avec *Un billete de lotería. El número 9672*, (Segunda parte), Madrid, Agustín Jubera editor, Imprenta de A. Pérez Dubrull, Traducteur D.A.de A. pp. 45-49.

— 1887 a. *Gil Braltar*, avec *Le Chemin de France*, Paris, J. Hetzel et C<sup>ie</sup>, coll. « Bibliothèque d'Éducation et de Récréation », pp. [211]-220.

— 1887 b. *Gil Braltar*, avec *El camino de Francia*, (Segunda parte), Madrid, Agustín Jubera, editor, Imprenta de A. Pérez Dubrull, pp. [57]-62.

— 2000 a. *Frritt-Flacc*, in Dehs, V., Dumas, O. (éd.), *Contes et nouvelles de Jules Verne*, Rennes, Ouest-France, pp. 149-157.

— 2000 b. *Une fantaisie du docteur Ox*, in Dehs, V., Dumas, O. (éd.), *Contes et nouvelles de Jules Verne*, Rennes, Ouest-France, pp. 79-142.

— 2005. *Gil Braltar* [et autres textes], Sevilla, Signatura ediciones, Traducteur Benito C[aelano] Guerrero, pp. 7-23.

— 2010. *Frritt-Flacc*, Texte introduit, établi et commenté par V. Dehs.

[http://www.jules-verne-club.de/wordpress/uploads/2015/01/Fr\\_Frritt\\_Flacc\\_Version\\_B.pdf](http://www.jules-verne-club.de/wordpress/uploads/2015/01/Fr_Frritt_Flacc_Version_B.pdf) [consulté le 3 février 2018].

— 2012. *Gil Braltar*, in Pérez, A. (trad.), *San Carlos y otros relatos*, Barcelona, Erasmus, pp. 154-163.

— [s.a.] a. *Una ciudad oxi-hidrogenada ó El doctor Ox*, Barcelona, Trilla y Serra, editores, coll. « Biblioteca Ilustrada de Trilla y Serra », Establecimiento tipográfico de la Viuda de Miró y Compañía, Traducteur Manuel Aranda y Sanjuán.

— [s.a.] b. *Une fantaisie du docteur Ox*, La Bibliothèque électronique du Québec, coll. « À tous les vents », 11. <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Verne-ox.pdf> [consulté le 3 février 2018].



## Julio Verne y sus « ces demoiselles »

ANA MARÍA CLAVER GIMÉNEZ  
Universidad de Zaragoza  
*T3AxEL*<sup>14</sup>

Para poder cursar sus estudios de derecho, el joven Jules Verne se traslada a París. Durante su estancia en la capital mantendrá una constante y regular correspondencia con su familia, sobre todo con su padre y su madre. A través de estas cartas<sup>15</sup> es posible ver crecer a sus tres hermanas pequeñas, Mathilde, Anna y Marie. Ello nos permite hacer un repaso de lo que significa construirse, en el sentido más amplio de la palabra, como mujer en el siglo XIX, pasando de *petites filles* a *demoiselles*, antes de llegar a ser *dames*.

En abril de 1847 Jules Verne viaja a París para realizar los exámenes del primer curso de derecho y en julio de 1848 regresa a la capital para realizar los del segundo curso. En ese momento comienza un regular intercambio epistolar con su familia, fundamentalmente con sus progenitores, aunque sus hermanas siempre estarán presentes. Ya en la primera carta

---

<sup>14</sup> *T3AxEL* groupe de recherche soutenu par le Gouvernement d'Aragon (Espagne) et FEDER.

<sup>15</sup> Reunidas por Oliver Dumas en *Jules Verne avec la correspondance inédite de Jules Verne avec sa famille*, 1988, La Manufacture, Lyon.

conservada de este periodo, las pequeñas reciben sus besos a pesar de las *cient leguas* que le separan de ellas, una apreciación bien propia de quien tiene ya maneras de literato: « [...] bien de choses à maman, aux petites filles que je n'embrasse qu'à cent lieues de distance. [...] » (17.08.1848<sup>16</sup>)

Antes de acabar el año empieza a reclamar cartas a toda la familia de forma general: « Adieu, ma chère maman, et cher papa, je vous embrasse bien ainsi que les petites filles, des lettres, des lettres, adieu. » (27.11.1848)

Sólo unos días más tarde insiste en la misma idea, mostrándose celoso de la suerte que al respecto tiene uno de sus amigos, y aunque no hace referencia explícita a sus hermanas sí promete responderles:

Je sens de serpents de la jalousie glisser lentement leur poison dans mon âme ! Je suis jaloux d'Edouard ; il reçoit de Nantes au moins trois lettres contre moi une ! Il y a tant de personnes qui pourraient m'écrire ! Je leur répondrai ! (06.11.1848)

Desde las primeras cartas se descubre un Jules Verne todavía muy ligado a la familia y, sobre todo, muy afectuoso con sus hermanas: Anna, de diez años; Mathilde, de ocho y la pequeña Marie, de cinco, también nombrada *la chou*, de la que Jules es el padrino. Existe otro hermano varón, Paul, sólo un año menor que el primogénito.

En diciembre de este primer año que pasa lejos de su familia, Jules se plantea cómo hacer llegar a sus hermanas los regalos tradicionalmente intercambiados con motivo del nuevo año. Bajo el pretexto de que no les llegarían a tiempo, pide a su padre que se ocupe de estos regalos y, con cierta desfachatez, le encarga que sea él quien los piense, los pague y, por supuesto, los entregue en su nombre.

Je te dis, confidentiellement, mon cher papa, que j'aurais bien voulu faire des cadeaux aux bonnes petites sœurs ! Mais je ne sais comment leur faire parvenir. J'en ai un véritable regret. Mais je

---

<sup>16</sup> Indicaremos las fechas siguiendo el modelo (dd.mm.aaa) / (mm.aaaa).

vois qu'il n'y a pas moyen. Si tu pouvais leur donner quelque chose en mon nom, et simple, cela me ferait le plus sensible plaisir ! Tu y penses, n'est-ce pas, mon cher papa. (27.12.1848)

Al aproximarse el año nuevo Jules precisa de forma personal para cada miembro de la familia sus buenos deseos: trabajo pagado para el padre en su despacho de abogado, un estómago mejor para la madre, éxito en la música para Anna, perfección para Mathilde en sus fábulas y una gracia, *une gentillesse*, mayor para Marie.

Todos estos deseos van seguidos de un lamento respecto a su situación personal que califica de *exilio*, similar a la de su hermano. Realmente, ambos, en su condición de varones adultos, se han visto obligados a salir al mundo mientras que sus hermanas, en tanto que mujeres, han podido gozar de una situación que él considera envidiable, la de permanecer al calor del nido familiar.

Je vous souhaite une bonne 1849 ! à tous une bonne santé, aux uns continuation, aux autres amélioration ! à papa, de nombreux mémoires promptement soldés, à maman un meilleur estomac, et une bonne satisfaction du travail de ses petites filles, à Anna des succès croissants dans la musique, à Mathilde, une plus grande perfection, s'il est possible, dans le débit de ses fables, à la petite Marie, encore plus de gentillesse, ce que je ne crois pas faisable. En un mot toutes sortes de choses jolies et agréables ! Je vois les trois petites sœurs dans les joies habituelles du jour de l'an, dragées par ci, joujoux par là ! Quant à nous autres, au fond de notre exil, nous n'avons pas même la consolation de voir tout ce contentement ! [...] (29.10.1848)

Una forma de mitigar su nostalgia son las cartas, pero éstas no llegan en la medida que él necesitaría, lo que le lleva a confesar que las lee y relee hasta aprenderlas de memoria.

Je t'ai dit, je vous ai dit à tous avec quelle impatience, j'attendais les lettres de Nantes ; je vous ai écrit toute la douleur que j'éprouvais à être trompé dans mon attente, quand, après plusieurs jours passés sans nouvelle, le matin où j'espérais que cet ennui allait finir, je n'en recevais pas plus que les autres jours ; je vous ai raconté ma jalousie, en voyant Eduard en avoir 3 ou 4 contre moi

une, [...] je lis et relis constamment ces lettres ! je les réciterais par cœur ! [...] (24.01.1849)

Quizá para animar a sus hermanas a que comiencen a escribirle, pide detalles sobre los regalos que reciben por el nuevo año, sus atuendos, sus divertimentos, todo lo que pueda hacerle sentir cerca de Nantes, del domicilio familiar. Así es como comienza a interesarse por los asuntos que conciernen a sus hermanas: « [...] Moi-même, je vous ai demandés [sic] une foule de détails sur les étrennes des petites filles, leurs toilettes, leurs amusements? En un mot, j'ai fait tout ce que j'ai pu pour me rapprocher de Nantes. [...] » (24.01.1849)

Manifiesta alegría por sus éxitos, aunque no precisa cuáles son, y aprovecha para pedirles que sean ellas quienes le escriban para contárselos: « Les succès des petites filles ne m'étonnent aucunement ; je les avais prié de m'écrire tout cela. [...] » (26.01.1851)

Sin embargo, no es escuchado pues pasados tres meses escribe: « Mille choses aux petites filles qui ne pensent guère à moi [...] » (10.1851) donde asoma el humor socarrón de Jules que comienza a hacer blanco sobre sus hermanas.

En todas las cartas de los primeros años, siempre se refiere a sus hermanas como *petites filles*. Él mismo confiesa que, pese a considerarlas ya *ces demoiselles* mantiene esa denominación para molestarlas: « Adieu, ma chère maman. Je vous embrasse tous, papa, les petites filles, et toute la famille. J'appelle ces demoiselles *petites filles*, parce que je suis persuadé que cela les vexé. » (14.10.1852)

Es ya octubre de 1852. Anna tiene quince años, Mathilde trece y Marie todavía no ha cumplido los diez. Quizá por ello, en la siguiente carta del mismo mes, Jules precisa que esa consideración alcanza a las dos mayores, las *grandes demoiselles* mientras que el nombre de Marie va precedido, con la insistencia de tres repeticiones, del adjetivo *petite*. A pesar de esta muestra de cariño, la pequeña Marie no va a escapar al

particular humor de su hermano quien la imagina tocada con un gorro de asno por no aprender bien sus lecciones.

La petite petite petite Marie va donc en pension ? Combien de fois a-t-elle eu le bonnet d'âne ; je suis certain que ses oreilles lui passent par-dessus la tête, ce doit être fort joli le soir, à la lumière. Apprend-elle le dessin ? Joue-t-elle à l'épINETTE ? Et les deux grandes demoiselles ont-elles fini leurs humanités ? » (10.1852)

En este párrafo, Verne refleja las materias en las que las mujeres del siglo XIX eran instruidas: el dibujo, la música y las humanidades. Ciertamente tiene interés en su educación y la anima, por ejemplo, a que aprendan una pieza concreta de piano a cuatro manos : « [...] Que les petites filles apprennent donc un joli morceau à quatre mains de Herz sur le Désert de F. David ; c'est très beau. » (22.03.1852)

Llega incluso a proponer que acaben su educación en Paris. Esto resulta sumamente interesante por lo que puede suponer en su pensamiento sobre la igualdad entre hombres y mujeres.

Les petites grandes demoiselles ont dû être enchantées de Bataille. Ces auditions-là doivent être excellentes pour développer en elles la partie artistique de la musique ; mais il n'en faudra pas moins qu'elles viennent passer deux ou trois mois à Paris pour achever leur éducation en tout genre, et ce voyage ne peut pas être éloigné. (04.05.1853)

Remarcando esa evolución de *petites filles* a *demoiselles*, explica que es un paso del que deben estar contentas pues ello significa que van a asistir a los bailes que les dan entrada a una sociedad de adultos. Pero el aparentemente sentido positivo de la situación queda mezclado con la acritud que aportan los detalles, al más puro estilo verniano, de beber agua salada y comer bombones pintados al óleo. A pesar de ello, quizá haya un fondo de envidia en estas palabras.

[...] que les petites filles soient enchantées d'être appelées grandes demoiselles ; les voilà d'âge à danser, à se lancer dans le monde, à faire sensation dans les bals, ces sortes d'étouffoirs publics, où l'on boit de l'eau salée à la glace, où l'on mange des bonbons peints à



l'huile. Vont-elles être heureuses et que j'envie ces digestions incompréhensibles. (04.1853)

Estas pequeñas precisiones muestran el desencanto que a Jules parece haberle supuesto alcanzar la edad adulta y la entrada en sociedad. Esta reflexión sobre el paso del tiempo le origina una cierta desazón, llegando a sentirse viejo a sus 25 años.

[...] j'ai déjà dit adieu à toutes les illusions de l'enfance, maintenant que la vieillesse m'a imprimé ses pattes d'oie sur les tempes, et j'entends confusément dans l'ombre de mes petits-fils me priant de leur raconter les contes de Perrault. Je suis certain, qu'une fois de retour à Nantes, pour la sagesse et le calme, les petites filles vont me prendre pour leur grand-père, Marie, surtout, qui n'a pas encore l'âge de la raison ! (04.1853)

Él mismo va a calificar esta reflexión de *philosophico-dramatique*, a la vez que, continuando en sus hipérboles, se despide de sus hermanas elevándolas a la categoría de *jeunes personnes* :

Sur cette réflexion philosophico-dramatique, je vous embrasse bien tous effrontément, papa, maman, et ces grandes et honorables jeunes personnes, qui dans nos cœurs ont nom Anna, Mathilde et Marie. (04.1853)

Así va llegando el momento de celebrar en mayo de 1854 la primera comunión de Marie. Ante la imposibilidad de asistir, Jules le envía unos sinceros besos que le deben ser dados expresamente en su nombre el mismo jueves por la mañana. Su especial cariño por ella se manifiesta, además de en los besos, en la comparación con un pequeño ángel :

Je vais écrire directement à Marie après sa première communion ; mais je vous charge bien, jeudi matin, d'embrasser ce petit ange-là pour moi ; pour moi, entendez-vous. J'y tiens essentiellement, et je regrette beaucoup de ne pas lui donner ce baiser-là. (31.05.1854)

Este acontecimiento sirve de excusa para reiterar la petición a sus hermanas de que le escriban. Puesto que el padre parece haberlas excusado diciendo que para ellas

escribir una carta era una cuestión de estado, Jules les recomienda que se lo tomen como un ejercicio para aprender a tomar la pluma y sacar del fondo del tintero todo lo que pueda haber de ideas y sentimientos.

Ces demoiselles vont donc m'écrire, et je les prie de me raconter leurs impressions à cette touchante cérémonie de la première communion de leur sœur ; papa me dit qu'écrire une lettre est pour elles une affaire d'état ; elles doivent donc s'habituer à prendre la plume, et à épuiser tout ce qu'il y a d'idées et de sentiments au fond d'un encrier. (31.05.1854)

A pesar de este nuevo intento, diez días después, ya en junio de 1854 ellas siguen sin escribirle y él intenta imbuirles de la confianza necesaria.

Les lettres de ces demoiselles se font diablement attendre ; il faudra qu'elles soient furieusement jolies pour avoir autant tardé ; ce n'est cependant pas bien difficile de prendre la plume, et de la tremper dans une idée quelconque ; elles ont déjà du style ; l'imagination est un peu de famille ! qu'elles marchent donc avec confiance. (06.1854)

Si respecto a Marie se mostraba amable en su calificación de *ángel*, no va a serlo tanto con Mathilde. A propósito del episodio que tiene lugar con motivo de hacerse cortar la barba a fin de recibir un tratamiento para su parálisis facial, él mismo se describe como *joli*, reconociendo su parecido con Mathilde, pero es un parecido que califica de horrible: « [...] j'ai coupé toute ma barbe pour mieux me frotter la mâchoire ; je ressemble horriblement à Mahilde ; j'ai son sourire fin, son menton grec, sa bouche rieuse et spirituelle ; je suis joli, joli, joli. » (02.1855)

En este mismo mes de febrero de 1855 renueva su petición, con su ya característico toque personal, transmutando el ejercicio de escritura en otro de penitencia, propio del tiempo de cuaresma en el que se hallan: « Les demoiselles pourraient bien m'écrire les invitations et visites qu'elles ont reçues ; elles persistent à ne point le faire ; qu'elles profitent du Carême, ça leur fera faire pénitence. »

En consonancia con el tiempo transcurrido y la edad alcanzada, Jules comienza a proponerles que le cuenten su recién iniciada vida social, en la que ya tienen cabida las posibilidades de matrimonio. El 23 de marzo de 1855, Jules contesta a una carta de su padre en la que éste le pedía referencias sobre uno de sus amigos, Gouté, que parecía mostrar interés por Anna, quien en este momento ronda los dieciocho años.

Jules no oculta su sorpresa ante esta inclinación de Gouté por su hermana dado que su amigo siempre se había mostrado proclive a escoger para casarse a una mujer adinerada. En cualquier caso, probablemente a petición paterna, expresa su opinión sobre él como marido para su hermana aventurando que se dejará llevar por su mujer y que será un buen esposo, fiel; su mujer podrá ser tan feliz como lo pueda ser la generalidad de las mujeres casadas.

[...] il sera fidèlement attaché à sa femme, et qu'elle pourra être heureuse car elle le gouvernera entièrement. [...] cependant sa femme sera tout aussi heureuse que la généralité des femmes mariées. Car certainement Gouté est un bon garçon, et il n'y aurait pas lus de motif à lui refuser une demoiselle qu'a moi-même [...]

También precisa que la dote del joven no será cuantiosa: « Gouté aura 100.000 francs de dot ; en somme, ce n'est pas énorme pour un garçon qui ne fait rien, et qui attendra longtemps le reste de sa fortune. »

De todas formas, sólo una semana más tarde el incipiente asunto está ya terminado. Jules avisa a su padre que el supuesto candidato a esposo de su hermana parece ya haber enfriado sus intenciones al respecto. Dado que pertenece a su círculo de amistades, ha compartido algún rato con él en compañía de otros amigos y, a pesar de que todos han intentado saber algo de sus intenciones matrimoniales, él no ha hecho ningún comentario para explicar nada al respecto.

Probablemente, como consecuencia de este episodio, la familia Verne considera seriamente el futuro matrimonial de las hijas. El más claro ejemplo es la carta que con fecha 21 de

junio de 1855 Jules escribe a su madre y que merece una atención especial. En dicha carta Verne refiere haber recibido unos retratos de sus hermanas mayores.

El dato de que la hermana pequeña, Marie, no haya sido retratada da la medida de las intenciones de la madre. Quizá haya quien piense, en una percepción no exenta de inocencia, que podría tratarse de una labor materna por mantener unidos los lazos entre sus hijos, haciéndolos presentes sino por carta, al menos por retratos. Esta idea reforzaría la sensación de Jules, expresada por carta al hijo de Hetzel, en el momento posterior a la muerte de Sophie Verne ocurrida en 1887 y en la que le reconoce su labor de ligazón respecto a todos los miembros de la familia:

Je viens d'avoir la douleur de perdre ma pauvre mère, qui s'est éteinte, sans maladie, à 87 ans. Depuis quelque temps, je prévoyais ce malheur, qui me cause un chagrin profond. C'est le lien de toute notre nombreuse famille, tout à fait rompu. [...] (16.02.1887)

Si ello fuera así, la pequeña Marie no debería haber sido excluida. Por tanto, aumentan las sospechas de que se trata de una estrategia casamentera de la madre, pese a que ella los presenta como simples *recuerdos*.

J'ai enfin reçu tes charmants souvenirs. Je me doutais parfaitement, comme tu le penses, que c'était des portraits. Je les trouve très ressemblants, seulement ces demoiselles ont dû choisir, pour poser, le moment où leur première invitation de bal leur était arrivée cet hiver, et où elles ont été obligées de la refuser ; sans cela je ne m'expliquerais pas leur figure sérieuse. Je les aurais préférées un peu plus souriantes. Mais enfin, je constate leur ressemblance et j'espère qu'elle sera garantie trente ans. Ce sera bien honnête d'être encore gentille comme cela à quarante-huit ans. (21.06.1855)

Parte de los comentarios que Jules realiza al respecto se tiñen de su socarronería habitual. Así, en el primero de ellos hace referencia a la seriedad del rostro de sus hermanas, que le hace suponer que han elegido para posar el momento en que tras una petición de baile se han visto obligadas a rehusar.

Sin embargo, su cariño asoma en desear que se mantengan así de bellas durante treinta años, hasta que tengan cuarenta y ocho.

Todas estas apreciaciones recaen únicamente sobre las *demoiselles* pues la pequeña Marie no ha sido retratada, sin duda, por no haber llegado todavía a esa edad en que suscita ojos dulces y suspiros tiernos.

Et le chou ! [...] Il faudra cependant bien, que l'on m'envoie son portrait dès que la jeune fille aura atteint cette époque heureuse à laquelle les jeunes gens la regarderont avec des yeux doux et en poussant des soupirs bien tendres. Cela lui arrivera tout comme à ses sœurs quand elle aura un peu plus de taille et d'embonpoint.

Con estas puntualizaciones Jules consigue mostrar claramente cuáles son las intenciones de la madre, que no pasan, en esta ocasión, por ser la unión entre hermanos, sino por mostrar la juventud y belleza de sus hijas mayores. Entendiendo bien cuál es el papel que la madre le atribuye en el asunto, el primogénito le aclara que no los guarda para él, en el espacio íntimo de su habitación sino que va a exponerlos en la zona de las visitas, es decir, a la vista de sus amigos, varones jóvenes, entre los que se encuentra Gouté, quien probablemente ha dado lugar a la idea de la madre de promocionar a sus hijas como futuras esposas en el círculo social de su hijo:

J'ai accroché les deux demoiselles de chaque côté de la cheminée. Elles font très bien ma foi ! Je les livre donc à l'admiration publique des gens de toutes sortes qui hantent ma maison sous prétexte qu'ils sont mes amis. [...]

Cumplida su parte como hermano, advierte a su madre que ella y su marido tendrán que cumplir con la suya, la de acompañar a sus hijas a los bailes de sociedad.

[...] Vous devenez des habitués des salons de la Préfecture. Je suis certain que cela amuse papa au moins autant que ses filles, et que maman y danserait presque si l'on avait besoin de compléter un quadrille. Voilà seulement à quoi peuvent servir les enfants, c'est à mener leurs père et mère au bal.

Al hilo de esta situación, Jules se plantea la curiosa reflexión de que si Paul y él hubieran sido mujeres, ya estarían casadas desde hace siete u ocho años, lo que hace referencia a la diferencia de edad estimada óptima para casarse en función de ser varón o mujer. Pero todavía llama más la atención el comentario de que, si ese fuera el caso, serían ya mujeres golpeadas y llenas de hijos:

[...] Nous aurions déjà fait tourner la tête à la fleur des dandys nantais, nous serions donc mariés depuis 7 ou 8 ans. Nous serions probablement battus, nous posséderions des traînées des enfants et vous n'iriez plus au bal, mes chers parents. [...]

Se despide besando sus retratos y precisa que ellas no tienen nada que reclamar, por lo que puede tomarse como otra recriminación a su falta de hacerse presentes para él a través de sus esperadas cartas. Sí envía besos a la pequeña y al resto de la familia: «J'ai embrassé les portraits de ces demoiselles, elles n'ont rien à réclamer, j'embrasse donc le chou et le reste de la famille, [...]»

Como aventuraba Jules en esta carta de junio de 1855, el matrimonio Verne buscará nuevas formas de promocionar socialmente a sus hijas, no sólo acudiendo a los bailes sino incluso organizando uno en su casa.

En esta época parece que el interés de Jules por sus hermanas recrece y continuamente les pide que le escriban. El 20 de noviembre de 1855 utiliza una frase muy simple: «[...] Je recommande à ces demoiselles d'écrire à leur frère. [...]»

Un mes después recurre a su sentido del humor rayando esta vez en lo absurdo, comprometiéndose a contestarles, incluso al gato, si es que éste le escribe, en lengua felina.

[...] Quant à ces demoiselles, mes sœurs, je compte bien qu'elles m'écriront tout d'abord et je leur répondrai, j'en prends l'engagement ; que le chat m'écrive, je lui répondrai aussi en langue féline. (12.1855)

À los pocos días insiste, ya en tono de queja, reforzado con un *jamais* : « Si le frère aîné ne répond pas aux sœurs cadettes,

c'est que les sœurs cadettes n'écrivent jamais au frère aîné qui les embrasse néanmoins avec le père et la mère. »

Los meses se suceden y ya en marzo de 1856 es evidente que a pesar de toda una serie de estrategias que pasan por la petición simple, el humor y la queja no ha conseguido su objetivo por lo que termina por utilizar su último cartucho, la exigencia refrendada por la autoridad paterna. En este caso se dirige exclusivamente a Mathilde para que le cuente algún evento concreto, posiblemente un encuentro con la familia Delpit:

[...] J'exige de Mathilde une longue lettre, et je te prie, mon cher père, de lui ordonner de m'écrire : qu'elle me raconte toute sa soirée ; la jeune Delpit de Paris m'a fait beaucoup l'éloge de ces demoiselles.

La vida social de *ces demoiselles* aumenta y llega el momento en el que sus padres se proponen celebrar un baile en su propia casa. Con ese motivo, Verne imagina un cuadro familiar en tres tiempos, antes, durante y después del baile, siendo el más interesante por el tema que nos ocupa el relativo al de los preparativos. Él imagina que éstos generan una terrible tensión en el matrimonio Verne: el uno inclinado a invitar a todo el mundo; la otra, intentando evitarlo.

[...] je me figure aisément d'ici, les contorsions, les irritations, les colères, les grincements de dents nécessités par les préparatifs de cette charmante fête, [...] Papa veut faire les choses aussi complètement que possible, il ne recule même pas devant l'invitation présidentielle. Maman pousse aux exclusions, elle se décide avec peine à inviter les Touzeau et Burguerie, mais elle comprend qu'elle ne peut pas se dispenser d'inviter les Halgan. [...] (17.04.1856)

Tras acordar la fecha, las dos hermanas se muestran contentas pero cada una en su estilo. Jules imagina a Anna agradeciendo, aunque parca en palabras, el gesto a sus padres, mientras que Mathilde se coloca delante del espejo a probar poses coreográficas deseando estar bella para ese domingo.

[...] on finit par décider le jour du bal, et la victoire est remportée à la grande joie de ces demoiselles. Anne s'écrie : « Ha ! mon petit papa, ha ! ma petite maman ! » tandis que Mathilde se va pavaner devant l'armoire à glace en prenant des poses chorégraphiques en se disant : « Mon Dieu que je serai jolie dimanche prochain pour cette charmante fête... »

Al acabar con este divertimento de futuro escritor, Jules exige que Mathilde le cuente los detalles de la celebración de este baile: « [...] Adieu, que Mathilde m'écrive à son tour une longue lettre bien détaillée, je l'exige ou je me fâcherai avec elle. »

Seguramente no ha servido de nada esta amenaza de enfado y Verne propone un nuevo contenido a *ces demoiselles*, el de las fiestas de Nantes. También en esta ocasión se dirige especialmente a Mathilde, dando por hecho que, a su vuelta a Paris, encontrará su carta. « Je pense que je vais trouver à Paris une lettre de Mathilde sur les fêtes de Nantes ; il sera grand temps ; nous verrons comment elle aura traité ce sujet ; [...] » (24.05.1856)

Esta última frase induce a pensar que la faceta literaria de Jules pesa en su deseo de averiguar la forma en la que se expresa su hermana más que con el fondo del acontecimiento en sí. Pero las cartas siguen sin llegar y él, irónicamente, dice sentirse muy sorprendido: « Me voici revenu d'Amiens et j'ai été fort surpris de ne pas encore trouver de lettre de Mathilde sur les fêtes de Nantes que vous avez honorées de votre présence. [...] » (26.05.1856)

En realidad se trata de dos estrategias que buscan animar a su hermana a escribirle. Pero a finales de este mes de mayo, Mathilde no se ha dado por aludida y él la castiga excluyéndola de sus besos en la despedida: « Je vous embrasse tous, excepté Mathilde. »

Por tanto, Jules ha intentado de tres maneras distintas solicitar carta de Mathilde, pasando de sentimientos positivos hacia otros negativos: de la esperanza a la sorpresa, para terminar con el castigo de dejarla sin sus muestras de cariño. Parece que este castigo ha tocado el corazón de su hermana



y ésta se digna a añadir algunas líneas en una de las cartas de sus padres, lo que permite al escritor mantener su palabra tantas veces dada de que les respondería: « J'ai reçu la lettre collective de maman, Mathilde et toi, hier ; [...] Je vais répondre Mathilde et désire que ces demoiselles continuent d'être en correspondance avec moi. » (06.1856)

Así llega la única carta destinada especialmente a sus hermanas, que data de junio de 1856, aunque ello no significa que no escribiera otras, sino que, simplemente, no han llegado hasta nuestros días. Al menos la existencia de ésta sirve como testimonio del cumplimiento de la palabra de honor de Jules que, como siempre prometió, responde en cuanto le escriben. También podría tomarse como muestra de su testarudez.

Puesto que por fin Mathilde le ha escrito, dirige ahora su petición hacia Anna. En realidad, de forma indirecta, haciendo referencia a *son style*, lo que puede significar que, como con Mathilde, le mueve la curiosidad de saber cómo escriben sus hermanas, quizá para comprobar si participan de esa imaginación Allotte de la que a veces habla. Lo que sí es indudable es su astucia de motivarlas proponiéndoles temas que pueden resultar interesantes para unas jovencitas como son las fiestas de Nantes en el caso de Mathilde, quien se ha animado a describir su atuendo y a enumerar quiénes han sido sus parejas de baile.

Vous voyez que je ne me tarde guère à vous écrire, et je vous répons à toutes donc puisque Anna ne va pas tarder à m'envoyer de son style. Mathilde m'a complété la description des fêtes de Nantes en me parlant de ses danseurs et de sa toilette : *une robe de blonde blanche à 4 volants garnie de petite mousseline et une taille de chine avec de rubans roses.* » (15.06.1856).

Para corresponderlas, él no les cuenta sus problemas de salud, de dinero o de trabajo, como ocurre en las cartas a sus padres, sino que les ameniza con los detalles de la celebración del bautizo de algún bebé importante de la sociedad parisina cuyo cortejo se desarrolló en las Tullerías. A propósito del

lujo desplegado en él, del que participan también los caballos, los carros e incluso los lacayos, realiza el siguiente comentario que demuestra, una vez más, su humor tan personal justo en el final inesperado de una frase relativa a los posibles matrimonios de sus hermanas.

[...] je vous prie de croire, mes demoiselles, que si l'un de ces domestiques à livrée d'or vous faisait l'honneur de vous demander en mariage, il ne faudrait pas hésiter un – à le mettre à la porte.

A petición de Mathilde, Jules describe a la ya esposa de su amigo Auguste Lelarge, en cuya boda conoció a su futura mujer, Honorine, hermana de la novia. Incluyendo comentarios escatológicos, la presenta como poseedora de una boca pequeña por la que no saldrá el corazón, pero sí el vómito si ello fuera necesario. En lo que a moral se refiere, no muestra escrúpulo alguno y asegura abiertamente que no es del todo buena.

La gente Mathilde me reproche de ne point avoir parlé de la beauté et de l'esprit de madame Lelarge jeune. Elle est assez jolie, très grande, les lèvres un peu trop pincées pour que le cœur y puisse jamais arriver, – moralement bien entendu – car j'aime à croire qu'elle vomit à l'occasion, comme une personne naturelle. Je dis donc moralement, parce que je ne la crois pas très bonne – j'ai eu des preuves, et c'est assez notre avis dans la famille – côté Verne et Gracet. Quant à son esprit, c'est un peu genre Angèle, avec plus d'aplomb, ou plutôt genre Herminie, qui ne brillent guère de ce côté.

El resto de la descripción la ha realizado tomando como referencia a personas conocidas por sus hermanas, incluidas algunas de sus antiguas enamoradas, lo que podría ser considerado de relativo mal gusto. Deliberadamente o no, decide acabar la carta en este punto tomando como excusa que probablemente estos comentarios no sean del gusto de su madre acusándose a sí mismo de indiscreto y hablador : « Votre frère, Jules Verne ou l'indiscrétion tempérée par le bavardage. »

En la siguiente carta se interesa por ellas de forma individual: « Vos inondations sont-elles terminées au grand déplaisir de Mathilde ? que devient la petite Marie, quels morceaux joue Anna, et comment passez-vous votre temps à la campagne ? » (27.06.1856)

Sigue siendo *la petite Marie* quien le inspira la mayor ternura y durante las vacaciones de verano que la familia pasa junto a la costa pregunta por el placer que le pueden proporcionar los baños de mar. Ese es el tema sugerido en esta ocasión para que le escriban: « Comment la petite Marie accepte-t-elle cette partie de plaisir ? J'espère bien que ces demoiselles me rendront compte de leur séjour au Croisic. » (08.1856)

En la siguiente, ya a principios de septiembre serán las tempestades y huracanes que parecen haber sufrido los últimos días. Esta carta resulta muy curiosa pues la madre le transmite las quejas presentadas por *ces demoiselles* respecto a sus hermanos mayores por no prestar atención a sus trabajos ni a sus placeres. Jules lo califica de *encantadora exagération maternal*, acusando a su madre de ponerse de parte de ellas. Basa su defensa en que siempre ha contestado a las cartas de sus hermanas, de donde se deduce que alguna más ha existido aunque no nos haya llegado. También argumenta que él ha provocado muchas veces su correspondencia, dato fehaciente tras la lectura de estas. Ciertamente ha elegido bien el verbo *provocar* pues realmente ha buscado constantemente distintos subterfugios para incitarles a la escritura sobre temas cercanos a sus intereses de muchachas: bailes, fiestas, vacaciones, tempestades, ...

Quoi que tu dises, ma chère mère, il faudra bien que ces demoiselles m'écrivent la relation de leur voyage avec tempêtes et ouragans ; je ne sais pas où elles ont pris que Paul et moi nous ne nous intéressions pas à leurs travaux et à leurs plaisirs ; c'est encore une charmante exagération maternelle ; est-ce que jamais une lettre d'Anna ou de Mathilde est restée sans réponse de ma part ? Est-ce que je n'ai pas maintes fois provoqué leur correspondance ? Elles savent bien que si, ma chère mère, et toi-même, tu ne l'ignores pas. Je compte donc sur une très prochaine

lettre à cet égard, et je pense que ces demoiselles ne refuseront point de s'exécuter avec la meilleure grâce du monde.

Después de todo esto es normal que en la despedida, esta vez les toque recibir, no un cariño como es habitual, sino una reprimenda: « Sur ce, je vous embrasse tous, excepté ces demoiselles, si elles n'écrivent pas toutes deux. »

Poco a poco nos aproximamos a la fecha de la boda de Jules y Honorine, y en noviembre de 1856 se habla de la dote que corresponde a todos los hermanos y hermanas de la familia. El padre decide reducir la dote de Jules y la de Paul en favor de la de las chicas, algo que Jules acepta de buen grado, probablemente en atención al dinero ya dispensado en la educación de los varones: « Quant à la question de dot, mon cher père, ce que tu feras sera très bien, la réduction au profit des sœurs est toute naturelle, et je suis persuadé que Paul pense comme moi à cet égard. » Y sólo vuelve a pedir que le escriban. « ... Que ces demoiselles m'écrivent, et adieu. »

Un mes antes de la boda, el 3 de diciembre de 1856, avisa a su madre que Honorine se pondrá en contacto con ella a través de Mathilde y Anna, a las que va a escribir, y advierte a sus hermanas que pongan atención en contestarle, incluso les amenaza con que unos cuervos les vigilan, imaginando la mueca de Anna y los gritos de Mathilde. Es una suposición fácil de entender dada la poca inclinación al género epistolar que han mostrado *ces demoiselles* a lo largo de este tiempo, al menos hacia su hermano.

Je pense qu'Honorine va te répondre, ma chère mère, dans la personne de ces demoiselles pour faire connaissance avec elles ! Attention, là, à répondre ! Du haut de la cathédrale d'Amiens, cinquante corbeaux vous contemplant, mesdemoiselles. Je vois d'ici la moue d'Anna et les hurlements de Mathilde !

Como es lógico, también para *ces demoiselles* llegará el momento de casarse. Charles-Noël Martin señala que Jules es el testigo de boda de todas ellas, indicando en las actas su profesión de abogado: « [...] il signera en qualité de témoin

les trois actes de mariage de ses sœurs (en 1858, 1860 et 1861) en indiquant comme profession : “avocat”. » Marie es la más joven al casarse, con 19 años, frente a los 21 de sus hermanas ya que Anna había nacido en 1837, Mathilde en 1839 y Marie en 1842.

Tras la boda de Jules y Honorine, o bien la frecuencia de la correspondencia familiar disminuye o bien no nos han llegado la misma proporción de cartas que en el periodo anterior. El caso es que transcurren más de dos años para volver a encontrar una referencia a las hermanas. Nos encontramos ya en octubre de 1858. Ana se ha casado ese mismo año con Ange Ducrest de Villeneuve y está embarazada. Ese dato se deduce del truco que Honorine le proporciona para saber si su futuro hijo será niño o niña: « Honorine écrit à Anna. Si en s'appuyant à terre, elle s'appuie sur le côté gauche pour se relever, ce sera un garçon ; c'est sans doute ce qu'elle veut. » (17.10.1858)

Con el niño ya nacido, en julio de 1859, Jules utiliza los términos *ces dames et ces demoiselles*, precisando que *ces dames* es para su madre y Anna y que en *ces demoiselles* incluye no sólo a Mathilde y Marie sino también a Paul y a Raymond, el hijo de Anna : « Nous embrassons ces dames et ces demoiselles, qui n'écrivent jamais. *Ces dames* signifie Maman et Anna – *ces demoiselles*, Mathilde, Marie, Paul et Raymond. »

Transcurridos casi ocho años, Verne recibe una carta de Victor, esposo de Mathilde, comunicándole la muerte de su hijo, del que Jules no sabía que estuviera enfermo. La premura de tiempo para coger el tren escusa su ausencia en el entierro: « Nous avons appris hier par une lettre de Victor la mort de leur petit enfant, dont nous savions à peine la maladie. J'ai reçu la lettre trop tard pour prendre le train de 10 heures et aller à l'enterrement, [...] » (7.05.1867)

De todas formas, parece que Jules no tenía una buena relación con ellos.

En réponse à ta dernière lettre, qui m'a fort attristé, car elle me force à revenir sur des sujets pénibles, je ne puis que te dire ceci.

Mathilde et même Victor seront toujours bien reçus à la maison ; il n'y a rien à craindre sous ce rapport. C'est le hasard seul qui a fait que nous ne nous soyons pas rencontrés. Mais pourquoi irais-je dans une maison qui m'est odieuse ? Que Mathilde et Victor soient chez eux comme tout le monde, et j'irai certainement les voir.

Maintenant, tu dis, Victor n'est pas rancunier, bon ! Et de quoi donc me garderait-il rancune ? (11.02.1868)

En marzo de 1886 Jules es herido en un pie con un disparo ocasionado por un hijo de su hermano Paul. La bala no puede ser extraída, lo que le ocasiona enormes dolores que le van a impedir asistir en abril a la boda de una hija de Marie, Édith. Curiosamente, la carta en la que declina su asistencia a la ceremonia está dirigida a Léon Guillon, el marido de Marie, no nombrando a ésta más que en la despedida para dedicarle unos fríos *compliments*.

Por si esta sorpresa no fuera suficiente, llama la atención su amargura hacia esa supuesta bendición divina que deben ser los hijos, evidenciando su sufrimiento respecto a los disgustos que le proporciona el suyo, Michel. También es cierto que sorprende la ignorancia mostrada hacia el número de ellos que ha tenido su otrora querida hermana pequeña.

[...] George [sic] ne pouvait trouver une meilleure femme qu'Édith et Édith un meilleur mari que George ! Voilà ma manière de voir. Nous leur donnons notre bénédiction d'avance, et ils seront parfaitement heureux, surtout s'ils n'ont jamais d'enfants. C'est encore ma manière de voir – pas la tienne sans doute, puisque tu en as un nombre indéfini (je ne pourrais pas même dire combien). Donc, Dieu préserve les nouveaux époux de cet excès de bénédiction divine !

[...] Compliments à Marie, à vous tous, aux deux futurs présents, et à toi. (13.04.1886)

No sólo Jules anda despegado de la familia sino que también su hijo Michel, en una carta destinada a Marie en marzo de 1886, confiesa no conocer el nombre de los hijos de ésta.

Je te prie, ma chère tante, de dire mille choses à mon oncle et de me rappeler au bon souvenir d'Édith et de tes autres enfants dont les noms je j'avouerais me fuient un peu. Dame ! dans le nombre et après si longtemps ce n'est pas très étonnant. Il faut espérer qu'un jour nous referons connaissance.

Como algo consustancial al género humano, el paso del tiempo acrecienta el número de desengaños vitales y se acentúa el mal carácter. Así, en junio de 1894, con motivo de la boda de una hija de Anna, Jules explica en estos términos a su hermano Paul los motivos para no asistir a la ceremonia: « [...] Je vois que la noce a été très gaie, mais c'est précisément cette gaieté [sic] qui m'est insupportable maintenant. [...] »

Tampoco lo hará en agosto del mismo año con ocasión del enlace de Maxime, cuarto hijo de Marie: « [...] J'ai un grand regret de n'avoir pas assisté à ce lancement, comme j'en ai de ne point aller au mariage de Maxime, [...] »

Esta vez la excusa es que se trata de una alegría en la que no le apetece mezclarse porque él tiene una familia que sólo le da problemas. Pero los motivos de regocijo en las familias de sus hermanas se suceden y otro de los hijos de Anna, militar, recibe una condecoración a lo que él sucintamente responde: « très bien, et compliments ».

A pesar de que él no parece proclive a mantener relaciones con sus hermanas, en marzo de 1895 Anna llega a su casa para comer con ellos. « Nous attendons Anna à déjeuner jeudi [...] » Y dicha visita parece causarle placer. « [...] Nous avons eu Anna hier pendant quelques heures, et ça nous a fait grand plaisir. [...] »

Tres años más tarde, escribe a Marie para rechazar su invitación a la boda de su hijo René. Él mismo reconoce la dificultad que tiene una familia extensa y dispersa como la suya para continuar relacionándose.

[...] Je ne pourrai donc assister au mariage de René, à mon grand regret. Nous sommes tous éparpillés, et nous ne nous voyons

guère. Mais c'est le lot des nombreuses familles et nous ne pouvions y échapper. (15.10.1898)

Sin embargo, será precisamente Marie quien realice la visita más significativa, la que tuvo lugar la víspera de la muerte del escritor, acontecida el 24 de febrero de 1905. Esto es lo que ella escribió al resto de la familia.

[...] Je ne sais plus si je vous ai dit que le bon Jules avait été heureux de nous voir, et je puis dire que c'est moi qui ai eu ses dernières paroles. Il m'a dit distinctement « je suis bien content de te voir, tu as bien fait de venir », puis il m'a serré la main fortement. Je lui ai parlé de vous tous et de toi en particulier, ma chère Mathilde. Mais il n'a plus rien ajouté de clair, [...]

La pauvre Honorine est touchante dans son affection pour son mari... En somme, notre pauvre Jules succombe au diabète qu'on ne surveillait pas, car l'année dernière il en avait été atteint et après guérison on ne s'en occupait plus. Et pourtant sa femme est admirable de soins, mais elle le laissait faire ce qu'il voulait [...]

Pese a ese distanciamiento del final de su vida respecto a sus hermanas, todavía es posible notar el cariño con el que Marie se refiere a él utilizando apelativos como *le bon Jules* o *notre pauvre Jules*, los mismos que dirige hacia Honorine, a quien también se refiere como *la pauvre Honorine* de quien destaca que, admirable en sus cuidados, no logró evitar los descuidos del propio enfermo.

El cariño de Marie se desborda y alcanza a todos, no sólo al *pauvre Jules* y a la *pauvre Honorine* sino también a su *chère Mathilde*. Marie se revela en estas líneas como la sucesora de su madre en aquella ligazón familiar ensalzada por su hermano en la persona de su madre cuando se produjo la muerte de Sophie.

Este papel de restauradora de la unión familiar queda demostrado en el hecho de que es la única de su familia que acude al lecho de muerte de su hermano y que aprovecha el momento para hablarle a éste de *vous tous*, es decir, que se erige como la enviada para la despedida de todos los



miembros de la familia, especialmente de Mathilde, con quien parece ser que Jules tuvo una relación algo más fría.

### *Conclusions*

Para recibir su formación como abogado el joven Jules Verne se ve obligado a trasladarse a París, abandonando el núcleo familiar de Nantes. Las cartas que desde allí recibe no llegan a aliviar la nostalgia que siente, lo que le lleva, según confiesa, a releerlas una y otra vez. Reclama a sus padres que aumenten su frecuencia y, a medida que sus hermanas dejan de ser *petites filles* para convertirse en *demoiselles*, las anima para que le escriban. Les propone temas cercanos a sus intereses como pueden ser su educación, sus divertimentos, las modas o las relaciones sociales, y a pesar de un extenso despliegue de estrategias que pasan por el humor, la queja y el reclamo de la autoridad paterna, Jules tendrá que insistir hasta la saciedad para que sean ellas mismas quienes tomen la pluma y pueda comprobar así su estilo personal de redacción, curiosidad que resulta natural en un literato.

Más intenso que la nostalgia resulta el sentimiento de *exilio* que experimenta al verse obligado a desgajarse de ese entorno de seguridad afectiva que representa la familia. El motivo de este alejamiento es la realización de unos estudios que, supuestamente, han de proporcionarle unos ingresos económicos con los que sostenerse a sí mismo y a la familia que haya de formar. Esto le lleva a reflexionar sobre las expectativas vitales determinadas por haber nacido hombre o mujer. A diferencia de él, sus hermanas no viajarán a París para completar su formación, ni experimentarán esa sensación de exilio. Por el contrario, si él hubiera nacido mujer, a la edad en la que realiza esta reflexión, estaría ya casada, con hijos e incluso, para sorpresa del lector, golpeada.

Ciertamente el siglo XIX marca profundas divergencias respecto a las oportunidades de desarrollo personal ligadas íntimamente a la condición de género. Mientras él sale al mundo exterior, ellas quedan confinadas en el seno de la

familia desde donde los demás miembros velarán por su futuro. Así, la madre encarga unos retratos de las hermanas mayores, el hermano los expone en su círculo de amistades, nicho de posibles maridos, y el padre organiza bailes, pide referencias de futuros esposos y reparte dotes que compensen los gastos entre hijos e hijas. El paso principal es presentar a *ces demoiselles* en sociedad y asegurarse de que encuentran un marido con el que formar su propia familia, convertirse en *dames* para realizar el papel de esposa y madre que les marca su pertenencia al género femenino. Como tales, cuidarán de su propia familia y se esforzarán por mantener la ligazón emocional de todos sus miembros, incluso a pesar de las reticencias y dificultades planteadas por alguno de ellos, como es el caso de Michel Verne, que desconoce el nombre de sus primos hermanos, o del propio Julio Verne, que rechaza una y otra vez asistir a las celebraciones de su familia.

Frente a ellos, un ejemplo de este cuidado por favorecer la cohesión social desde el seno familiar es la actitud de la madre del escritor, Sophie Verne, como reconoce él mismo en una carta a su editor, y la de su propia hermana Marie, como testimonia la nota en la que comunica a sus hermanos que, en nombre de todos ellos, acudió a despedirse de su hermano, de *notre pauvre Jules*. Ambas cumplen así de forma excelsa su papel de depositarias, guardadoras y transmisoras de uno de los valores fundamentales del siglo XIX: el cuidado de la familia y, sobre todo, de su unión, base de toda cohesión social.

*Références bibliographiques*

DUMAS, Olivier. 1888. *Jules Verne avec la correspondance de Jules Verne avec sa famille*, Lyon, La manufacture.

DUMAS, Olivier, DEHS, Volker, GONDOLO DELLA RIVA, Piero. 2005. *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, Genève, Slatkine.

MARTIN, Charles-Noël. 1978. *La vie et l'œuvre de Jules Verne*, Paris, Michel de L'Ormeriaie.

## Jules Verne, écrivain-géographe

LIONEL DUPUY

Laboratoire « PASSAGES » – UMR 5319 CNRS  
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Jules Verne a toujours revendiqué l'appellation de « romans géographiques » pour définir la série de ses 62 *Voyages extraordinaires* (VE ; Dupuy, 2009 : 95). Pourtant, la postérité de son œuvre accorde une place bien plus importante à l'aspect scientifique et technique de ses récits qu'à leur dimension géographique. Or, d'une part, moins d'un quart seulement de ses volumes intègrent des réalisations scientifiques et techniques, et, d'autre part, ces dernières reposent toutes sur des inventions antérieures à l'écriture des VE. Un premier constat s'impose. Il est purement factuel : si Jules Verne est un inventeur, ce n'est pas dans ce domaine qu'il faut le chercher. En fait – et l'auteur le reconnaît lui-même dans différentes interviews qu'il a accordées – la science et la technique qu'il met en scène servent avant tout de support à l'exploration géographique, à l'écriture romanesque d'une géographie qui associe réel et imaginaire.

Dès lors, et nos travaux universitaires participent à cette mise en évidence, Jules Verne est un inventeur de mondes, un véritable écrivain-géographe. Nous avons notamment

montré comment le romancier déploie dans ses aventures un récit de type *merveilleux* qu'il décline au niveau *géographique* (Dupuy, 2009 : 117 ; Dupuy, 2010 : 139-141), s'appuyant pour ce faire sur des « inventions » qui permettent à ses héros de voyager au-delà des territoires connus à l'époque. Cette combinaison est d'ailleurs particulièrement unique dans l'histoire de la littérature, et elle a largement participé au succès de l'écrivain.

Dans cette perspective, et afin de mieux cerner le fonctionnement de l'imaginaire géographique dans le récit vernien, nous souhaiterions analyser ici plus spécifiquement une des manifestations archétypales emblématique de cet imaginaire, celle que Bachelard définit comme la « contemplation monarchique ». Au préalable, nous reviendrons sur l'articulation entre le *merveilleux instrumental* et le *merveilleux géographique* dans les VE. Nous montrerons ainsi que la science et la technique présentes dans les romans verniens ne sont que les variables d'une œuvre romanesque dont la constante est fondamentalement sa dimension géographique.

### *I – Du merveilleux instrumental au merveilleux géographique : voyage vers l'extraordinaire géographique*

Dans le cadre de notre thèse doctorale en géographie, nous avons montré comment la science et la technique que Jules Verne convoque dans ses récits reposent, en suivant la typologie proposée par Tzvetan Todorov, sur un *merveilleux* (*excusé*, c'est-à-dire expliqué) de type *instrumental* : « apparaissent ici des petits gadgets, des perfectionnements techniques irréalisables à l'époque décrite, mais après tout parfaitement possibles » (Todorov, 1976 : 61 ; Dupuy, 2009 : 112). Or Jules Verne a toujours revendiqué ne faire appel qu'à une technologie et à une science préexistantes à l'écriture de ses récits :

Les livres, continua Jules Verne, dans lesquels j'ai établi des prévisions basées sur les dernières découvertes de la science, ont

uniquement servi de prétexte à un certain but. Peut-être serez-vous surpris d'apprendre que je ne tire aucune fierté particulière à avoir écrit sur l'automobile, le sous-marin, l'aéronef avant qu'ils ne deviennent, en fait, des réalités scientifiques. Au moment où j'en parlais comme des réalités, elles étaient déjà à moitié découvertes. Je faisais simplement de la fiction à partir de ce qui est devenu faits ultérieurement, et mon objet n'était pas de prophétiser, mais d'apporter aux jeunes des connaissances géographiques en les enrobant d'une manière aussi intéressante que possible. (Compère & Margot, 1998 : 178-179).

C'est la raison pour laquelle, évoquant le Nautilus, « invention » *a priori* vernienne et emblématique des VE, les journalistes qui interviewaient le romancier recevaient à chaque fois et inmanquablement la même réponse :

Avant que j'écrive *Vingt mille lieues sous les mers*, le sous-marin existait. Je n'ai fait que prendre les données telles quelles et les ai développées. (Compère & Margot, 1998 : 205) ; Dans mes romans, j'ai toujours fait en sorte d'appuyer mes prétendues inventions sur une base de faits réels, et d'utiliser pour leur mise en œuvre des méthodes et des matériaux qui n'outrepassent pas les limites du savoir-faire et des connaissances techniques contemporaines. Prenez, par exemple, le cas du *Nautilus*. Celui-ci, tout bien considéré, a un mécanisme de sous-marin qui n'a rien de vraiment extraordinaire, et qui ne dépasse pas non plus les limites des connaissances scientifiques actuelles. (*idem* : 219).

Ainsi, et comme l'affirme l'auteur lui-même, ses « inventions » n'en sont pas. Jules Verne n'est absolument pas le maître d'une quelconque forme d'anticipation scientifique. Bien au contraire : d'une part, la science et la technique que nous retrouvons dans les VE procèdent essentiellement d'une extrapolation savamment maîtrisée (Dupuy, 2009 : 109 ; Le Lay & Tirard, 2013 : 69-76) ; d'autre part, elles servent essentiellement l'exploration géographique, Jules Verne revendiquant à ce titre vouloir composer avec son œuvre une véritable « géographie universelle pittoresque » (Compère & Margot, 1998 : 123). La dimension « pittoresque » de cette « géographie universelle » que l'auteur souhaite composer repose donc en partie sur cette

déclinaison dans un *merveilleux instrumental* de la science et la technique de son époque. Or ce *merveilleux instrumental* offre des ressorts romanesques rarement exploités jusqu'alors (et surtout, à un tel niveau) :

Vous me demandez à quel âge j'ai écrit mon premier roman ?... C'était en 1862, et j'avais trente-quatre ans à cette époque. Quel a été ce premier roman ?... *Cinq semaines en ballon*. Pourquoi j'ai choisi pour théâtre cette Afrique inconnue ?... Parce que la *portentosa Africa* des Romains m'a toujours attiré, et, faute de pouvoir accomplir moi-même ce merveilleux voyage, j'ai envoyé à ma place des héros imaginaires, le docteur Fergusson, son fidèle Kennedy et leur dévoué Joe. Si j'ai choisi la voie de l'air au lieu de la voie de terre, c'est cela me paraissait et me paraît encore le vrai moyen de traverser l'Afrique. Et puis, vous l'avouerez-je, ce genre de locomotion me donnait des effets nouveaux, des aventures nouvelles. Que voulez-vous ? Quand on est romancier... J'ai débuté par l'Afrique, par quel continent finirai-je ? Que Dieu me prête encore quelques années, et peut-être aurai-je pu achever l'œuvre qui aura été celle de toute ma vie : la terre entière, l'univers même, décrits sous la forme du roman. (Lacassin, 1979 : 83).

Jules Verne est-il pour autant un chantre du progrès scientifique ? Assurément non (Dupuy, 2009 : 44ss). Un extrait, toujours relatif à *Cinq semaines en ballon* (5SB), est particulièrement explicite quant à l'angoisse d'une science et d'une technique qui ne seraient pas mises entre de bonnes mains. Certes, c'est un personnage qui parle, mais nul doute que nous retrouvons dans ces propos la pensée de son créateur (Ishibashi, 2007 : 15) :

— D'ailleurs, dit Kennedy, cela sera peut-être une fort ennuyeuse époque que celle où l'industrie absorbera tout à son profit ! À force d'inventer des machines, les hommes se feront dévorer par elles ! Je me suis toujours figuré que le dernier jour du monde sera celui où quelque immense chaudière chauffée à trois milliards d'atmosphères fera sauter le globe ! – Et j'ajoute, dit Joe, que les Américains n'auront pas été les derniers à travailler à la machine. (5SB, ch. XVI).

Par conséquent, le *merveilleux instrumental* que Jules Verne développe dans ses romans sert avant tout de support à l'exploration géographique, à la mise en place d'un *merveilleux géographique* qui assure le passage d'une géographie réelle vers un imaginaire géographique, une géographie imaginaire où se multiplient notamment les expériences de « contemplation monarchique ».

*II – Science et technique au service de l'imaginaire géographique : la « contemplation monarchique »*

Il est intéressant de remarquer comment de nombreux VE illustrent l'attitude de « contemplation monarchique » mise en évidence par Gaston Bachelard (Bachelard, 1948 : 359) et analysée en ces termes par Gilbert Durand :

La fréquentation des hauts lieux, le processus de gigantisation ou de divinisation qui inspire toute altitude et toute ascension rendent compte de ce que Bachelard nomme judicieusement une attitude de « contemplation monarchique » liée à l'archétype lumino-visuel d'une part, de l'autre à l'archétype psychosociologique de la souveraine domination. « La contemplation du haut des sommets donne le sens d'une soudaine maîtrise de l'univers. » Le sentiment de la souveraineté accompagne naturellement les actes et les postures ascensionnelles. (Durand, 1969 : 152) ; C'est ainsi qu'aux schèmes de l'ascension correspondent immuablement les archétypes du sommet, du chef, du lumineux [...] (*idem* : 163).

Nous ne retiendrons dans ce chapitre, et pour approfondir cette analyse, que trois romans verniens, mais parmi les plus emblématiques. Deux relèvent de la série des romans dits « aériens » (*Cinq semaines en ballon* et *Robur-le-Conquérant*). Le troisième, plus inattendu (*Vingt mille lieues sous les mers*), nous permettra également de montrer comment cette « contemplation monarchique » se manifeste aussi dans ce roman dont l'articulation principale repose non pas sur le schème de l'ascension, mais sur celui de la descente.



A) *De Cinq semaines en ballon à Robur-le-Conquérant : la conquête des airs au service de l'exploration géographique*

*Cinq semaines en ballon* (1863), le tout premier roman de Jules Verne, celui qui va lui permettre de connaître la célébrité, éclaire de façon explicite le rapport qu'entretient l'écrivain avec la science et la technique de son temps. Mais, comme nous l'avons montré précédemment (Dupuy, 2014), ce roman ne repose pas entièrement sur le schème de l'ascension comme nous pourrions le penser *a priori*. Car, à l'image d'Icare, le héros mythologique, toute ascension non maîtrisée se transforme toujours en chute. Or si la traversée de l'Afrique se fait certes avec un moyen de locomotion inattendu qui semble illustrer uniquement ce schème de l'ascension, force est de constater comment la descente accompagne aussi, et surtout, ces intrépides voyageurs qui volent au-dessus d'un continent mythique. Le ballon n'est ici qu'un prétexte, ce que confirme sans détour le romancier :

J'ai écrit *Cinq semaines en ballon* non pas comme une histoire centrée sur une ascension en ballon, mais plutôt sur l'Afrique. J'ai toujours eu une grande passion pour la géographie et les voyages, et je voulais faire une description romanesque de l'Afrique. (Compère & Margot, 1998 : 90-91).

Le sous-titre du roman (*Voyage de découvertes en Afrique par trois anglais*) précise d'ailleurs clairement l'ambition retenue. Elle participe directement du contrat fixé par l'éditeur :

Les ouvrages parus et ceux à paraître embrasseront ainsi dans leur ensemble le plan que s'est proposé l'auteur, quand il a donné pour sous-titre à son œuvre celui de *Voyages dans les mondes connus et inconnus*. Son but est, en effet, de résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne, et de refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers. (Hetzl, 1866 : 2).

Dans ce premier volume de la série des VE, les aéronautes peuvent donc à de multiples reprises contempler avec admiration des régions inconnues du cœur de l'Afrique. Une

foi inébranlable accompagne les héros sûrs d'être en sécurité dans leur ballon, bien que l'on ne puisse pas maîtriser sa direction :

Avec lui [le ballon], tout est possible ; sans lui, je retombe dans les dangers et les obstacles naturels d'une pareille expédition [...] Je vole avec la rapidité de l'ouragan, tantôt au plus haut des airs, tantôt à cent pieds du sol, et la carte africaine se déroule sous mes yeux dans le grand atlas du monde ! (5SB, ch. III).

Le voyage en ballon offre dès lors aux explorateurs la possibilité d'observer autrement la richesse et la variété des paysages africains, à une époque où une très grande partie du continent n'a toujours pas été encore visitée et cartographiée avec précision. De très nombreuses illustrations accompagnent ce récit ponctué par autant de « contemplations monarchiques ». Mais ces dernières se portent essentiellement sur des paysages dont la description procède fondamentalement d'un imaginaire géographique, ces derniers n'ayant jamais été auparavant – ou très rarement – décrits par de véritables explorateurs. Jules Verne doit alors composer avec son imaginaire d'écrivain-géographe.

Un passage en particulier met en scène le processus de « gigantisation », de « divinisation » décrit par Gilbert Durand, celui où les aéronautes arrivent dans la région de l'Unyamwezy, appelée « terre de lune ». Les habitants de cette contrée prennent en effet le Victoria pour la Lune et ses passagers pour de véritables divinités descendues sur terre afin de leur rendre visite :

[...] le docteur ne tarda pas à reconnaître que le Victoria était tout bonnement pris pour la Lune en personne, et que cette aimable déesse avait daigné s'approcher de la ville avec ses trois Fils, honneur qui ne serait jamais oublié dans cette terre aimée du Soleil. (5SB, ch. XV ; cf. doc. 1).

Dans ce roman, la conquête des airs par l'aérostat est donc incontestablement mise au service de l'exploration géographique. Le basculement vers un ailleurs exotique, mythique, imaginaire, participe directement du processus vernien d'écriture. Le roman géographique délocalise ainsi

dans un autre espace/temps l'action principale autour de laquelle se structure tout le récit (Seillan, 2008 : 201-202). Et c'est là qu'interviennent les « inventions » verniennes : elles assurent très souvent ce déplacement (long et complexe pour l'époque) vers l'ailleurs : évidemment ici, le Victoria dans *Cinq semaines en ballon*, mais aussi l'Albatros dans *Robur-le-Conquérant*, le Nautilus dans *Vingt mille lieues sous les mers*, Steam House dans *La Maison à vapeur*, L'Electric dans *Mathias Sandorf*, Standard-Island dans *L'Île à hélice*, L'Épouvante dans *Maître du Monde*, ou encore le projectile cylindro-conique dans *De la Terre à la Lune* et *Autour de la Lune*, etc.

Or il est intéressant de souligner comment la trame romanesque de ce tout premier roman de la série VE, alliant science, technique et exploration géographique, se répète à l'identique, 23 ans plus tard, dans un autre ouvrage célèbre de Jules Verne. Il s'agit de *Robur-le-Conquérant* (1886 ; RC), récit qui se situe parfaitement à mi-chemin entre *Cinq semaines en ballon* et *Vingt mille lieues sous les mers* (1869-70 ; 20000 LSM). Mais, d'un ballon plus léger que l'air, soumis aux caprices du vent, nous passons ici à un aérostat plus lourd que l'air : l'Albatros. Sorte de navire volant mû par des hélices dont l'alimentation repose également sur l'électricité (comme pour le Nautilus), l'Albatros assure à son concepteur une maîtrise des airs bien plus grande que celle du Dr Fergusson avec le Victoria. L'hommage à Baudelaire est évident. De même que nous l'avons montré pour *Cinq semaines en ballon*, si l'Albatros de Robur permet à son concepteur d'afficher au reste du monde sa supériorité scientifique et technique, l'engin qu'il a construit n'en demeure pas moins avant tout un formidable outil de transport et d'observations géographiques. Version aérienne du Nautilus, qui assure à Nemo la domination des fonds sous-marins (cf. *infra*), l'Albatros assure incontestablement à Robur la domination des airs.

Initialement, Verne voulait intituler son roman : « Notre Terre à vol d'oiseau » (Dumas, Gondolo Della Riva & Dehs,

2002 : 269). S'engage alors un nouveau tour du monde où le début de l'aventure (dans les airs) emmène les héros au-dessus des terres canadiennes, de Québec à Ottawa en passant par Montréal. Les descriptions sont souvent réalisées dans un registre métaphorique. Découvrant le fleuve Saint-Laurent, le narrateur s'exprime avec lyrisme : « [...] les passagers de l'*Albatros* purent apercevoir un long et sinueux ruban liquide qui serpentait, comme un simple ruisseau, à travers un pays accidenté, au milieu de l'étincellement de quelques lagons obliquement frappés des rayons du soleil. » (RC, ch. VII). Un peu plus loin, la description des chutes du Niagara, que Verne a visitées en 1867, est l'occasion pour le romancier de faire certes appel à ses souvenirs, mais de les présenter ici sous un angle (rhétorique et d'observation) original : « Au-dessous, en fer à cheval, se précipitaient des masses liquides. On eût dit une énorme coulée de cristal, au milieu des mille arcs-en-ciel que produisait la réfraction, en décomposant les rayons solaires. C'était d'un aspect sublime. » (RC, ch. VII).

Ce moyen de locomotion en avance sur son temps offre une perspective sur la terre totalement inédite. L'horizon d'observation s'ouvre, s'étend à mesure que l'*Albatros* prend de l'altitude et les voyageurs appréhendent désormais le monde à partir d'un point de vue aérien dont seuls quelques privilégiés peuvent bénéficier. Même la puissante chaîne himalayenne ne semble pas constituer un obstacle infranchissable à l'*Albatros*, capable en effet de s'élever à plus de 7000 mètres d'altitude afin de passer par ces cols qui figurent parmi les plus hauts du monde. (RC, ch. IX).

Comme dans *Cinq semaines en ballon*, *Robur-le-Conquérant* offre de nombreux exemples de « contemplation monarchique ». Un passage en particulier, accompagné d'une gravure qui pourrait suffire à elle-même (cf. doc. 2), illustre d'une efficacité redoutable cette attitude décrite par Bachelard. Survolant Paris, l'*Albatros*

[...] arriva au-dessus de la « Ville lumière » [...] l'Albatros s'abaissa de manière à ne la dominer que de quelques centaines de pieds seulement [...] il vint planer à la hauteur des plus hauts monuments [...] Et même l'ingénieur Robur voulut, sans doute, donner aux Parisiens le spectacle d'un météore que n'avaient point prévu ses astronomes. Les fanaux de l'*Albatros* furent mis en activité. Deux gerbes brillantes se promenèrent sur les places, les squares, les jardins, les palais, sur les soixante mille maisons de la ville, en jetant d'immenses houppes de lumière d'un horizon à l'autre. (RC, ch. XI).

Autant dans 5SB le processus de « divinisation », de « gigantisation » est-il le fruit du hasard (le Dr Fergusson ne fait que subir la direction prise par les vents), autant dans RC c'est bien Robur qui décide des lieux qu'il va visiter. Robur crée *eo ipso* les conditions de cette « contemplation monarchique ». L'extraordinaire scientifique, technique, et surtout géographique, est dès lors au rendez-vous de cette excursion improbable dans les airs où la puissance de déplacement de l'Albatros est telle que ce dernier pourrait faire le tour du monde en moins de huit jours seulement (pour l'époque). Il en est de même pour le Nautilus du capitaine Nemo : ses hôtes-prisonniers font désormais partie de ces privilégiés, de ces rares initiés qui vont pouvoir contempler des paysages hors de portée pour le commun des mortels.

B) Vingt mille lieues sous les mers : *la conquête des fonds sous-marins au service de l'exploration océanographique*

Bien que se sentant enfermé dans une « prison flottante » (20000 LSM, ch. VIII, 1<sup>e</sup> partie), le narrateur et professeur Aronnax prend petit à petit goût à cette aventure extraordinaire. En effet, cette expérience inattendue, ce voyage (forcé) sous les eaux ne peut que ravir cet homme de science qui peut désormais faire des observations dans un environnement qui lui était auparavant totalement inaccessible :

[...] cependant je n'éprouvais nul désir de quitter le capitaine Nemo. Grâce à lui, grâce à son appareil, je complétais chaque jour

mes études sous-marines, et je refaisais mon livre des fonds sous-marins au milieu même de son élément. Retrouverais-je jamais une telle occasion d'observer les merveilles de l'Océan ? Non, certes ! Je ne pouvais donc me faire à cette idée d'abandonner le Nautilus avant notre cycle d'investigations accompli. (20000 LSM, ch. VI, 2<sup>de</sup> partie).

Le capitaine Nemo l'avait d'ailleurs déjà prévenu : « Vous allez voyager dans le pays des merveilles. L'étonnement, la stupéfaction seront probablement l'état habituel de votre esprit. [...] vous verrez ce que n'a vu encore aucun homme. » (20000 LSM, ch. X, 1<sup>e</sup> partie). Et le spectacle est à la hauteur des espérances de l'homme de science. Cependant, quels mots pour décrire, écrire ces spectacles si merveilleux (?) : « Quel spectacle ! Comment le rendre ? Comment peindre l'aspect de ces bois et de ces rochers dans ce milieu liquide [...] ? » (20000 LSM, ch. IX, 2<sup>de</sup> partie) ; « Les mots sont impuissants à raconter de telles merveilles ! Quand le pinceau lui-même est inhabile à rendre les effets particuliers à l'élément liquide, comment la plume saurait-elle les reproduire ? » (20000 LSM, ch. XVI, 1<sup>e</sup> partie). Prétérations et métaphores constituent en définitive les figures de rhétorique qui assurent au romancier l'écriture de cet extraordinaire géographique (Dupuy, 2011 : 37-49).

Dans cette perspective, l'un des points d'orgue de ce voyage est sans nul doute celui où Nemo emmène ses passagers observer les ruines de l'Atlantide (cf. doc 3) : si le voyage se fait dans l'espace, il se double également d'un voyage dans le temps. De plus, s'agissant d'un roman qui s'articule fondamentalement sur le schème de la descente (à l'image, par exemple, de *Voyage au centre de la Terre*) et compte-tenu de la modestie dont fait preuve Nemo face à ces ruines séculaires, nous pouvons considérer que nous avons certes affaire à une véritable attitude de « contemplation monarchique », mais *euphémisée*, d'autant plus que nous basculons ici dans le régime nocturne de l'image (Durand, 1969 : 224). En outre, il est important de souligner que nous retrouvons parfaitement ici les trois archétypes décrits par Durand : l'archétype du

sommet correspond à la montagne d'où l'observation est réalisée, l'archétype du luminaire prend ici la forme du volcan en éruption qui assure la mise en lumière de la scène, et l'archétype du chef est littéralement incarné en la personne du capitaine Nemo. Le Nautilus et les scaphandres, déclinaisons techniques de progrès scientifiques, sont dès lors, et avant tout, mis ici au service d'un puissant imaginaire géographique :

La montagne ne s'élevait que de sept à huit cents pieds au-dessus de la plaine ; mais de son versant opposé, elle dominait d'une hauteur double le fond en contre-bas de cette portion de l'Atlantique. Mes regards s'étendaient au loin et embrassaient un vaste espace éclairé par une fulguration violente. [...] Ainsi posé, ce volcan, comme un immense flambeau, éclairait la plaine inférieure jusqu'aux dernières limites de l'horizon. [...] le capitaine Nemo vint à moi et m'arrêta d'un geste. Puis, ramassant un morceau de pierre crayeuse, il s'avança vers un roc de basalte noire et traça ce seul mot : ATLANTIDE [...] Pendant que je rêvais ainsi, tandis que je cherchais à fixer dans mon souvenir tous les détails de ce paysage grandiose, le capitaine Nemo, accoudé sur une stèle moussue, demeurait immobile et comme pétrifié dans une muette extase. (20000 LSM, ch. IX, 2<sup>de</sup> partie).

Cette déclinaison euphémisée d'une véritable « contemplation monarchique » participe également du basculement du récit dans un registre mythique. Nemo apparaît comme l'intercesseur entre différents mondes : terre *vs* mers, profane *vs* sacré, présent *vs* passé, ordinaire *vs* extraordinaire. Notons enfin que l'exploration océanographique revêt également ici un caractère poético-mythique : une géographie imaginaire se dessine dans les profondeurs de ces océans que Nemo semble avoir apprivoisés. Il domine par sa science et sa technique des mondes totalement inconnus. Le Nautilus, véritable faire-valoir de son concepteur (à l'image de l'Albatros de Robur), constitue à ce titre un puissant outil d'observation de territoires inaccessibles au reste du monde : de la conquête des airs à celle des fonds sous-marins, la science et la technique servent toujours chez Jules Verne à l'exploration géographique, terrestre ou océanographique.

C'est ainsi que dans les VE la science et technique sont avant tout mises au service de l'exploration géographique. Ces dernières sont déclinées dans un récit qui relève d'un *merveilleux*, *instrumental* et *géographique*, qui assure le passage d'une géographie réelle vers une géographie plus imaginaire. Dans ces territoires de l'imaginaire, de l'extraordinaire, nous avons présenté trois exemples emblématiques d'une manifestation archétypale de la « contemplation monarchique ». L'exemple de 5SB illustre notamment le processus de « gigantisation », de « divinisation » mis en évidence par Bachelard et analysé par Durand dans son ouvrage sur les structures anthropologiques de l'imaginaire. Mais le ballon du Dr Fergusson est dépendant des conditions météorologiques et aéronautiques qui règnent au-dessus de l'Afrique. Si la direction d'ensemble est fixée – la traversée du continent se fait d'Est en Ouest grâce aux alizés –, les étapes du voyage sont bien moins prévisibles. De sorte que le hasard qui touche cette tribu prenant le Victoria pour la Lune affecte également les aéronautes : la « contemplation monarchique » qui s'opère à ce moment résulte finalement plus de l'attitude des membres de cette tribu que des passagers du ballon, *deus ex machina*.

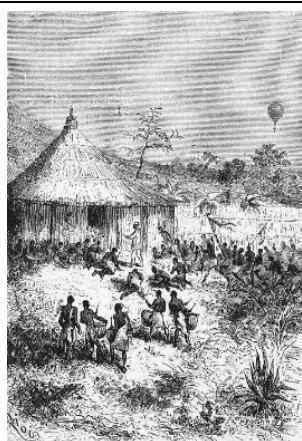
À l'inverse, Robur, dit « le Conquérant », agit seul dans *son* voyage. C'est lui seul qui décide de survoler Paris et d'afficher sa puissance conquérante – l'étymologie latine de *Robur* est d'ailleurs celle de *force*, *résistance*, *vigueur*. À ce titre, Robur est la personnification, l'incarnation archétypale du schème de l'ascension si bien analysé par Gilbert Durand. À l'inverse de 5SB, le processus de « contemplation monarchique » qui s'opère dans le cas présent résulte directement de l'attitude du maître des cieux.

Entre ces deux romans et ces deux personnages majeurs de la production vernienne, nous retrouvons le capitaine Nemo. À la différence de Robur, il donne le sentiment de s'interroger davantage sur le monde qui l'entoure, lui qui a



décidé de rompre avec ces hommes dont il ne semble plus partager la même nature humaine. La contemplation des ruines de l'Atlantide relativise finalement l'attitude de « contemplation monarchique » du maître des fonds sous-marins qui sait mieux que quiconque qu'en ces contrées inaccessibles la nature est souveraine. L'euphémisation semble résulter ici directement de l'inversion du schème où la descente, maîtrisée, assure le passage du réel vers l'imaginaire, du profane vers le sacré.

Ces trois romans et les trois passages que nous avons analysés demeurent ainsi très riches d'enseignement sur le fonctionnement de l'imaginaire géographique dans la série des VE. Ils précisent comment Jules Verne a su (d) écrire, en son temps et dans un registre romanesque, la géographie des mondes connus et inconnus et proposer incontestablement des voyages littéralement *extraordinaires*.



**Document 1 :**  
***Cinq semaines  
en ballon***

« Le palais du sultan  
africain »,  
ch. XV.



**Document 2 :**  
***Robur-le-Conquérant***

« L'« Albatros » avait été  
vu, cette fois »,  
ch. XI.



**Document 3 :**  
***Vingt mille lieues  
sous les mers***

« Là, sous mes yeux,  
apparaissait une ville  
détruite »,  
ch. IX, seconde partie.

Références bibliographiques

BACHELARD, Gaston. 1948. *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti Édition.

COMPÈRE, Daniel, MARGOT, Jean-Michel. 1998. *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, Genève, Slatkine.

DUMAS, Olivier, GONDOLO DELLA RIVA, Piero, DEHS, Volker. 2002. *Correspondance inédite de Jules Verne avec l'éditeur Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*, Genève, Slatkine, Tome III.

DUPUY, Lionel. 2009. *Géographie et imaginaire géographique dans les Voyages extraordinaires de Jules Verne : Le Superbe Orénoque (1898)*, Berdoulay, Vincent, Puyo, Jean-Yves (dirs.), Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Thèse de Doctorat en Géographie.

DUPUY, Lionel. 2011. « La métaphore au service de l'imaginaire géographique : *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne (1869) », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol 55, n° 154, pp. 37-49.

DUPUY, Lionel. 2013. « *Les Voyages extraordinaires* de Jules Verne ou le roman géographique au XIX<sup>e</sup> siècle », *Annales de Géographie*, n° 690, pp. 131-150.

DUPUY, Lionel. 2014. « De l'imaginaire des sources aux sources de l'imaginaire géographique vernien : *Cinq semaines en ballon* », in DUPUY, Lionel, PUYO, Jean-Yves (coord.), *L'imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*, Pau, Presses universitaires de Pau et Pays de l'Adour, pp. 149-159.

DURAND, Gilbert. 1969. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Dunod.

HETZEL, Jules. 1886. « Avertissement de l'éditeur », in *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Paris, Hetzel.

ISHIBASHI, Masataka. 2007. *Description de la Terre comme projet éditorial. Voyages extraordinaires de Jules Verne et système de l'éditeur Hetzel*, MOUCHARD, Claude (dir.), Paris, Université Paris VII – Vincennes–Saint-Denis, Thèse de doctorat en Littérature et Civilisation Françaises.

LACASSIN, Francis. 1979. *Jules Verne – Textes oubliés : 1849-1903*, Paris, Union Générale d'Édition.

LE LAY, Colette, TIRARD, Stéphane. 2013. « L'Île à hélice, l'anticipation proximale au service de l'utopie », in Mustière, Philippe, Fabre, Michel (coord.), *Jules Verne, science, crises et utopies*, Nantes, Coiffard, pp. 69-76.

SEILLAN, Jean-Marie. 2008. « Histoire d'une révolution épistémologique au XIX<sup>e</sup> siècle : la captation de l'héritage d'Alexandre Dumas par Jules Verne », in SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne (coord.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle ?*, pp. 199-218.

TODOROV, Tzvetan. 1976. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil.

VERNE, Jules. 1863. *Cinq semaines en ballon*, Paris, Hetzel.

— 1869-70. *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Hetzel.

— 1886. *Robur-le-Conquérant*, Paris, Hetzel.



## Résonances antimodernes dans le roman de Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*<sup>17</sup>

MARIA HERMÍNIA LAUREL  
Université de Aveiro – ILCML

Il est quand même curieux que l'auteur de tant de romans qu'il est convenu de ranger sous le label de romans d'anticipation (ou de science-fiction), d'aventures et de voyages *extraordinaires* dans des régions exotiques, destinés à un public jeune (tel que l'avait conçu le premier éditeur de Verne, Hetzel) ait failli commencer sa carrière par un récit qui semble mettre en cause ses croyances futures, ou, du moins, l'image que ses publications ultérieures ont forgée de lui. Le triomphe éditorial de ses *Voyages extraordinaires* en a dicté des éditions et des traductions successives<sup>18</sup> : il est considéré, encore de nos jours, comme un auteur que la modernité a séduit, au point d'en faire l'un de ses principaux émules.

---

<sup>17</sup> Cet article est financé par les fonds FEDER du Programme d'Exploitation des Facteurs de Compétitivité – COMPETE (POCI-01-0145-FEDER-007339) et par les fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la science et la technologie, dans le cadre du projet stratégique « UID/ELT/00500/2013 ».

<sup>18</sup> Citons la publication des *Voyages Extraordinaires* dans la prestigieuse collection « La Bibliothèque de la Pléiade », dans un coffret de deux volumes en 2012, et l'édition des *Voyages Extraordinaires* en un seul volume, en 2016 chez le même éditeur.

La problématique de la modernité traverse tout le roman sur lequel nous souhaiterions nous attarder, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*. Répondant à un projet de publication souhaité par Verne en 1863, mais refusé par son éditeur Hetzel<sup>19</sup>, ce livre s'inscrit dans le débat sur la *modernité* et le *progrès* qui occupe à l'époque des hommes de lettres proéminents, dont Baudelaire, Flaubert, Leconte de Lisle ou Maxime Du Camp, entre autres. L'une des raisons pour lesquelles Hetzel a refusé de publier ce roman fut, selon le spécialiste vernien, Piero Gondollo della Riva, que l'éditeur « n'aimait pas les romans futuristes, très à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle » (Riva, 2013 : 159).

En 1863 pourtant, avant d'avoir écrit les livres qui le rendirent fameux, dans lesquels il répandit son idéal d'un monde à la portée de l'homme moderne<sup>20</sup>, Verne construit un roman qui met en question, bien à l'opposé, ce progrès censé amener le bonheur à ses contemporains et à leurs héritiers. Son héros, qui devrait en être le héraut, n'est, finalement, que l'apologète du refus de ce progrès, au nom d'autres valeurs. Le sentiment d'étrangeté éprouvé par Michel Dufrénoy devant les signes de la modernité est partagé par Verne lui-même une douzaine d'années plus tard, lors de son intervention à la Séance publique annuelle de l'Académie d'Amiens dont il est le directeur en 1875. Le livre *Une ville idéale*, en reproduit les propos. Décrite sous la forme d'un récit de rêve la ville d'Amiens imaginée par Verne en l'an 2000 répond à l'application sans faille d'une notion de progrès qui y atteint tous les aspects de la vie urbaine quotidienne. La proximité entre une telle notion de progrès

---

<sup>19</sup> Ce livre ne fut publié qu'en 1994, environ 130 années après ce refus. Della Riva estime que ce roman est la reprise par Verne d'« un manuscrit de jeunesse, antérieur à sa rencontre avec Hetzel », qu'il aurait *rajeuni* et *copié* (Riva, 2013 : 159).

<sup>20</sup> Jean-Paul Dekiss définit son idée de l'homme moderne : « Verne esquisse la figure d'un héros moderne. Il dessine l'univers à la nouvelle dimension des hommes. [...] il entreprend de “répandre dans la jeunesse un savoir en matière de géographie” » (Dekiss, 2004 : 67).

et celle d'une pensée dictatoriale qui domine tous les pôles de la société est claire dans ce récit. Le contrôle absolu de tous les individus y est visé depuis leur naissance – il suffirait de rappeler la solution de l'augmentation considérable de la population par le biais de l'« impôt sur le célibat » (Verne, 1999 : 51) poursuivant ceux qui se refusent à la procréation (*idem* : 45), de l'invention monstrueuse de « l'allaitement à vapeur », grâce à une extraordinaire « machine à têter [...] de la force de cinq cents Normandes » (*idem* : 51) qui calme aussitôt les pleurs des bébés. L'éducation, « purement scientifique, commerciale et industrielle » (*idem* : 47), vise à la constitution d'une société de laquelle sont extirpées toutes sortes de maladies, grâce à l'utilisation de savoirs exotiques, fruits des échanges que les voyages devenus fréquents amènent, en l'occurrence, « depuis que les coutumes chinoises ont été adoptées en France ! » ; surtout depuis que le système des impôts appliqués à l'exercice de la médecine a été renversé : les malades ne paient les honoraires de leurs médecins que « pendant qu'ils sont bien portants ! » (*idem* : 34). Conséquence immédiate : la médecine progresse dans le sens de la prévention des épidémies, les médecins veillent à ce que leurs patients ne « tombent jamais malades » (*ibidem*). De la médecine préventive avant la lettre !

La notion de progrès pour Verne prête donc à une lecture double : elle répond d'une part à ce désir de changement qui accompagne la modernité, au sens proposé par Baudrillard, comme « morale canonique du changement », en opposition à la « morale canonique de la tradition » (Baudrillard, 1996 : 552). La clôture du récit *Une ville idéale* en donne la bonne synthèse : à l'éveil de son songe, l'orateur s'exclame : « Oui ! tout était changé en ce monde ! Tout avait suivi la voie du progrès ! Idées, mœurs, industrie, commerce, agriculture, tout s'était modifié ! ... » (Verne, 1999 : 52).

Un autre contemporain fut profondément impliqué dans le questionnement de la modernité, dont l'œuvre témoigne



des changements profonds, au niveau urbanistique mais aussi sociologique dont la ville de Paris fut le théâtre, du temps de Verne : Émile Zola.

Rien ne semblerait rapprocher, à première vue, le regard porté sur la ville de Paris par Zola, le chef de file de l'école naturaliste et l'observateur méticuleux des comportements humains qu'il déployait sur sa table de travail, de celui de son contemporain, Verne. Cependant, n'est-il pas aussi vrai que l'un et l'autre étaient séduits par l'idée de *progrès*, ce dieu de la modernité dont Baudelaire fuyait le culte, qu'ils partageaient la foi en une *science* qui s'avérait apporter l'explication de tous les phénomènes, et que tous les deux étaient doués d'une imagination prodigieuse, aussi paradoxal que cela puisse paraître, du moins pour ce qui concerne le pourfendeur des principes qu'il a présentés méthodologiquement en 1880, dans *Le Roman expérimental*, Zola ?

Il est vrai que la publication de la saga des Rougon-Macquart s'échelonne de 1870 à 1893, et que le mandat du préfet-baron de la Seine, Georges-Eugène Haussmann, s'achève en 1870, mais l'action de bien des volumes<sup>21</sup> de l'*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le II<sup>e</sup> Empire*, élit Paris, ses quartiers, ses rues, ses places publiques et ses espaces verts<sup>22</sup> comme espaces de référence majeurs pendant cette période<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> À l'exception près de *La Fortune des Rougon*, premier roman de la saga, *À la conquête de Plassans*, *La Faute de l'abbé Mouret*, dont l'action se situe proche de Plassans, *La Joie de vivre*, situé en Normandie, *La Terre*, *Le Rêve* ou encore *La Bête Humaine*, un roman dont le héros principal est bien un fruit de la modernité : le chemin de fer.

<sup>22</sup> Le bois de Boulogne, le parc Monceau, le parc Montsouris, entre autres espaces verts parisiens furent aménagés sous l'ordre de Louis-Napoléon Bonaparte par Haussmann, qui dirigea les équipes d'ingénieurs et de paysagistes choisis.

<sup>23</sup> L'action des derniers romans de la saga se situe après la chute de l'Empire, dont *La Débâcle* (1892), qui évoque le conflit franco-prussien de 1870 ou *Le docteur Pascal*, qui clôt la saga en 1893, entre autres.

Zola décrit justement ce Paris moderne qui est en train de naître, le Paris des nouveaux arrondissements, dont le XVIII<sup>e</sup>, le Paris des grands boulevards haussmanniens à l'édification duquel collaborent, chacun à sa manière, maints personnages du roman *L'Assommoir*. Bien que publié déjà sous la Troisième République, en 1877, le Paris auquel ce roman renvoie est contemporain de Baudelaire et de Verne, celui du Second Empire. L'action de ce roman se situe entre 1850 et 1868. Si, à la fin du roman, le Paris moderne s'annonce dans toute sa grandeur, ce roman se construit sur les sentiments de dépaysement et d'abandon, sur la misère morale ou financière éprouvés par bien de ses personnages, parmi lesquels ceux qui ont participé à la construction de la ville selon les nouveaux plans urbanistiques, ou leur famille. C'est le cas de Coupeau, l'ouvrier zingueur qui travaillait sur les toits de l'hôpital de Lariboisière qu'un accident de travail a définitivement condamné à l'oisiveté et à l'alcoolisme ; c'est le cas de Nana<sup>24</sup>, qui devrait inaugurer, trois années plus tard, dans le roman éponyme<sup>25</sup>, le trajet des cocottes et courtisanes de ce Paris enrichi par la spéculation et par le commerce, dont la disparition coïncide avec la fin du Second Empire ; c'est, par anticipation, le cas de Goujet, le forgeron employé dans une « fabrique de boulons et rivets » (Zola, 1969 : 182), véritable dieu de lumière et de pureté, « géant » que Gervaise retrouve dans sa forge, qui « faisait de la clarté autour de lui [...] comme un bon Dieu » (*idem* : 189), dont le métier sera anéanti par le triomphe prochain des machines avec lesquelles il ne saurait rivaliser, car il a bien conscience qu'« un jour [...] la machine tuerait l'ouvrier » (*idem* : 192). Paris s'industrialise dans un « tapage d'usines » dont les exhalations de charbon empestent l'air et dont le rythme des machines « [secoue] le sol » (*idem* : 183). Ses rues sont bien

---

<sup>24</sup> Nana vient au monde dans le courant de l'action de *L'Assommoir*, fille de Coupeau et de Gervaise.

<sup>25</sup> *Nana* fut publié en 1880, trois ans après *L'Assommoir* ; son action se déroule entre 1868 et 1870.

loin d'atteindre la « grâce » que leur accorde Apollinaire dès 1912-1913, dans *Alcools* ou *Calligrammes*. C'est avant tout le cas de l'héroïne de *L'Assommoir*, Gervaise, qui, à la fin du roman, au bout de sa déchéance financière, physique et morale ne se reconnaît plus dans ces belles avenues qui se déploient devant elle, ayant perdu tous repères identitaires dans son quartier que les travaux haussmanniens transfigurent. Gervaise accomplit alors une deuxième expérience de déterritorialisation, qui ne sera plus suivie, cette fois-ci, d'aucun espoir de reterritorialisation, quelques années après son exode rural de Plassans, d'où elle était originaire, pour venir à Paris, comme tant de ses semblables, dans l'espoir d'y améliorer sa vie :

Ce quartier où elle éprouvait une honte, tant il embellissait, s'ouvrait maintenant de toutes parts au grand air. Le boulevard Magenta, montant du cœur de Paris, et le boulevard Ornano, s'en allant dans la campagne, l'avaient troué à l'ancienne barrière, un fier abattis de maisons, deux vastes avenues encore blanches de plâtre, qui gardaient à leurs flancs les rues du Faubourg-Poissonnière et des Poissonniers, dont les bouts s'enfonçaient, écornés, mutilés, tordus comme des boyaux sombres. Depuis longtemps, la démolition du mur de l'octroi avait déjà élargi les boulevards extérieurs, avec les chaussées latérales et le terre-plein au milieu pour les piétons, planté de quatre rangées de petits platanes [...] Sous le luxe montant de Paris, la misère du faubourg crevait et salissait ce chantier d'une ville nouvelle, si hâtivement bâtie (*idem* : 413-414).

De même Michel Dufrénoy parcourt-il Paris à la fin du roman de Jules Verne, dans un long *retour en arrière* qui le fait passer de « l'ancien Paris » (Verne, 1994 : 191) au Paris dominé par « les bâtiments du Crédit instructionnel » et son modèle de civilisation moderne, devant lesquels « il s'enfuit avec horreur » (*idem* : 194). Le lecteur a ainsi l'occasion de suivre Michel dans sa dernière promenade dans ce Paris qui lui est devenu hostile, dans lequel il ne se retrouve plus, un Paris qui ne veut même plus de sa vie. Il regarde une Académie française qui « ne comptait plus un seul homme de lettres », il longe « le quai des Augustins jusqu'au Pont Neuf »

bordé par une Seine entièrement prise par les « magnifiques travaux du barrage », méconnaissable, définitivement sourde au sentiment de désespoir qui s'empare de lui, mais qui produit l'électricité si *utile* à la ville de Paris (*idem* : 193-194).

Paris qui est décrit en ces termes par le biographe de Haussmann, Nicolas Chaudun : « L'initiative d'un remodelage d'ensemble, pratiqué simultanément sur tous les fronts [...] revient sans conteste » (Chaudun, 2009 : 96) à l'esprit de l'empereur Louis-Napoléon Bonaparte, Haussmann ayant été nommé préfet de la Seine en juin 1853 et chargé des grands travaux d'aménagement de la ville. Bien que le « plan de l'Empereur », concernant le tracé, de sa propre main, de plusieurs rues dans Paris se soit perdu<sup>26</sup>, il est important de retenir que « dès l'hiver 1853-1854, Napoléon III et son préfet disposent d'un projet d'ensemble » (*idem* : 97) concernant les deux rives de la Seine. Un projet auquel l'exposition universelle de 1867 accorde un nouvel élan, mais qui, dès le début de la décennie de 1853 concernait déjà « un faisceau d'axes nord-sud enjambant des ponts d'ores et déjà construits » (*idem* : 100), et prévoyait le percement des avenues que Haussmann devrait poursuivre.

L'« haussmannisation »<sup>27</sup> de Paris se déploie à un moment très particulier de l'histoire des grandes villes européennes. Le choix s'imposait entre le maintien de tracés qui opposaient de fortes limitations à l'augmentation de la population urbaine<sup>28</sup> et la réévaluation des plans des villes de sorte à favoriser leur capacité d'attraction de nouvelles couches sociales grâce au

---

<sup>26</sup> Chaudun cite l'incendie de l'Hôtel-Dieu en 1772, entre autres vicissitudes, dont la guerre franco-prussienne en 1870, responsables de la disparition de beaucoup de documents concernant les plans du nouveau Paris (Chaudun, 2009 : 97).

<sup>27</sup> Nous empruntons le néologisme employé par Chaudun pour signifier les travaux entrepris par le préfet dans le but de transformer Paris en une ville à la pointe de la modernité, conformément au projet de l'empereur.

<sup>28</sup> « En 1817, on dénombrait 713 966 Parisiens ; trente-neuf ans plus tard, ils étaient 1 174 346 » (*idem* : 86).

développement de nouvelles structures urbaines qui promeuvent de nouvelles sources de revenus<sup>29</sup>. L'intégration dans la ville de Paris de communes suburbaines et l'accroissement du nombre des arrondissements de Paris qui en découla ; le développement du marché immobilier ; l'harmonie architecturale des quartiers centraux de Paris obéissant au plan de redressement de la ville projeté par l'empereur, situent nettement Paris dans les sentiers de la modernité. Le choix s'imposait, sous peine d'aveuglement face aux exigences mêmes de l'histoire : « En venant se camper au point de rupture entre la ville ancestrale, confrontée à un problème de croissance, et la ville industrielle, préoccupée de son fonctionnement, le régime que Louis-Napoléon met progressivement en place [...] joue de la modernité comme d'un argument de légitimité » (*idem* : 103).

Or c'est précisément cette modernité qui faisait l'actualité du temps de Verne, vers 1863, mais aussi de Baudelaire et de Zola, entre autres, qu'il nous intéresse d'étudier.

La ville de Paris, sol que Baudelaire établit à sa poétique et Zola à ses romans urbains, et que Verne anticipe dans son roman de 1863, renvoie-t-elle, pour les trois écrivains, à la même ville ? Question fallacieuse, du moment que l'on accepte, avec Bertrand Westphal, que chaque ville n'a d'existence que sous la plume d'un écrivain (Westphal, 2016 : 161). La réponse n'en est pas pour autant moins complexe. L'état d'esprit de Michel, lors de sa dernière promenade dans Paris, répond au sentiment éprouvé par Baudelaire devant ce « vieux Paris [qui] n'est plus », épris d'une « mélancolie » qu'aucun signe de modernité ne ferait *bougner* : « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! [...] » (Baudelaire,

---

<sup>29</sup> « En seize ans et six mois de magistrature, Haussmann aura, de sa propre initiative, percé 64 kilomètres de voies nouvelles, suscité la construction de plus de 40 000 immeubles, multiplié par trois le nombre de réverbères à gaz, planté 80 000 arbres d'alignement – cinq fois plus aux bois de Boulogne et de Vincennes ! – et creusé 585 kilomètres d'égouts ou de collecteurs souterrains » (*idem* : 128).

1975 : 85). Le thème de la fuite devant le nouveau Paris est récurrent dans l'attitude de Michel.

L'idée de progrès hante le XIX<sup>e</sup> siècle. Rappelons le chapitre « Ceci tuera cela », dans le roman de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831). La « modernité » est étroitement liée à l'idée de « progrès » dans le contexte social, économique et politique français inauguré par la Monarchie de juillet et poursuivi au long du II<sup>e</sup> Empire. C'est l'idée qui est sous-jacente à toutes les activités décrites dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, activités dont la réalisation efficace permet de soutenir les projections de Jules Verne sur l'avenir de cette capitale. À cette réalisation veillent tous les personnages de ce roman, qu'ils y croient vraiment, qu'ils feignent d'y croire, mais dans laquelle tous, chacun à leur manière, se trouvent fortement impliqués.

La dernière promenade de Michel dans Paris, qui occupe le chapitre XVI du roman, « Le démon de l'électricité », reprend la description détaillée de la ville à laquelle le chapitre II, « Aperçu général des rues de Paris », avait introduit le lecteur. Cependant, c'est un Paris nocturne que traverse Michel, par l'hiver le plus froid dont il est mémoire, « le thermomètre [marquant] vingt degrés au-dessous de zéro » (Verne, 1994 : 188). Le chapitre II décrit en détail le Paris visionnaire que Verne projette au XX<sup>e</sup> siècle, entièrement conçu dans le but de répondre aux exigences de « ce siècle fiévreux, où la multiplicité des affaires ne laissait aucun repos et ne permettait aucun retard » (*idem* : 48). Ainsi ce chapitre met-il au premier plan la description technique du réseau des transports publics disponibles, l'efficacité de leur construction, la vitesse de leur circulation et leur respect avant la lettre de l'environnement, grâce aux nouvelles structures qui les supportent, solides malgré leur apparente légèreté, grâce aux nouvelles sources d'énergie, dont l'électricité ou un ingénieux système d'air comprimé, allié à la force électromagnétique, qui les propulsent. Paris deviendrait méconnaissable, au XX<sup>e</sup> siècle :

Qu'eût dit un de nos ancêtres à voir ces boulevards illuminés avec un éclat comparable à celui du soleil, ces mille voitures circulant sans bruit sur le sourd bitume des rues, ces magasins riches comme des palais, d'où la lumière se répandit en blanches irradiations, ces voies de communication larges comme des places, ces places vastes comme des plaines, ces hôtels immenses dans lesquels se logeaient somptueusement vingt mille voyageurs, ces viaducs si légers ; ces longues galeries élégantes, ces ponts lancés d'une rue à l'autre, et enfin ces trains éclatants qui semblaient sillonner les airs avec une fantastique rapidité (*ibidem*).

Le chapitre XVI surgit ainsi en pleine opposition au chapitre II du roman. À un Paris diurne qui célébrait la modernité, s'oppose, à la fin du roman, un Paris nocturne qui évoque plutôt celui de la dernière déambulation de Gervaise dans une ville qui la rejette, par un trop-plein de modernité. Le ciel resplendissant avec ses constellations s'offre au regard de Michel, qui n'est plus attiré par les signes de la modernité, mais par les signes d'un Paris que le progrès a épargné : un magasin de fleurs, le son des clochers de l'église de Saint-Nicolas, les hospices de Paris, le cimetière Montparnasse, la Sorbonne, le pont Saint-Michel, le quai des Augustins, le Pont-Neuf, l'Institut, l'Académie française. Michel fuit les signes de la modernité, déclinant autrement, dans ces nouveaux *tableaux parisiens*, l'allégorie baudelairienne du poème « Le Cygne », en partageant son sort d'*exilé*. Poème de 1860 dont nous complétons la strophe citée plus haut : « [...] palais neufs, échafaudages, blocs, /Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, /Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs » (Baudelaire, 1975 : 86).

Michel « s'enfuit avec horreur » devant « les bâtiments du Crédit instructionnel » (Verne, 1994 : 193), ou devant le spectacle inouï de la cathédrale de Notre-Dame, transfigurée par l'électricité : « l'autel étincelait des feux électriques et des rayons de même nature s'échappaient de l'ostensoir soulevé par la main du prêtre ! » (*idem* : 196). Cette électricité dont l'usage est ambigu : elle donne la vie tout autant qu'elle la prend. Voyant une batterie électrique et qu'« on dressait l'échafaud » en passant devant « la prison des jeunes détenus,

[Michel] comprit. On ne coupait plus la tête. On foudroyait avec une décharge » (*idem* : 199). Aux signes visibles de la modernité s'opposent d'autres qui se dérobent sous ses yeux pendant son ultime promenade : ainsi des « magnifiques travaux du barrage de la Seine » ensevelis sous « les neiges amoncelées », dont il n'entend que « le bruit sourd des turbines de Fourneyron et Koechlin » (*idem* : 194)

C'est donc un Paris ayant subi les changements de fond exigés par l'idéologie du progrès, un Paris qui est le résultat de l'application dans le terrain des infrastructures nécessaires à la poursuite de cette idéologie qui est décrit dans ce roman. C'est dans ce Paris méconnaissable qu'évoluent des personnages ayant subi eux-mêmes un processus d'adaptation à la nouvelle réalité. Pourtant, ni le processus de la métamorphose de Paris dans une ville guidée par une certaine idée du progrès, ni le processus de l'adaptation de tous les habitants de la ville ne sont entièrement accomplis. Il existe des espaces urbains qui se trouvent à l'écart des grands travaux, de même qu'il existe des personnages dont les références n'épousent pas l'idéologie régnante. C'est dans ces espaces urbains et humains interstitiels qu'agonisent les références à un monde qui semble sur le point d'être englouti par les effets de la modernité. Il est curieux de remarquer que déjà à ce moment inchoatif d'une carrière brillante, Verne construit son roman sur le binôme des personnages crédules et des personnages sceptiques qui sera la marque de ses écrits futurs. Loin d'épouser un seul point de vue, les récits de Verne ont une portée pédagogique exemplaire. Des informations dont le contenu trop technique les aurait effrayés passent naturellement des personnages poussés par leur curiosité envers le savoir aux lecteurs avides de connaissances (surtout dans ses romans « scientifiques »), avides de mondes inconnus auxquels ils sont invités (dans ses romans « géographiques »). Les romans de Verne sont sans doute à rapprocher des « romans de formation » que le XVIII<sup>e</sup> siècle a rendus populaires, dans un généreux partage imaginaire. Ils se construisent souvent sur l'équilibre entre le



trop de confiance dans le progrès scientifique et les résultats, pas toujours heureux qui en adviennent : le destin du capitaine Hatteras a des répliques dans celui du capitaine Nemo, tous deux ayant tout sacrifié dans la défense aveugle et destructrice de leurs causes. Effectivement ces considérations suffiraient à nous faire approcher différemment l'image d'un Verne chantre de la modernité, une modernité qui, idéalement, voudrait rendre floues les frontières entre le monde réel et les mondes possibles, à l'appui d'un progrès sans limites prévisibles. Les livres de Verne révèlent sa foi dans le savoir et la célébration de valeurs qui répondent à l'idéal de l'éducation républicaine<sup>30</sup>. Le choix entre deux visions du monde est sous-jacent, à l'opposition constatée entre quelques-uns des personnages qui circulent dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* ; ce roman impose à ses personnages le choix entre deux options existentielles qui s'excluent : la foi dans le progrès peut conduire à une vie aisée, la persistance dans de vieilles croyances ne peut conduire qu'à la misère, à l'isolement, à la déchéance. C'est également un choix que l'on ne saurait situer en dehors d'un choix de nature économique. La notion de progrès va de pair, dans le livre de Verne, avec celle de triomphe économique. Le cas de l'oncle de Michel, M. Stanislas Boutardin, le prouve. Au nom de l'efficacité, l'être humain, en tant qu'individu, et la littérature, produit d'être singuliers, se verront bannis de cette société nouvelle, qui mise davantage sur la production, sur les échanges commerciaux et sur l'accumulation, que sur l'expression d'*âmes sensibles*.

Le contraste sinon l'opposition en devient d'autant plus marquants avec ce nouveau Paris, dont la marche vers le

---

<sup>30</sup> Il faudra ne pas oublier que l'instruction publique était à l'époque à la charge des ordres religieux. Hetzel et Verne épousent l'esprit républicain, à la source de l'école laïque et de l'accès à instruction de tous les enfants. C'est dans ce sens que Jules Verne sera appelé à collaborer au *Magasin d'éducation et de récréation*, créé en 1864 par Hetzel et Jean Macé, « militant de l'instruction publique » qui fonda en 1866 la Ligue de l'enseignement (Dekiss, 2004 : 45).

progrès semble inéluctable, que la localisation spatiale de cet autre Paris se trouve relayée vers des zones obscures de la ville, et que ses habitants, en nombre de plus en plus réduit, sont eux-mêmes condamnés à une disparition entièrement prévisible : c'est le cas de son oncle Huguenin, de son professeur Richelot, ou de Quinsonnas, le pianiste.

Le Paris de 1963 a-t-il correspondu à celui imaginé par Verne une centaine d'années auparavant ? Tout d'abord, rien dans le roman ne le situe exactement en 1963, nous pouvons le soutenir en cette année de 2019 ; d'autre part, répondre affirmativement à cette supposition aurait signifié attribuer à Verne des dons d'anticipation que le futur se chargerait naturellement de démentir. Sans doute vaudrait-il mieux considérer que *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* reste bien plus proche de l'image de la ville possible avec les moyens techniques dont on disposait dans le temps, optimisés selon des projections vraisemblables. Parallèlement à cette situation, l'intérêt est net à situer ce roman au cœur des polémiques qui engageaient poètes et hommes de lettres autour de l'idée de progrès comme moteur de la modernité, vers les années 1860. Revenons à Baudelaire : si Verne n'est encore, alors, qu'un jeune débutant auquel le succès sourit dès la publication de son premier roman, *Cinq semaines en ballon*, et que son éditeur oriente dès lors vers le champ de la littérature d'aventures, séduisant la jeunesse, le questionnement du concept de *modernité* assimilé à celui de *progrès*, traverse l'œuvre publiée et posthume de Baudelaire<sup>31</sup>. La lecture de quelques-uns de ses *Salons*, particulièrement du *Salon de 1859*, ou d'essais comme *Le peintre de la vie moderne* (très probablement écrit dans la suite au *Salon de 1859*) témoignent de la cohérence de la pensée de Baudelaire, dont les échos se prolongent dans les aphorismes amers de *Fusées* ou de *Mon cœur mis à nu*, ou les violentes

---

<sup>31</sup> Nous nous permettons de citer notre ouvrage, *Itinerários da Modernidade : Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire* (Laurel, 2001) pour la contextualisation des débats sur la modernité du temps de Charles Baudelaire et le questionnement de ce concept dans son œuvre.

diatribes de *Pauvre Belgique*, à l'issue de sa décevante expérience belge de 1864-66.

Or c'est devant ces traits d'une modernité réfutée par Baudelaire que s'interrogera également le héros de *Paris, capitale du XX<sup>e</sup> siècle*, Michel Dufrénoy, un émule lointain de Samuel Cramer, l'anti-héros de la nouvelle baudelairienne *La Fanfarlo*<sup>32</sup>, qui « n'a jamais réussi à rien parce qu'il croyait trop à l'impossible » (Baudelaire, 1975 : 555). De même que Cramer/Baudelaire, Michel rêvait de « la création d'un beau nouveau » (Verne, 1994 : 158). Un projet vite anéanti par le nouvel *ordre* régnant : se présentant devant le directeur du Grand Entrepôt Dramatique, dans un Paris où toute activité artistique (et autre !) était désormais fonctionnarisée, il se voit rapidement évincé par celui-là : « Inutile, monsieur, nous n'avons que faire de nouveauté ; toute personnalité doit disparaître ici ; vous aurez à vous fondre dans un vaste ensemble qui produit des œuvres moyennes » (*idem* : 170). Un drôle de travail de réécriture est alors proposé à Michel : celui de « refaire les pièces des siècles précédents, soit en les copiant tout bonnement, soit en retournant les personnages » (*idem* : 172). Un modèle de modernité qui ne manquerait pas d'ouvrir la voie à une société massifiée et médiocre...

Le Paris dans lequel vit Michel Dufrénoy est le champ d'application de la foi dans le progrès, témoignée par les Expositions universelles tenues à Paris depuis 1855, et dont la vogue accompagne le II<sup>e</sup> Empire. Hymnes de gloire au progrès industriel, à la foi dans la Science, et à la croyance en une Histoire objective, soutenue par les préceptes positivistes, ces expositions se voulaient également projeter l'image de la civilisation française à l'étranger. Elles engendraient, d'autre part, la marginalisation progressive de ceux qui mettaient en cause la marche inexorable du progrès au prix de leur aliénation, dont les artistes. À un Baudelaire

---

<sup>32</sup> *La Fanfarlo* fut publiée en 1847, mais ce projet remonterait, d'après Claude Pichois, à 1843 (Baudelaire, 1975 : 1413).

qui défend « l'imagination créatrice » comme la « reine des facultés », celle qui permettrait seule à l'artiste de s'imposer dans la nouvelle société issue du II Empire, répond l'oncle de Michel Dufrénoy, le puissant M. Stanislas Boutardin, l'un des nouveaux maîtres de ce *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* imaginé par Verne, en accueillant son neveu dans son « magnifique hôtel de la rue Impériale » (*idem* : 49) en lui transmettant sa définition de l'artiste : « Ce mot dit tout [...] Je ne veux pas de poètes dans ma famille [...] Je ne veux pas de ces individus qui viennent cracher des rimes à la face des gens [...] Vous m'entendez. Pas de talent. Des capacités » (*idem* : 55).

L'apologie des « capacités » était la base de l'éducation de l'homme moderne ; celle qu'avaient reçue Ms. Boutardin père et fils, celle dont les objectifs à atteindre étaient régis par l'utilité des savoirs, des compétences, bref des capacités. L'*utile*, une notion que Stendhal avait déjà appliquée à l'illustration du comportement d'un personnage aussi mesquin qu'un certain maire de Verrières, le mari de Mme de Rênal ; l'*utile*, une notion abhorrée par Baudelaire pour qui « être un homme utile [lui a] paru toujours quelque chose de bien hideux » (Baudelaire, 1968 : 631) et avant lui par Théophile Gautier, lorsqu'appliquée au domaine esthétique. L'*utile* triomphera dans l'éducation de ce XX<sup>e</sup> siècle que Jules Verne conçoit profondément matérialiste, au bout d'un parcours dont Baudelaire et quelques-uns de ses contemporains avaient tracé les principales lignes de fuite :

M. Stanislas Boutardin était le produit naturel de ce siècle d'industrie [...] homme pratique avant tout, il ne faisait rien que d'utile, tournant ses moindres idées vers l'utile, avec un désir immodéré d'être utile, qui dérivait en un égoïsme véritablement idéal ; joignant l'utile au désagréable [...] il méprisait royalement les arts, et surtout les artistes [...] pour lui, la peinture s'arrêtait au lavis, le dessin à l'épure, la sculpture au moulage, la musique au sifflet des locomotives, la littérature aux bulletins de Bourse (Verne, 1994 : 51).

Contemporains de Baudelaire, Flaubert en haine du « bourgeois » et de la « bêtise universelle », Théophile Gautier en soutenant l'inutilité du beau dans la fameuse préface au roman *Mademoiselle de Maupin*, rejoignent Leconte de Lisle dans sa dénonciation de l'« alliance monstrueuse » entre l'art et la science, fruit d'un progrès qu'ils ne peuvent concevoir que dans les termes oxymoriques baudelairiens de ce « fanal obscur », tel « cette lanterne moderne [qui] jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance » (Baudelaire, 1976 : 580). La querelle est connue qui opposa dès 1855 Maxime Du Camp à Leconte de Lisle, tous les deux confrontés au déclin de la poésie, bien que pour des raisons différentes. Si le premier considérait que la crise de la littérature découlait de la vénération surannée des modèles classiques, pour le second c'était bien au contraire au culte atemporel de ces modèles que devraient se vouer les poètes contemporains. Le fossé était définitivement creusé entre les chantres de « l'union entre les arts et l'industrie » (du titre de l'article que Maxime Du Camp publie dans la *Revue de Paris* le 1<sup>er</sup> juin 1857) et que le poème intitulé « La Vapeur » illustrait, célébrant le triomphe de la principale source d'énergie industrielle à l'époque, et les poètes qui se sentaient condamnés à une extinction inéluctable, à une « mort intellectuelle », face à ces « hymnes et [...] odes inspirées par la vapeur et la télégraphie électrique », que de Lisle évoquait dans la préface à ses *Poèmes et poésies* (1855). Le fossé est immense pour un Baudelaire qui ne saurait accepter que le progrès matériel fonde « l'héroïsme de la vie moderne » au détriment du progrès *moral*, à une époque où « la mécanique nous aura tellement américanisés, [et que] le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle », anéanti notre « énergie vitale » (Baudelaire, 1968 : 629) ; « partie » à laquelle étaient devenus indifférents les enfants éduqués dans les principes de la Société Générale de Crédit Instructionnel, dont ils étaient les « produit [s] naturel [s] » (Verne, 1994 : 51). Le fossé est immense entre un Michel Dufrénoy et la société dans laquelle il vit, qui idolâtre les merveilles techniques que les « chants modernes » célébraient et se soumet à la spéculation

boursière que le roman zolien *L'Argent*, dont l'action se situait en 1864, dénonce. À sa quête de références littéraires dans la toute nouvelle Librairie des Cinq Parties du Monde, ne répondent à Michel que des titres célébrant le progrès technique ; Victor Hugo, Balzac, Musset, Lamartine sont vite remplacés par un Paul de Kock, tenu pour un « moraliste » (*idem* : 59) ou par des émules d'un Maxime Du Camp en 1963, dont un Martillac, avec ses *Harmonies électriques*, « ouvrage couronné par l'Académie des Sciences », un M. de Pulfasse, avec ses *Méditations sur l'oxygène*, ou encore d'autres titres qui séduisent les lecteurs de ce XX<sup>e</sup> siècle imaginaire, comme « le *Parallélogramme poétique*, les *Odes décarbonatées* » (*idem* : 60) ; l'éducation classique de Michel, qui lui avait valu l'octroi du Prix des vers latins aussitôt accompagné de « l'hilarité [...] générale » de l'auditoire est vite supplantée par la séduction des formations scientifiques ou économiques. Ses *Espérances*, le livre qu'il avait l'espoir de publier un jour, ne fut plus que cause de désespoir pour lui : « pas un libraire ne voulut même lire son livre » (*idem* : 185).

Baudelaire et Verne ne se sont probablement jamais croisés<sup>33</sup> ; le nom du poète contemporain de Verne ne figure pas parmi les auteurs demandés par Michel Dufrénoy à la Librairie citée ; néanmoins, ce personnage ne manque pas de nous interpeller sur le revers de cette médaille dans laquelle d'aucuns ont voulu encadrer Verne, chantre d'un progrès infallible, à la pointe de la modernité, créateur de scénarios qui projettent, par anticipation, un avenir séducteur. Dans ce roman, Verne semble plutôt répondre aux questionnements

---

<sup>33</sup> Hetzel, rentré d'exil en 1860, devient l'éditeur de Verne trois années après. Il publie cette année-là le premier Voyage Extraordinaire, Cinq semaines en ballon, le premier succès de Verne. Bien qu'il soit entré en négociations avec Baudelaire visant à la publication de *Le Spleen de Paris*, en 1863, ce projet n'a jamais abouti. Il est cependant fort probable que Verne ait lu les traductions de Poe par Baudelaire, publiées en cinq volumes entre 1856 et 1865, dont les *Histoires extraordinaires* du poète américain.

sur la modernité de ceux qui, comme Baudelaire, se sont aussi interrogés sur les valeurs de la modernité qui leur était contemporaine, devant laquelle ils ont assumé la distance nécessaire pour mériter l'épithète qu'Antoine Compagnon a attribuée à bien de ceux qui ont partagé avec eux la lucidité suffisante pour ne pas se laisser offusquer par ce *fanal obscur* qui risquait de les perdre dans l'océan de la modernité : celui d'*antimodernes* (Compagnon, 2005).

Les rapprochements de type biographique entre Verne et son héros sont attestés par les travaux de spécialistes aussi réputés que della Riva (Verne, 1994 : 23). Des voies de recherche se présentent concernant le trajet du jeune poète nommé Michel Dufrénoy et celui d'un autre jeune poète qui hésitait à signer du nom de Dufayis (le nom de sa mère), Dufaÿs ou Dufays<sup>34</sup> avant de se décider pour le nom qui l'avait déjà inscrit au creux du débat sur la modernité poétique, en 1863, celui de Charles Baudelaire.

*Paris au XX<sup>e</sup> siècle* est une œuvre de jeunesse de Verne. Le spécialiste de son œuvre, della Riva, y surprend déjà néanmoins les signes avant-coureurs du pessimisme, tout autant que l'« humour ravageur et constamment tonique » qui caractérise les récits verniens à venir (*ibidem*). *La Fanfarlo* est également une œuvre de jeunesse de Baudelaire ; toutefois, les titres cités de Baudelaire à partir de la décennie de 1850 ne cessent de confirmer le pessimisme qui caractérise également son œuvre et que certains poèmes, notamment certains poèmes en prose, dont « Assommons les pauvres ! », « Le Mauvais vitrier » ou encore « Le Gâteau », teintent d'une agressivité que les aphorismes de *Mon cœur mis à nu* ou *Fusées* exaltent, au cœur de la modernité de Paris.

---

<sup>34</sup> La nouvelle « La Fanfarlo » parut sous le nom de Charles Dufayis en 1847, dans le premier fascicule du *Bulletin de la Société des gens de lettres* (Baudelaire, 1975 : 1413, Notice).

*Pessimisme*, « figure morale ou existentielle » dont « la mode à laquelle il donna lieu ne se déclara qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>35</sup> (Compagnon, 2005 : 18) mais que leur rapport au monde ou celui de quelques-uns de leurs personnages a anticipé ; quête du *sublime* érigé en valeur esthétique par Baudelaire, cet *étranger* qui ne saurait qu'élire domicile dans les nuages, « ces merveilleux nuages » (Baudelaire, 1975 : 275) au seuil du *Spleen de Paris*, recueil qui aurait dû être publié en 1863, et par un Verne averti de façon prémonitoire sur la marginalisation du poète et de l'artiste qui, à l'instar de Michel, « aime à vivre dans l'espace, dans les régions idéales où on ne va plus, au pays des rêves, d'où l'on ne revient guère » (Verne, 1994 : 41), dans un livre également prêt pour publication en 1863. Peu de place pour ce poète qui aurait voulu s'imposer dans une société qui méprise le talent individuel, qui rejette les artistes dans ses quartiers lugubres, ou qui les fait s'égarer, au comble de la misère, dans un « Paris maudit » (*idem* : 200). Un Paris qui leur répugne au point de les faire cultiver « la vitupération » ou « l'imprécation » (Compagnon, 2005 : 17) comme des figures de style de leur œuvre, depuis Baudelaire qui se vante d'*assommer les pauvres* dans les rues de Paris ou Michel, en Rastignac antimoderne, en haut du cimetière du Père-Lachaise, regardant le ciel de Paris jonché de « ballons armés de paratonnerres, qui ôtaient à la foudre tout prétexte de tomber sur des maisons non gardées » (Verne, 1994 : 204), dont le dernier souhait est celui de « couper les cordes qui les retenaient captifs, et que la ville s'abîmât sous un déluge de feu ! » (*ibidem*). Autant de signes d'un *arrière-texte* antimoderne qu'ont partagé Baudelaire et Verne, résistant à la séduction d'une modernité à laquelle ils n'auraient su échapper mais qu'ils ont évaluée, chacun, à l'aune de leurs valeurs.

---

<sup>35</sup> D'après Antoine Compagnon, « le mot pessimisme, peu courant du temps de Baudelaire, se répandra comme une maladie dans les années 1880 » (Compagnon, 2005 : 66-67).



Quoi de plus absurde que le Progrès, puisque l'homme, comme cela est prouvé par le fait journalier, est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage.

Baudelaire, *Fusées*

Références bibliographiques

BAUDELAIRE, Charles. 1968. *Œuvres complètes*, Marcel A. Ruff (éd), Paris, Seuil, coll. L'Intégrale.

— 1975. *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, tome I.

— 1976. *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, t. II.

BAUDRILLARD, Jean. 1996. « Modernité », in *Encyclopaedia Universalis*, Éditeur à Paris, vol. 15 : 552.

CHAUDUN, Nicolas. 2009. *Hausmann, Georges Eugène, Préfet-baron de la Seine*, Arles, Actes Sud.

COMPAGNON, Antoine. 2005. *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, NRF, Éditions Gallimard.

DEKISS, Jean-Paul. 2004. *Jules Verne : le rêve du progrès*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes.

DUPUY, Lionel. 2011. « Jules Verne et la géographie française de la deuxième moitié du XIXe siècle », in *Annales de Géographie*, n° 679, pp. 225-245.

GLADIEU, Marie-Madeleine *et al.* 2013. *L'arrière-texte : pour repenser le littéraire*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.

LAUREL, Maria Hermínia. 2001. *Itinerários da Modernidade : Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire*, Coimbra, Minerva.

RIVA, Piero G. della. 2013. « Jules Verne et le futur », in TRESACO, M.<sup>a</sup> Pilar *et al.* (coords.), *De Julio Verne a la actualidad : la palabra y la tierra*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 155-163.

VERNE, Jules. 1994. *Paris, capitale du XXe siècle*, Paris, Hachette [1863].

— 1999. *Une Ville idéale*, Édition CDJV – La Maison de Jules Verne, Amiens [1875].

WESTPHAL, Bertrand. 2016. *La cage des méridiens : la littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Les Éditions de Minuit.

ZOLA, Émile. 1969. *L'Assommoir*, Paris, Garnier-Flammarion [1877].

## Oteando tempestades. Dos instrumentos meteorológicos en la obra de Verne

JESÚS NAVARRO

Instituto de Física Corpuscular

Centro mixto CSIC – Universitat de València

El capitán Nemo sólo pierde su flema habitual cuando hace una encendida defensa de la libertad frente a la tiranía. Y sólo se entusiasma al hablar del mar:

La mer est tout ! [...] C'est l'immense désert où l'homme n'est jamais seul, car il sent frémir la vie à ses côtés. La mer n'est que le véhicule d'une surnaturelle et prodigieuse existence ; elle n'est que mouvement et amour ; c'est l'infini vivant, comme l'a dit un de vos poètes. [...] C'est par la mer que le globe a pour ainsi dire commencé, et qui sait s'il ne finira pas par elle ! (*Vingt mille lieues sous les mers*, I : X)

Conocida la pasión de Verne por el mar, no es excesivo suponer que, en pasajes como este, ponga sus propios sentimientos en boca de sus protagonistas. Hablar del mar es también hablar de tempestades, siempre descritas por la lírica verniana de manera romántica y grandiosa, como una lucha de los elementos, una manifestación de las fuerzas de la naturaleza que hacen sentir al lector su insignificancia. Los protagonistas vernianos conocen tempestades de viento, agua, nieve, granizo; viven tempestades en tierra y en aire,

pero sobre todo padecen tempestades a bordo de un barco. Cerca de 800 veces se menciona la palabra tempestad en los *Voyages Extraordinaires*, contando la curiosa metáfora « tempêtes d'incrédulité » (*Cinq semaines en ballon*, II) que suscitan en la prensa los planes del Dr. Fergusson y el divertido parónimo usado por el guía local ante la catedral de Palma de Mallorca, cuando se refiere a « les coups de la tempête du jugement dernier » (*Clovis Dardentor*, VI). Incluso bajo la superficie de la Tierra, cuando los viajeros cruzan en una improvisada balsa un inmenso mar interior, se enfrentan a una tempestad que dura varios días. En estas situaciones, los viajeros extraordinarios muestran su temple y su fuerza de voluntad, virtudes que tienen todos los héroes vernianos.

A mediados del siglo XIX, el almirante inglés Fitzroy<sup>36</sup> decía que quienes no han sufrido una tempestad tienden a pensar que las descripciones de los testigos son muy exageradas. Se refería sobre todo a tempestades famosas por las enormes pérdidas humanas y materiales, como la que azotó Inglaterra en 1703. Para Fitzroy, las tempestades pasadas no eran mucho más fuertes que las que él mismo había vivido en sus navegaciones por todo el globo, con estancias prolongadas por el estrecho de Magallanes y el mítico cabo de Hornos. Si se producen menos pérdidas que en el pasado, dice Fitzroy, es porque « La experiencia, la formación, los instrumentos y la difusión del conocimiento, junto con el entendimiento actual de las leyes de las tormentas, nos permiten resistirlas aunque no desarmarlas » (Fitzroy, 1863 : 113). Esto es perfectamente aplicable a los protagonistas de los *Voyages*. Además de poseer especiales virtudes están al tanto de las novedades técnicas e instrumentos que les puedan ser útiles. En lo que sigue, veremos dos de estos instrumentos, el barómetro y el

---

<sup>36</sup> Robert Fitzroy fue capitán del *Beagle* en dos largas expediciones, con el fin de establecer cartas hidrográficas y recoger información de importancia para el Almirantazgo. La más famosa es la segunda, de 1831 a 1836, porque en ella se embarcó Charles Darwin como naturalista.

« storm-glass », utilizados en sus navegaciones para otear la llegada de tormentas.

El barómetro, inventado por Evangelista Torricelli en 1643, mide la presión del aire, es decir, el peso que ejerce por unidad de superficie. Su primer uso fue para determinar alturas: a igualdad de condiciones meteorológicas, la presión del aire disminuye a medida que se asciende, y viceversa. El Dr. Fergusson y Robur utilizan barómetros para determinar la altura alcanzada por sus ingenios voladores. En el caso de presiones muy superiores al valor atmosférico normal o en medios más densos que el aire, se utilizan manómetros, tal como hacen el profesor Lidenbrock y el capitán Nemo para conocer la profundidad alcanzada. Sin embargo, estos no son los usos más importantes del barómetro. Cuando el *Nautilus* avista el archipiélago que forma el actual estado de Fiyi, el profesor Aronnax escribe en su diario : « Ce fut Tasman qui découvrit ce groupe en 1643, l'année même où Torricelli inventait le baromètre, et où Louis XIV montait sur le trône. Je laisse à penser lequel de ces faits fut plus utile à l'humanité » (*Vingt mille lieues sous les mers*, I : XIX). Verne se refiere aquí a la anticipación de tormentas, mediante una observación adecuada del barómetro. Los navegantes pueden disponer de un tiempo valioso para reducir trapo y asegurar carga, botes y palos antes de que sea demasiado tarde.

El uso del barómetro con fines meteorológicos se popularizó a lo largo del siglo XVIII. En 1831 se creó en Bruselas el primer centro oficial dedicado a la meteorología y poco después otros países hicieron lo propio, asociando casi siempre meteorología con observatorios astronómicos. Cada vez se hizo más evidente que la predicción del tiempo en una zona concreta se basa en una serie de datos referentes a una amplia región a su alrededor. Es necesario conocer la dirección y la fuerza de los vientos, la temperatura, humedad y presión del aire, para establecer mapas generales de previsiones. Para ello, muchos observatorios han de intercambiar sus datos, y de la manera más rápida posible

para que las predicciones puedan tener algún efecto. El gran avance técnico para la meteorología en la segunda mitad del siglo XIX fue el telégrafo, que permitió transmitir los datos recogidos en un gran número de estaciones de observación, y comunicar rápidamente la llegada de un temporal, incluso a través del Atlántico. Esto es algo de lo que Verne da cumplida información a sus lectores cuando se presenta la ocasión: « En effet, une bourrasque avait été annoncée par le fil de New York. Après avoir traversé l'Océan de l'ouest au nord-est, elle menaçait de se jeter brutalement sur le littoral de l'Irlande et de l'Écosse avant d'aller se perdre au-delà des côtes de Norvège » (*Le Rayon Vert*, XIX).

Pero hasta la llegada de la radio, los barcos en alta mar no tuvieron acceso a esta información, y los navegantes se basaban en una serie de indicaciones empíricas que relacionaban las tormentas con los cambios en la dirección y la fuerza del viento, y con la lectura del barómetro. Así, el capitán Mangles le dice a lord Glenarvan : « Ne vous fiez pas à l'apparence du ciel, mylord. Rien n'est plus trompeur. Depuis deux jours, le baromètre baisse d'une manière inquiétante ; il est en ce moment à vingt-sept pouces. C'est un avertissement que je ne puis négliger » (*Les enfants du capitaine Grant*, II : V). El grumete Dick Sand, convertido en capitán por las circunstancias adversas, « [...] possédait un véritable flair de marin, lorsqu'il s'agissait de "sentir le vent". L'apparence du ciel, d'une part, de l'autre, les indications du baromètre, lui permettaient de se mettre sur ses gardes » (*Un capitaine de quinze ans*, I : XI). Además de instinto marino, Dick Sand conocía bien las reglas básicas para predecir el tiempo, detalladas por Verne en la novela, cumpliendo así con la vertiente instructiva de los *Voyages*. Tras anunciar « Voici, en peu de mots, ce que contiennent les notices relatives à l'observation du baromètre », escribe un « Résumé du *Dictionnaire illustré de Vorepierre* », con los siete puntos más importantes a tener en cuenta. En la tabla se cotejan las indicaciones de Vorepierre (1860) con las de Verne.

<p>VOREPIERRE (1860)</p>	<p><i>Un capitaine de quinze ans, I: XI</i></p>
<p>A. Lorsque après une assez longue durée de beau temps, le b. commence à baisser d'une manière <u>lente et continue</u>, la pluie surviendra certainement; mais si le beau temps a eu une longue durée, le mercure peut baisser pendant deux ou trois jours avant qu'on <u>aperçoive</u> aucun changement dans l'état de l'atmosphère. Alors, plus il s'écoule de temps entre la chute du b. et l'arrivée de la pluie, plus longtemps sera la durée du temps pluvieux.</p>	<p>1° Lorsque, après une assez longue durée de beau temps, le baromètre commence à baisser d'une manière <u>brusque et continue</u>, la pluie surviendra certainement; mais si le beau temps a eu une longue durée, le mercure peut baisser pendant deux ou trois jours <u>dans le tube barométrique</u> avant qu'on <u>n'aperçoive</u> aucun changement dans l'état de l'atmosphère. Alors, plus il s'écoule de temps entre la chute du baromètre et l'arrivée de la pluie, plus longtemps sera la durée du temps pluvieux.</p>
<p>B. Si, au contraire, pendant un temps pluvieux qui a déjà eu une longue durée, le b. commence à s'élever lentement et régulièrement, le beau temps viendra, et il durera d'autant plus qu'il se sera écoulé un plus long intervalle entre son arrivée et la hausse du b.</p>	<p>2° Si, au contraire, pendant un temps pluvieux qui a déjà eu une longue durée, le baromètre commence à s'élever lentement et régulièrement, <u>très certainement</u> le beau temps viendra, et il durera d'autant plus qu'il se sera écoulé un plus long intervalle entre son arrivée et <u>le commencement</u> de la hausse du baromètre.</p>



<p>C. Dans les deux cas qui précèdent, si le changement suit immédiatement le mouvement de la colonne barométrique, ce changement <u>durera peu</u>.</p>	<p>3° Dans les deux cas qui précèdent, si le changement suit immédiatement le mouvement de la colonne barométrique, ce changement <u>ne durera que très peu</u>.</p>
<p>D. Si le b. monte avec lenteur et d'une façon continue pendant <u>deux jours et même davantage</u>, il annonce le beau temps, quand bien même la pluie ne cesserait pas un instant pendant ces deux jours ; et <i>vice versa</i> ; mais si le b. hausse deux jours ou plus pendant la pluie, <u>puis que</u>, le beau temps étant survenu, il recommence à baisser, le beau temps durera très peu, et <i>vice versa</i>.</p>	<p>4° Si le baromètre monte avec lenteur et d'une façon continue pendant <u>deux ou trois jours ou même davantage</u>, il annonce le beau temps, quand bien même la pluie ne cesserait pas un instant pendant ces deux jours, et <i>vice versa</i> ; mais si le baromètre hausse deux jours ou plus pendant la pluie, <u>puis</u>, le beau temps étant survenu, il recommence à baisser, le beau temps durera très peu, et <i>vice versa</i>.</p>
<p>E. Dans le printemps et dans l'automne, une chute brusque du b. présage du vent ; dans l'été, si le temps est très chaud, elle annonce un orage. Dans l'hiver, après une gelée de quelque durée, un rapide abaissement de la colonne barométrique annonce un changement de vent, accompagné de dégel et de</p>	<p>5° Dans le printemps et dans l'automne, une chute brusque du baromètre présage du vent ; dans l'été, si le temps est très chaud, elle annonce un orage. Dans l'hiver, après une gelée de quelque durée, un rapide abaissement de la colonne barométrique annonce un changement de vent, accompagné de dégel et de</p>

pluie ; mais une hausse qui survient pendant une gelée ayant déjà duré un certain temps, pronostique de la neige.	pluie ; mais une hausse qui survient pendant une gelée ayant déjà duré un certain temps, pronostique de la neige.
F. Les oscillations rapides du b. ne doivent jamais être interprétées comme présageant un temps sec ou pluvieux de quelque durée ; ces indications sont données exclusivement par la hausse ou la baisse qui s'opère d'une manière lente et continue.	6° Les oscillations rapides du baromètre ne doivent jamais être interprétées comme présageant un temps sec ou pluvieux de quelque durée ; ces indications sont données exclusivement par la hausse ou la baisse qui s'opère d'une manière lente et continue.
G. Vers la fin de l'automne, si après un temps pluvieux et venteux prolongé, le b. vient à s'élever, cette hausse annonce le passage du vent au nord et l'approche de la gelée.	7° Vers la fin de l'automne, si après un temps pluvieux et venteux prolongé, le baromètre vient à s'élever, cette hausse annonce le passage du vent au nord et l'approche de la gelée.

Podemos ver dos diferencias formales: Verne prefirió utilizar ordinales, en vez de letras, para clasificar las reglas empíricas y, en lugar de la abreviatura « b. », escribe barómetro. Por lo demás, la versión de Verne es una transcripción literal del diccionario, excepto en los cuatro primeros puntos. Se han subrayado las diferencias para facilitar la comparación. Se trata de modificaciones de estilo –alguna discutible–, algunas precisiones o una repetición innecesaria en el punto D/4°. La

diferencia más importante está el punto A/1°, donde la caída « lente et continue » del barómetro se convierte en « brusque et continue », lo que es una contradicción y también un error, porque una caída brusca es señal de problemas. Se trata con seguridad de un error de transcripción al copiar del diccionario, error que es ignorado por los protagonistas de los *Voyages*, afortunadamente para ellos y para sus compañeros de aventuras. En los *Voyages* se repiten una y otra vez estas indicaciones prácticas sencillas sobre el barómetro. En ocasiones, se hace destacando las supersticiones de los pueblos no europeos, como se hace también en otros contextos. El capitán del junco *San-Yep*, en el que se embarca el atribulado Kin-Fo, sacrifica un gallo antes de zarpar para asegurar una feliz travesía. Más adelante leemos: « Si le capitaine Yin avait eu un baromètre à bord, il aurait pu constater que la colonne mercurielle venait de perdre quatre à cinq millimètres presque subitement [ce qui] présageait un typhon peu éloigné » (*Les tribulations d'un chinois en Chine*, XVII).

Verne salpica a menudo sus narraciones con episodios cómicos y el barómetro puede ser un buen pretexto para ello. Cuando Phileas Fogg se dirige a Hong-Kong a bordo del *Rangoon* atraviesa una fuerte borrasca. Passepartout está muy inquieto y no deja de preguntar a tripulantes y oficiales cuándo se acabará. « On le renvoyait alors au baromètre, qui ne se décidait pas à remonter. Passepartout secouait le baromètre, mais rien n'y faisait, ni les secousses, ni les injures dont il accablait l'irresponsable instrument » (*Le tour du monde en 80 jours*, XVIII). Algo parecido hacen los complacientes tíos de Miss Campbell, cuando ésta espera impaciente una mejora del tiempo que les permita hacer una excursión por mar: « Quel que fût leur soin à le frapper dix fois par jour d'un petit coup sec pour déterminer une oscillation de l'aiguille, l'aiguille ne remontait pas d'une ligne. Oh ! Ces baromètres ! » (*Le rayon vert*, X). Estos personajes toman el efecto por la causa, en un típico motivo de humor de vodevil tan apreciado de Verne.

Durante sus años de navegación, Fitzroy había dedicado especial atención a la elaboración de reglas prácticas para predecir la evolución del tiempo. En 1854 fue nombrado director del Centro Meteorológico del Ministerio de Comercio británico. Con la experiencia adquirida diseñó una caja con instrumentos meteorológicos, conocida como «barómetro de Fitzroy», en la que estaban inscritas las instrucciones adecuadas para una rápida interpretación de las lecturas. Cedía estos instrumentos a capitanes de altura y con los datos que le entregaban a su regreso, Fitzroy elaboraba indicaciones útiles, en forma de gráficos, para las rutas marítimas más frecuentadas, según la época del año. Algunas de estas cajas también contenían un instrumento popularmente conocido como «storm-glass» (tubo de tormentas), porque se pensaba que podía anticipar la llegada de tormentas. Se trata de un tubo de vidrio transparente que contiene aire y una disolución en agua y etanol de alcanfor, nitrato potásico y cloruro amónico. La mezcla tiene la particularidad de cambiar su aspecto, de transparente a lechoso, debido a la formación y dilución de cristales de varios tamaños y formas, que pueden llegar a ser visibles a simple vista. En sus años de navegante, Fitzroy solía llevar alguno de estos tubos —que él prefería llamar «camphor glass»— primero como curiosidad, y luego como objeto de estudio. Observó que la mezcla cambiaba de apariencia sin que necesariamente se modificaran las lecturas del barómetro o del termómetro. Ello le hizo pensar que había una base razonable para utilizarlos con el fines predictivos, y así lo escribió en su manual práctico de meteorología (Fitzroy, 1863 : 439). No se conoce con certeza el origen del «storm-glass». Fitzroy atribuye su invención a unos italianos y dice que a finales del siglo XVIII ya se vendían en Londres. Según la historiadora McConnell (2006), la primera referencia escrita es de 1780, y se debe a Pierre Legaux, abogado del Parlamento de Metz, quien lo comercializó en París con el nombre de «Pronostic». Cabía en un bolsillo y, según Legaux, era mucho más fiable que el barómetro.

En diversos libros y revistas de divulgación franceses de mediados del XIX, se habla del « storm-glass ». Según Crovisier (2010), Verne pudo informarse en un breve artículo publicado en *Magasin Pittoresque* (Anónimo, 1864). En él se habla elogiosamente de Fitzroy y de su « Weather Book », y se resumen sus observaciones. « L'aspect de ce mélange [...] varie suivant la direction du vent [...] et, très probablement, suivant la tension électrique du courant aérien ». Acaba con este párrafo : « L'amiral Fitzroy regarde ces indicateurs comme très utiles pour aider à la prévision du temps ; il recommande ceux que préparent à Londres MM. Negretti et Zambra, opticiens de la marine royale ». La primera vez que se menciona el « storm-glass » en los *Voyages* es a bordo del *Duncan*: « En ce moment, le baromètre était tombé à vingt-six pouces, abaissement qui se produit rarement dans la colonne barométrique, et le storm-glass indiquait la tempête » (*Les enfants du capitaine Grant*, II : V). Se acompaña de una nota informativa a pie de página: « Verre contenant un mélange chimique qui change d'aspect suivant la direction du vent et selon la tension électrique de l'atmosphère. Les meilleurs sont fabriqués par MM. Negretti et Zambra, opticiens de la marine britannique ». La sugerencia de Crovisier se basa en la similitud de esta descripción y las frases citadas del *Magasin Pittoresque*.

El « storm-glass » aparece en cinco novelas: *Les enfants du capitaine Grant*, *Vingt mille lieues sous les mers*, *Une ville flottante*, *Robur le conquérant* y *Deux ans de vacances*. Forma parte de los instrumentos del *Nautilus*, donde podemos leer : « Le mélange du storm-glass se décomposait sous l'influence de l'électricité qui saturait l'atmosphère. La lutte des éléments était prochaine » (*Vingt mille lieues sous les mers*, II : XIX). Los adolescentes de *Deux ans de vacances* son los últimos protagonistas en dar un vistazo a este instrumento. Este tubo se menciona en los *Voyages* un total de 10 veces, sin que se cite en ningún momento a Fitzroy. Está bastante claro que, como instrumento de previsión, Verne no le da la misma importancia al « storm-glass » que al barómetro, mencionado

unas 200 veces en los *Voyages*, en sus diversas variantes y usos. Tampoco parece que Fitzroy le diera mucha importancia, porque en su extenso manual de meteorología apenas le dedica un apéndice de tres páginas. Desde que en 1862 publicó su informe sobre el « storm-glass », varios científicos se interesaron por este instrumento, y concluyeron que no tenía utilidad real como predictor de tormentas. El primer estudio, y puede decirse que definitivo, se debió al inglés Tomlinson (1863). Durante tres meses hizo una larga serie de observaciones y experimentos con diversos « storm-glass ». De todo ello dedujo que los cambios observados en la mezcla química sólo se deben a las variaciones de la temperatura<sup>37</sup>. Fitzroy murió en 1865, y pocos años después dejó de considerarse este instrumento en medios científicos o marinos. Como ejemplo de ello podemos citar un folleto escrito por el teniente de navío Silva Ferro (1879) destinado a marineros y pescadores. En menos de 50 páginas resumió las instrucciones prácticas más importantes del manual de Fitzroy, sin mencionar en ningún momento la existencia del « storm-glass ».

Según indica Crovisier (2006) cuando divulgadores franceses como Gaston Tissandier o Louis Figuiet escribieron sobre el « storm-glass » a finales de los años 1870, lo presentaron como un objeto curioso, negando su utilidad para predecir tormentas. Figuiet reproduce incluso frases del artículo de Tomlinson, como por ejemplo : « Je pense que

---

<sup>37</sup> En realidad, habría bastado uno solo de estos experimentos: Tomlinson observó que un « storm-glass » colocado en la ventana de una casa y otro idéntico en su interior, presentaban casi siempre un aspecto distinto. Los estudios más detallados realizados en los últimos años (Mills, 2008 ; Tanaka *et al.*, 2008), han confirmado que la temperatura es la única causa de los cambios en la mezcla química, sin que le afecten variaciones de presión, humedad ni campos eléctricos o magnéticos. También han mostrado que las variaciones de la temperatura en los dos o tres días anteriores afectan al tamaño y la cantidad de los cristales formados. Esto puede explicar la confusión de Fitzroy, y sus conjeturas sobre la dirección del viento y la electricidad atmosférica.

l'on peut honnêtement conclure de ces expériences que le storm-glass se comporte comme une espèce de thermomètre<sup>38</sup> grossier, inférieur au thermomètre pour la plupart des observations ». Las obras de estos divulgadores formaban parte de sus lecturas habituales, y esto suscita la pregunta, para la que no tenemos respuesta, de por qué Verne siguió mencionando el « storm-glass » hasta 1888. Hacerlo en 1867 era de esperar pues, como es bien sabido, Verne mencionaba todos aquellos inventos y novedades técnicas que consideraba útiles y procuraba estar al día de todo ello : « J'ai eu la chance d'entrer dans le monde à un moment où il existait des dictionnaires sur tous les sujets possibles. Il me suffisait de trouver dans le dictionnaire le sujet sur lequel je cherchais un renseignement, et voilà » (Compère & Margot, 1998 : 92). Efectivamente, sus páginas instructivas estaban tomadas de diccionarios, enciclopedias, periódicos y revistas. Una parte importante de los estudios vernianos se dedican a reconstruir estas fuentes, o más bien a identificar las citas casi literales, sobre todo en temas geográficos, científicos y técnicos, que Verne toma de otros autores e incluye en los *Voyages* (Ishibashi, 2015). En lo que se refiere a los dos instrumentos considerados aquí, no es difícil esta identificación. El diccionario de Vorepierre es citado explícitamente para el barómetro, y se puede pensar razonablemente en el *Magasin Pittoresque* como fuente para el « storm-glass ».

Entre las mejores páginas de los *Voyages*, desde un punto de vista literario, están las dedicadas a descripciones de la naturaleza, de paisajes y, sobre todo, del mar, presente en la mayor parte de las novelas de la serie. Se ha relacionado y comparado a Verne con los « escritores del mar » (Asúnsolo, 2013), a pesar de sus tan particulares objetivos, temas y estilo. Hay un detalle interesante a este respecto. La palabra

---

<sup>38</sup> Tomlinson usó la palabra « thermoscope », que tiene un matiz más cualitativo que termómetro.

barómetro se menciona unas 200 en los *Voyages*, pero en la obra de Conrad sólo se hace 17 veces. Doce de ellas corresponden a *Typhoon*, la única de sus novelas en la que una tempestad es elemento esencial de la historia. Quien, como Conrad, ha sido marino profesional tiene una visión muy distinta de la de Verne, navegante ocasional en su barco de recreo. El peligro de las tempestades es parte importante de las aventuras vernianas y mantiene en tensión al lector. Por otro lado, las abundantes explicaciones de Verne sobre la navegación y sus instrumentos cumplen con el aspecto educativo e instructivo impuesto por Hetzel a los *Voyages Extraordinaires*.



### Referencias bibliográficas

ANDERSON, Katherine. 2005. *Predicting the Weather: Victorians and the Science of Meteorology*. Chicago, The University of Chicago Press.

ANÓNIMO. 1864. « Les verres de Tempête (Storm-glass) », *Magasin Pittoresque*, 32, p. 112.

ASÚNSOLO, José Luis. 2013. « Jules Verne y los escritores del mar », in TRESACO, M.P. VICENTE, J. CADENA, M.L. (coord.), *De Julio Verne a la actualidad: la palabra y la tierra*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 37-50.

COMPÈRE, Daniel & MARGOT, Jean-Marc. 1998. *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*. Genève, Slatkine.

CROVISIER, Jacques. 2010. « Le storm-glass, un instrument de météorologie oublié, présent dans les *Voyages Extraordinaires* », *Verniana*, 3, pp. 1-9.

FITZROY, Robert. 1863. *The Weather Book. A Manual of Practical Meteorology*. London, Longman, Green, Longman, Roberts & Green.

ISHIBASHI, Masataka. 2015. « Les références de Jules Verne dans *Vingt mille lieues sous les mers* - Mécanismes de la composition textuelle d'un roman », in Harpold, T. Compère & Dehs, V. (coord.) *Collectionner l'extraordinaire, sonder l'ailleurs*, Amiens, Encrage.

MCCONNELL, Anita. 2006. « Will the True Originator of the Storm Glass Please Own Up », *Ambix*, 53, pp. 67-75.

MILLS, Allan. 2008. « The chemical weather glass: composition and operation », *Weather*, 63, pp. 161-163.

SILVA FERRO, Ramón. 1879. *Cartilla meteorológica para marineros y navegantes*. Londres, Imprenta de Clayton.

TANAKA, Yasuko & HAGANO, Koichi & KUNO, Tomoyasu & NAGASHIMA, Kazushige. 2008. « Pattern formation of crystals in storm glass », *Journal of Crystal Growth*, 310, pp. 2668-2672.

TOMLINSON, Charles. 1863. « An Experimental Examination of the so-called Storm Glass », *Philosophical Magazine*, 26, pp. 93-109.

VOREPIERRE, J.F.M. Bertet-Dupiney. 1860. *Dictionnaire Français Illustré et Encyclopédie Universelle*. Vol. 1 (A-F). Paris, Michel Lévy et frères.



## Un tour autour de *La vuelta al mundo en 80 días*

MARÍA-PILAR TRESACO  
Université de Saragosse – T3AxEL<sup>39</sup>

« 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<sup>40</sup>. » Ce désir que Jules Verne communique à son éditeur Pierre-Jules Hetzel, en 1872, se réalise non seulement en France mais aussi à l’étranger. C’est le cas de l’Espagne où la traduction du roman a remporté un succès qui se prolonge jusqu’à nos jours puisque les maisons d’éditions espagnoles continuent de le publier.

Dans cette étude nous envisagerons l’importance de *La vuelta al Mundo en 80 días* depuis sa publication jusqu’à la mort de son auteur. Tout en examinant les rapports entre *Le tour du Monde en quatre-vingts jours* et *La vuelta al Mundo en 80 días* : nous analyserons l’accueil que ce roman a reçu en Espagne et les *zarzuelas* qui s’en sont inspirées, *La vuelta al mundo* et *La vuelta al mundo por el Dr. Garrido*. Finalement nous citerons

---

<sup>39</sup> T3AxEL groupe de recherches soutenu par le Gouvernement d’Aragon (Espagne) et FEDER.

<sup>40</sup> Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel (mardi 2 avril 1872) in Dumas, O., Gondolo della Riva, P. et Dehs, V., 1999 : 165.

différentes allusions au roman en parlant des voyageurs émules de Phileas Fogg.

### *Le roman*

Le 12 juillet 1872, Jules Verne écrit à Pierre-Jules Hetzel :

*Le tour du Monde en quatre-vingts jours* sera prêt pour les premiers jours d'octobre. Son titre sera exactement celui-là : *Le tour du Monde en quatre-vingts jours*, et si vous le donnez au *Temps*, cela me fera bien plaisir, je vous assure. Le *Temps* peut absolument compter sur ce volume pour octobre.<sup>41</sup>

Le 4 novembre ce journal annonce « ..., M. Jules Verne, l'auteur du Tour au Monde en 80 jours, que vous commencerez à lire mardi prochain » ; ainsi l'édition pré-originale sans illustrations se publiera dans *Le Temps*<sup>42</sup> du 6 novembre au 22 décembre 1872.

Le 30 janvier de l'année suivante J. Hetzel fait paraître l'édition originale in-18 brochée sans illustrations (Jauzac, 2005 : 85) dans la collection « Bibliothèque d'Éducation et de Récréation ».

Dix-neuf jours plus tard, le 18 février, on peut déjà lire la première chronique du roman en Espagne. Le quotidien politique madrilène *El Gobierno*, publie un article de soixante et onze lignes intitulé « La vuelta al Mundo en ochenta días, por Julio Verne. » On y trouve le compte rendu du roman, le pari qui fait l'objet de l'intrigue, la durée du voyage et ses péripéties. Le journaliste exprime tout le bien qu'il pense de cet auteur et finit son article en faisant l'éloge de ce nouveau roman divertissant, instructif et du plus grand intérêt :

Las peripecias y las curiosidades de este viaje las refiere Mr. Julio Verne en su nueva obra, cuyo título va á la cabeza de estas líneas

---

<sup>41</sup> *Ibidem* p.173.

<sup>42</sup> Les sites des journaux consultés sont cités dans les Références bibliographiques.

es tan entretenida, tan instructiva y tan llena de interés como todas las de este autor.

En mai 1873 à Madrid, la maison d'édition de Zaragoza y Jaime publie la première édition espagnole, sans illustrations, traduite par Don Vicente Guimerá<sup>43</sup>.

Le 17 mai, *La Discusión* fait deux fois allusion au roman de Jules Verne. Sous la légende « Nouvelles Diverses » on peut lire un texte qui couvre de louanges l'auteur, l'œuvre et les éditeurs :

### NOTICIAS VARIAS.

Acaba de publicarse la última obra de Julio Verne titulada *La vuelta al mundo en ochenta días*.

El nombre del autor es por sí solo una eficaz recomendación; amena, instructiva, conteniendo gran fondo de doctrina científica, expuesto de la manera más sencilla y ligera, no encierra con todo esto más cualidades buenas que las demás del mismo popular autor.

Muy plausible es, pues, el celo que los señores Zaragoza y Jaime despliegan ofreciendo al público obras tan interesantes y dignas de llamar su atención. De seguro han de verse recompensados sus desvelos con el más lisonjero éxito.

Dans une autre page du journal les Petites Annonces précisent librairie, prix, nombre de pages et qualité de l'impression. (Image 1).

**JULIO VERNE.**  
**LA VUELTA AL MUNDO EN OCHENTA DIAS.**

Un tomo de más de 300 páginas con buen papel y esmerada impresión: se vende al precio de 8 rs. en las principales librerías y en casa de los Sres. Zaragoza y Jaime, Desengaño. 29.

Se sirven pedidos á provincias remitiendó libranza con el aumento de un real por tomo.

Image 1

<sup>43</sup> Annexe I.

Cette même publicité paraît dans d'autres journaux comme *El Imparcial* ou *La Iberia* à partir du 18 mai.

Le nom de l'auteur en grandes lettres prend le pas sur le titre du roman.

Le 16 mai, *La Correspondencia d'España* souligne la trame très ingénieuse développée par l'auteur, vante les merveilleuses aventures du roman et en recommande la lecture à ceux qui veulent s'instruire.

Cinq jours après, le 21 mai, Pierre-Jules Hetzel écrit une lettre à Léon Benet pour lui demander « Quand recevrai-je ma cargaison de dessins du *Tour du monde* ? » (Benet, 2011 : 56). Finalement le 25 septembre 1873<sup>44</sup>, l'éditeur met en vente la première édition in-8° illustrée. Cinq gravures seulement sont d'Alphonse de Neuville, les autres de Léon Benet<sup>45</sup>.

Deux ans plus tard, en 1875, la maison d'édition espagnole *Gaspar editores* est la première à imprimer le roman dans sa version illustrée. On remarque que maintenant c'est le titre que les Petites Annonces mettent en relief et que le prix, malgré la présence des gravures, est passé de 8 à 5 *reales*.

Voici deux exemples datés du 8 avril 1875 : la première correspond au *Diario Oficial de Avisos de Madrid* et la deuxième à *El Imparcial* (Images 2 et 3).

**LIBROS Y PUBLICACIONES**

**LA VUELTA AL MUNDO EN 80 DIAS**  
**POR JULIO VERNE.**

Ilustrada con grabados, 5 reales Madrid; 6 provincia. Gaspar editores (antes Gaspar y Roig), Principe, 4.  
8 40 44 12 (G. y R.)

<sup>44</sup> Annexe II.

<sup>45</sup> Annexe II.



Images 2 et 3

Cette édition de *Gaspar editores* reproduit toutes les illustrations de l'édition Hetzel de 1873. Le roman, traduit par D. Vicente Guimerá, est imprimé sur deux colonnes. En 1880, cette même maison d'édition divise le texte en deux parties réunies dans un même tome de la collection *Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig*<sup>46</sup>.

Sans nous arrêter à une critique détaillée de la traduction, remarquons ici que M. Guimerá a introduit des notes en pied de page pour expliquer les mots suivants : musheron, detectives, South-Eastern-railway, reporters, gálibo, bar-room, henne et betel, wharfs, morimones y cangos, tea-house, Ocean to Ocean, Light-boat, le titre du chapitre XV de la deuxième partie (chapitre XXXIV chez Hetzel) et puños de Inglaterra.

Nous observons aussi des différences importantes dans les légendes placées sous les illustrations. Dans le chapitre XI, sous l'image de l'achat de l'éléphant de l'édition française « Là, ils se trouvèrent en présence d'un animal. » et dans l'édition espagnole on a « A las dos mil libras el Indio se entregó (À deux mille livres l'Indien se rendit. »

---

<sup>46</sup> Annexe III.



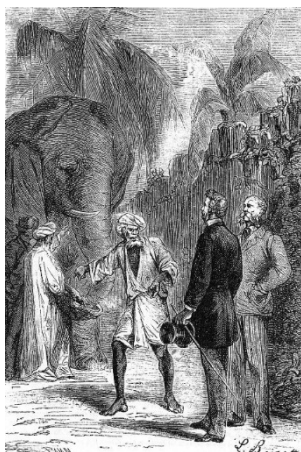


Image 4

Ensuite, c'est une autre maison d'édition madrilène, *Saénz de Jubera, hermanos*<sup>47</sup> qui s'occupe de publier le roman avec les mêmes caractéristiques antérieures, sans toutefois indiquer de date. Toutes les illustrations du tirage Hetzel de 1873 y paraissent sauf celle de la page de titre. On signale que l'éditeur est propriétaire de l'œuvre « Es propiedad de los Editores ; quedan cumplidos los requisitos que ordena la ley. »

À Barcelone, *Trilla y Serra editores*, dans sa *Biblioteca ilustrada*, traduction de D. Manuel Aranda y Sanjuan, édite le roman en un seul volume à deux colonnes avec une sélection des illustrations Hetzel<sup>48</sup>. On souligne également que « Es propiedad de los Editores ».

Une petite annonce (Image 5) d'*El Comercio* de Cadix, les 9 et 10 avril 1875, a attiré notre attention. Sous nouvelles publications, le roman vernien dans sa version illustrée est annoncé au prix d'un *real*. Aucune autre information n'est donnée et nous n'avons pas pu identifier l'édition dont on

---

<sup>47</sup> Annexe IV.

<sup>48</sup> Annexe V.

fait ici la publicité. Ce même jour dans *La correspondencia de España* apparaît une petite annonce et le prix est de cinq reales.



Image 5

Profitant du succès que *La vuelta la Mundo en 80 días* a remporté, en 1881, Torcuato Tárrego y Mateos écrit *Gran viaje universal alrededor del mundo*<sup>49</sup> un roman dont le titre nous rappelle celui de Jules Verne. Cependant il y a une grande différence « À l'inverse de J. Verne qui met l'accent sur l'aspect extraordinaire d'un voyage riche en péripéties, Torcuato Tárrego s'intéresse uniquement à la découverte historique, artistique ou folklorique. » (Cazottes, 1981 : 18). La deuxième partie de ce roman paraît un an plus tard.

On le trouve en feuilleton dans *La Correspondencia de España*<sup>50</sup> à partir du 5 septembre 1883 (Image 6) et non du 3 novembre comme l'indique Gisèle Cazottes (1981 : 17).

---

<sup>49</sup> Annexe VI.

<sup>50</sup> [http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.cmd?anyo=1883&idPublicacion=8095](http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1883&idPublicacion=8095) [consulté le 03/03/2015].

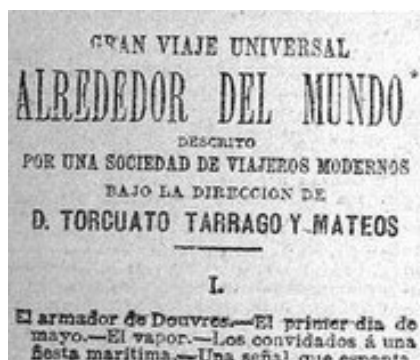


Image 6

Les éditeurs espagnols lancent donc plusieurs éditions de *La vuelta al Mundo en 80 días* et un auteur espagnol s'en inspire.

La popularité de Jules Verne ne s'arrête pas là : son roman a aussi donné naissance à deux *zarzuelas*.

### *La zarzuela*

Avant même sa présentation devant le public parisien, le spectacle inspiré du *Tour du monde en 80 jours* a fait l'objet de commentaires dans la presse espagnole.

*El correo de Ultramar*, fin juillet 1874, annonce une pièce à grand spectacle scientifique et géographique et indique les auteurs et le théâtre « [...] vemos que en la Puerta de san Martín se anuncia una pieza de gran espectáculo “científica geográfica,” de los señores Dennery, Jules Verne y Eduardo Cadol, con el título de la *Vuelta al mundo*. »

La première représentation du *Tour du monde en 80 jours* a eu lieu au Théâtre de la Porte Saint-Martin à Paris, le 7 novembre 1874. Pièce en cinq actes et quinze tableaux et prologue écrite par Jules Verne, Adolphe d'Ennery et Édouard Cadol (première version). La musique est de Jean-Jacques Debillemont.

Le 14 de ce même mois dans *La Epoca* de Madrid, on signale que la grande nouveauté théâtrale à Paris est le drame

« *La vuelta al Mundo en ochenta días*, debido á Julio Verne, quien ha sabido conservar en el teatro el interés palpitante de sus novelas científicas, tan populares en España ». L'article fait l'éloge de la richesse des décors, de l'intérêt du scénario, et détaille les péripéties de l'intrigue où l'amour ne manque pas de figurer.

Quelques jours après, le 20 novembre, *La Crónica Meridional* d'Almería commente dans un article de quarante-sept lignes le succès de l'œuvre. On y décrit les tableaux les plus surprenants : le port d'Alexandrie, les funérailles d'un rajah indien, la présence sur scène d'un éléphant en chair et en os, la grotte aux serpents de Bornéo et les autres décors prodigieux où l'histoire se déroule : « esta obra es un prodigio de decoración y el primer paso dado para transformar la comedia de magia en panorama ». On nous spécifie que le public est très satisfait du déroulement de la représentation et on en prévoit au moins 300. En réalité elle a été jouée 3.708 fois. (Dehs, 2005 : 207).

Ultérieurement, le 22, dans *La Ilustración Española y Americana* nous avons trouvé deux rapports. Une chronique où l'on commente l'énorme succès remporté par le spectacle parisien et estime le nombre probable de représentations à cinq cents. « Éxito brillante y quinientas representaciones seguras. » Un deuxième article compare les œuvres annoncées au théâtre de la place d'Orient à Madrid à celles de la Porte Saint-Martin à Paris où *La vuelta al Mundo en ochenta días* est jouée au grand luxe et illusion scénique « [...] realizando portentos de lujo, de arte y de ilusión escénica ».

Dans le *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, le 27, on peut lire qu'au théâtre de la Zarzuela, le lundi 28 décembre, il y aura une représentation extraordinaire de différentes pièces. On détaille l'ordre et en quatrième lieu apparaît

Première représentation du grandiose spectacle qui fait fureur à Paris, *La vuelta al mundo en ochenta días* [...] En raison de la longue durée de la séance il y aura une réduction des scènes qui se seront proposées à notre innocent et émerveillé public.

(Le public est ici qualifié d'« innocent » en évocation à la date de la représentation, 28 décembre « jour des Saints Innocents » l'équivalent du « poisson d'avril » en France.)

Les allusions à cet ouvrage continuent et ainsi l'année suivante, le 22 mars 1875, *La Ilustración Española y Americana* reprend le sujet des représentations et indique qu'elles arrivent presque à deux cents et que la recette est d'un million deux cent quinze mil francs « lo recaudado ascendia ya a UN MILLON *doscientos quince mil* francos. ».

Le 5 avril 1875, *El Globo* informe que cette comédie à grand spectacle tient l'affiche depuis plusieurs mois.

Le 18 août 1875 la zarzuela *La vuelta al mundo* est jouée dans le théâtre du Principe Alfonso. C'est une pièce en quatre actes des compositeurs Francisco Barbieri et José Rogel et du librettiste Luis Mariano de Larra. On la considère « la première injection vernienne dans la zarzuela » (Pourvoyeur, 1972 : 189) et l'origine de ce qu'on a défini comme zarzuela de *voyages* et à grand spectacle (Deleito 1949 : 167). Robert Pourvoyeur (1976 : 189) considère que « l'ouvrage dont les auteurs attendaient visiblement très peu, se révéla un succès mais surtout un succès de théâtre et de mise en scène, guère de musique. »

Le *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, le 16 août 1875, sous la rubrique *Anuncios de espectáculos* (annonces des spectacles) introduit une note pour avertir que, en deux jours, tiendra lieu la première du voyage à grand spectacle, en quatre actes intitulé *La vuelta al Mundo* où l'on pourra admirer quatorze décors.

Ce même journal, le 18, insère un reportage sur la première représentation. Toute une colonne où l'on nous dépeint les personnages, les noms des tableaux, la description des décors et « los precios para el pasaje para la vuelta al mundo » (les prix de cet *embarquement* pour le tour du monde). Le 20, un large et favorable article rapporte le succès obtenu « par cette imitation du roman de même titre écrit par *Julio Verne*. »

Le premier août, le journal *El Globo* fait de grands éloges du spectacle qui a lieu à Paris et le 19 du spectacle à l'affiche à Madrid. Par contre le 26 septembre, cette représentation est sévèrement critiquée. On l'accuse de fasciner excessivement le spectateur, « por *empoigner* al espectador ».

Une autre nouvelle surgit, le 25 août dans *La Correspondencia de España* et le 29 dans *El Cascabel*. On rapporte que la célèbre maison d'édition de M. Vidal a acquis les droits de la musique de *La vuelta al mundo* et a mis en vente « el preludeo, la americana, las seguidillas y la canción del burro. »

Une nouvelle très différente paraît dans *El Pueblo español* le 20 novembre 1875. On commente l'incompressible manière dont les droits d'auteur de l'adaptation de *Le tour du monde en quatre-vingts jours* ont été alloués. On ne s'explique pas pourquoi Jules Verne ne reçoit pas un pourcentage plus élevés des revenus que M. D'Ennery ou M. Cadol.

En général les meilleures critiques reviennent à l'adaptation française. Un long article d'*El Folletin* de Malaga du 17 décembre 1876, intitulé *La vuelta al mundo y Le tour du Monde*, compare les deux représentations. On affirme que la première est une parodie sans aucun intérêt du roman de Jules Verne « Poned aquella al lado de esta y hallareis una comedia interesante é instructiva al lado de un insulso y bufo *vaudeville*. » On présente les deux pièces en opposant celle de Jules Verne, un voyage sérieux et instructif ponctué de situations amusantes, à celle de Larra, une parodie bouffonne avec des scènes sans intérêts « En un palabra : *Le tour du monde* está lleno de episodios, y *La vuelta al mundo* de escenas inútiles. »

Le public ne devait pas être du même avis car les représentations se poursuivent et on trouve, dans *La Correspondencia de España* du 9 juin 1878, une annonce presque identique à celle de la première représentation du 18 août 1875 mais qui fait part de la 183<sup>e</sup>.

Depuis 1886 le Boletín oficial de la propiedad intelectual é industrial, BOPPI<sup>51</sup> (Bulletin officiel de la propriété intellectuelle et industrielle) publie une relation des *œuvres dramatiques* jouées dans les théâtres espagnols. *La vuelta al mundo* est mentionnée pour la première fois en 1886 et la dernière en 1892. On nous précise le nom du théâtre, les auteurs, le nombre de représentations et le directeur de la compagnie ainsi que les villes où les différentes troupes l'ont jouée : Alicante, Badajoz, Huelva, Malaga, Reus, Toledo, Séville et, évidemment, Madrid. Cependant, il peut y avoir eu d'autres représentations non signalées dans le BOPPI, car parfois on nous signale que « Monsieur le Gouverneur de la province... n'a pas envoyé les renseignements que le Royal décret du 11 juin 1886 exige ».

La deuxième zarzuela en deux actes et dix tableaux, *La vuelta al mundo por el Doctor Garrido*<sup>52</sup>, n'a pas eu le même succès. José María Rincón en est le librettiste et Luis Arnedo le compositeur. Les 27 et 28 février 1879, à la troisième page de *La Correspondencia de España* on peut lire qu'au théâtre du Recreo on répète, pour être jouée d'ici peu, une zarzuela intitulée *Otra vuelta al mundo por el Dr. Garrido*. Il y a une erreur dans le titre, car c'est *La* (le) et non pas *Otra* (une autre).

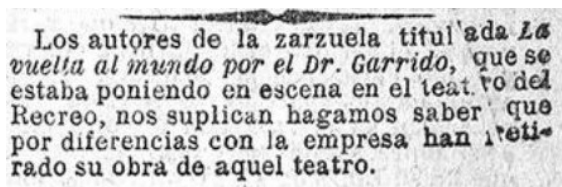
Du 1<sup>er</sup> au 19 mars dans ce même journal, ainsi que dans *La Mañana* de León, cette zarzuela est annoncée dans la rubrique « *Spectacles* ».

---

<sup>51</sup> [http://historico.oepm.es/archivohistoricow3c/index.asp?idm=es&page=bopi#resultados\\_bopi](http://historico.oepm.es/archivohistoricow3c/index.asp?idm=es&page=bopi#resultados_bopi) [consulté le 05/03/2015].

<sup>52</sup> Annexe VII.

Le 20 une note très brève (Image 7) figure en première page de *La Correspondencia de España* :



Los autores de la zarzuela titulada *La vuelta al mundo por el Dr. Garrido*, que se estaba poniendo en escena en el teatro del Recreo, nos suplican hagamos saber que por diferencias con la empresa han retirado su obra de aquel teatro.

Image 7

Los autores de la zarzuela titulada *La vuelta al mundo por el Dr. Garrido*, que se estaba poniendo en escena en el teatro del recreo, nos suplican hagamos saber que por diferencias con la empresa han retirado su obra de aquel teatro.

On avertit les lecteurs du journal que la représentation n'aura plus lieu à cause des conflits qui ont surgi entre les auteurs et la direction du théâtre.

*Le tour du Monde en 80 jours* a donc inspiré deux zarzuelas. La première a remporté un certain succès, la deuxième n'a été jouée que dix-neuf fois.

### *Les émules*

Nous présentons un bref parcours des nouvelles et des chroniques qui décrivent les voyages des émules de Phileas Fogg. Il faut noter que les comparaisons se réfèrent plutôt à l'auteur et à son roman qu'au protagoniste.

Le 14 novembre 1889, à 9 h 40, Nellie Bly quitte New York sur les traces de Phileas Fogg. Cette jeune journaliste de *The World* est présentée comme une concurrente qui peut battre le record, en somme le défi lancé par Jules Verne, c'est-à-dire les quatre-vingts jours de Phileas Fogg.

Miss Bly et son voyage ont un grand succès médiatique. La presse espagnole s'y intéresse à partir du 26 novembre et



établit une comparaison incessante avec le protagoniste vernien.

Dans la deuxième page du *Siglo futuro* de Madrid, on peut lire un article intitulé «extravagances américaines». On raconte qu'une miss new-yorkaise se propose de faire le tour du monde en soixante-dix-sept jours et on décrit le parcours à suivre. On explique qu'elle a rendu visite à Jules Verne (le 22 novembre Nellie Bly a fait un aller-retour Calais–Amiens) et que celui-ci lui a indiqué l'impossibilité de faire ce périple en moins de soixante-dix-neuf jours<sup>53</sup>. Finalement on indique qu'elle voyage toute seule et que l'objet de cette expédition est de démontrer qu'«une dame qui ne parle qu'anglais peut parcourir tout le monde sans que personne ne l'aide.» Du 28 novembre au 7 décembre, cette même information se reproduit dans *El Imparcial*, *La Iberia*, *Diario Oficial de Avisos* ou *La República* de Madrid mais aussi à Mahon, *El bien público* ou à Gérone, *La lucha*.

Avant *Le tour du Monde en quatre-vingts jours* on mesurait les parcours en unités de distance, après on les comptait en unités de temps<sup>54</sup> et cette lutte contre la montre entre les divers émules est aussi décrite dans les journaux espagnols.

Du 17 au 27 décembre, on publie le duel entre Nellie Bly et Elizabeth Bisland, journaliste du *Cosmopolitan Magazine*. Elle est partie seulement deux heures après Miss Bly mais on précise qu'elle fait le trajet en sens contraire. Elle veut l'accomplir en soixante-douze jours. On nomme également un journaliste, cette fois un monsieur «un caballero» et du *New-York Herald*, qui a quitté New-York à la fois que Miss Bly. On remarque l'importance que les journalistes américains accordent à ce pari.

---

<sup>53</sup> «Si vous le faites en soixante-dix-neuf jours, j'applaudirai des deux mains» dit Jules Verne, et là je savais qu'il doutait que je puisse l'accomplir en soixante-quinze jours, comme je l'avais promis (Compère et Margot, 1998 : 45).

<sup>54</sup> Jacques Attali, préface non paginée in Jules Verne (1991).

Nous signalons quelques exemples de journaux qui publient ces nouvelles, ordonnés par date de publication : *La Crónica* de Huesca, *La Lucha* de Gérone, *La Iberia*, *Diario Oficial de Avisos*, *El Imparcial*, *El País*, *La Republica*, de Madrid, *La Crónica Meridional* d'Almería, *La Rioja* de Logroño ou *El Isleño* de Palma de Majorque.

Nous avons trouvé deux journaux du 22 janvier 1890, où l'on raconte deux histoires bien différentes. D'une part *El Isleño* annonce qu'« un journal français informe que Miss Bly, qui veut faire le tour du monde en soixante-quinze jours, pense arriver à San Francisco le 21 janvier de sorte qu'elle réussira à faire son voyage en soixante-quatorze jours ». Précisons que c'est le 25 janvier 1890, après soixante-douze jours de voyage que Miss Bly arrive à son point de départ.

Ce même 22 janvier, un autre journal *El Nuevo Progreso* transcrit une nouvelle de son correspondant à Paris qui annonce l'arrivée d'Elizabeth Bisland. On la compare à Miss Bly et on répète qu'« Isabel » Bisland a accompli son tour en soixante-douze jours.

Il faut préciser que, parfois, le décalage des dates réelles et celles des journaux est très évident. Ainsi, le 31 janvier six jours après la fin du tour du monde, *El Ancora* publie que le *New York World* a reçu un télégramme de Miss Bly. *La rédaction le transcrit en vu de l'intérêt du public envers ce voyage.* Nelly Bly raconte qu'« aujourd'hui (23 décembre), elle est arrivée à Singapour, qu'elle est en retard de deux jours et qu'elle pense être à San Francisco le 21 janvier. » On dit ensuite que *New York World* offre une excursion à travers l'Europe au premier de ses lecteurs qui devine la durée exacte du voyage de Miss Bly.

Cet écart temporel se reproduit le 4 février lorsqu'*El Guadalete* reproduit un autre télégramme de New York où l'on peut lire que « Miss Bly est arrivée hier à six heures. »

Après Nellie Bly et Elizabeth Bisland, il y a eu d'autres émules (Train, Fitz-Morris, Koegel o Thoerner) mais avec une répercussion médiatique insignifiante. Ils détiennent tous

des caractéristiques communes : on les nomme après avoir accompli le tour du monde en précisant sa durée et on la compare à celle de *La vuelta al mundo en ochenta días* de Jules Verne.

Cependant nous voulons remarquer les nombreuses nouvelles qui surgissent à propos du tour du monde que Gaston Stiegler, rédacteur du *Matin* et Henri Turot, journaliste du *Journal*, ont fait en 1901 (*El Imparcial*, 19 mai). Les toutes premières nouvelles de ces voyages nomment le roman vernien mais on décrit uniquement les itinéraires de ces deux journalistes et on établit des comparaisons avec Miss Bly. On raconte aussi que Jules Verne « s'est déplacé jusqu'à la gare d'Amiens pour saluer à Stiegler », que le « *New York journal* a proposé à Jules Verne de faire le tour au monde » mais que « l'écrivain n'a pas accepté la proposition » (*Diario Oficial de avisos* et *El Globo* du 8 août 1901).

Comme Daniel Compère affirme (1976 : 175), il est étonnant de constater qu'un voyage imaginaire ait suscité tant d'émules réels.

On fait également appel à ce roman et à son auteur lorsqu'on veut annoncer certains voyages. De même quand on parle de la construction de nouvelles lignes de train ou si l'on doit expliquer les fuseaux horaires<sup>55</sup>.

### *Conclusions*

Dès sa publication en France *Le tour du monde en quatre-vingts jours* a attiré l'attention des journaux espagnols, c'est-à-dire du public.

Nous pouvons dire que les nombreuses éditions et rééditions de *La vuelta al mundo en ochenta días* ont mérité une acceptation quasiment semblable à celle que le roman vernien a eu en France.

---

<sup>55</sup> Voir Tresaco, 2014 : 132.

Nous avons signalé que ce roman est aussi à l'origine de deux zarzuelas bien qu'aucune d'elles n'ait pu rivaliser avec le triomphe remporté par la « pièce à grand spectacle » représentée à Paris.

Nous avons nommé les exploits des émules car le roman avait établi un défi à relever, *ochenta días*, et le public s'y intéressait.

C'est « Un tour autour de *La vuelta al mundo en ochenta días* » qui a commencé au XIX<sup>e</sup> siècle mais qui se prolonge jusqu'à nos jours avec la publication de nouvelles éditions et les représentations de la zarzuela qui se jouent encore dans les théâtres espagnols.

« Un tour autour de *La vuelta al mundo en ochenta días* » qui n'a d'ailleurs pas fini...

*Références bibliographiques*

BENET, François, BENET, Marie-Annick, BENET, Pascale et al. 2011. *Léon Benett illustrateur. Lettres et dessins inédits*. Lardy, À la frontière.

CAZOTTES, Gisèle. 1985 (2). « Torcuato Tarrago y Mateos : un émule espagnol de Jules Verne », *Iris Montpellier*, pp. 15-40.

COMPÈRE, François. 1976. « Les coureurs du tour du monde ». *Revue des Lettres Modernes. Jules Verne 1*, n° 456-461, pp. 169-175.

DEHS, Volker. 2005. *Jules Verne*. Madrid, EDAF.

DELEITO y PIÑUELA, José. 1949. *Origen y apogeo del género chico*. Madrid, Revista de Occidente.

DUMAS, Olivier, GONDOLO DELLA RIVA, Piero et DEHS, Volker. 1999. *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*, Genève, Slatkine.

JAUZAC, Paul et WEISSENBERG, Éric. 2005. *Jules Verne. Hetzel et les cartonnages illustrés*, Paris, Éd. de l'Amateur.

POURVOYEUR, Robert. 1972. « Un tour en zarzuela », *Bulletin de la Société Jules Verne* n° 24, pp.188-193.

POURVOYEUR, Robert. 1976. « L'influence de Jules Verne sur la zarzuela », *Bulletin de la Société Jules Verne* n° 39/40, pp.185-189.

TÁRRAGO Y MATEOS, Torcuato. 1881. *Gran viaje universal alrededor del mundo : Australia, Java, Siam, Canton, Pekin... / descrito por una Sociedad de Viajeros Modernos*; bajo la dirección de Madrid : Imprenta de R. Moreno y R. Rojas.

TRESACO, María-Pilar. 2014. « Jules Verne y la ciencia en la prensa española del siglo XIX », *Revista Signa 23*, Madrid : UNED. pp. 119-142.

VERNE, Jules. 1873. *Le tour du Monde en quatre-vingts jours*, Dessins par MM. de Neuville et L. Benett, Paris, J. Hetzel.

VERNE, Jules. 1892. *Claudius Bombarnac*, Illustrations de L. Benett, Paris, J. Hetzel.

— 1991. *Le tour du Monde en quatre-vingts jours*, Paris, Nathan.

— 1873. *La vuelta al mundo en ochenta días*, traduite par Don Vicente Guimerá, sans illustrations, Madrid, Zaragoza y Jayme.

— 1875. *La vuelta al mundo en ochenta días*, traduite par Don Vicente Guimerá, illustrée, Madrid, Gaspar, editores.

— 1880. *La vuelta al mundo en ochenta días*, traduite par Don Vicente Guimerá, illustrée, 2 p. en 1v., Madrid, Gaspar, editores.

— [s.a.]a *La vuelta al mundo en ochenta días*, illustrée, 2p. en 1v., Madrid, Ed. Saenz de Jubera, Hermano

— [s.a.]b *La vuelta al mundo en ochenta días*, traduite par D. Manuel Aranda, illustrée, Barcelona, Ed. Trilla y Serra.

*Catalogues numérisés des journaux cités :*

- Biblioteca Nacional de España :

<http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>

- Biblioteca virtual de Prensa Histórica:

<http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda.cmd>

- Bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France :

<http://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens>

*Annexe I*

Page de titre de l'édition de Zaragozano y Jayme, 1873

LECTURAS DEL HOGAR.

EDICION ECONOMICA.

LA  
VUELTA AL MUNDO

EN OCHENTA DIAS,

POR

JULIO VERNE.

TRADUCCION DE

DON VICENTE GUIMERA.



MADRID.

ZARAGOZANO Y JAYME, EDITORES.

Dosengabo, 29; A.Bligidos, 4.

MADRID, 1873.

Talleres de impresion y reproduccion.—Zaragozano y Jayme.

Dosengabo, 29; A.Bligidos, 4.

BIBLIOTECA

*Annexe II*

Page de titre de l'édition in-8° illustrée d'Hetzel, 1873.

LES VOYAGES EXTRAORDINAIRES  
COURSÉS PAR L'ACADÉMIE  
LE  
TOUR DU MONDE  
EN  
QUATRE-VINGTS JOURS  
PAR  
JULES VERNE  
DESSEINS PAR MM.  
DE NEUVILLE ET L. BENNET



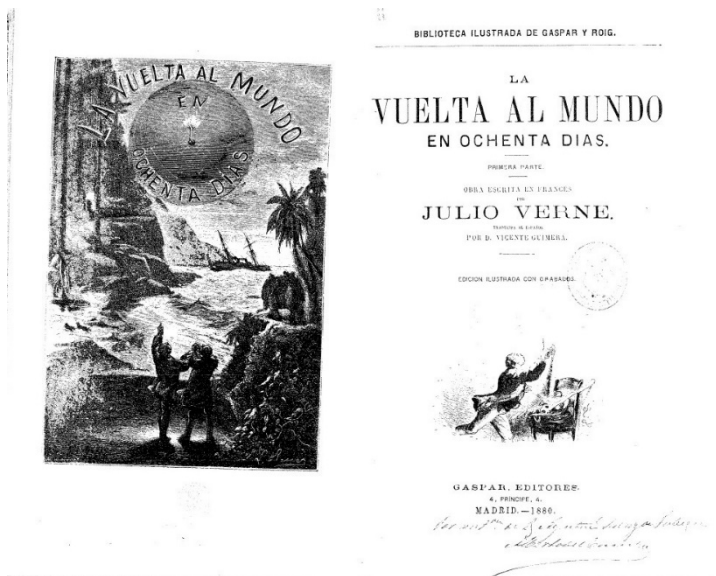
BIBLIOTHÈQUE  
D'ÉDUCATION ET DE RÉCRÉATION  
J. HETZEL, RT. C<sup>1</sup> 15, RUE JACOB  
PARIS  
Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

113.



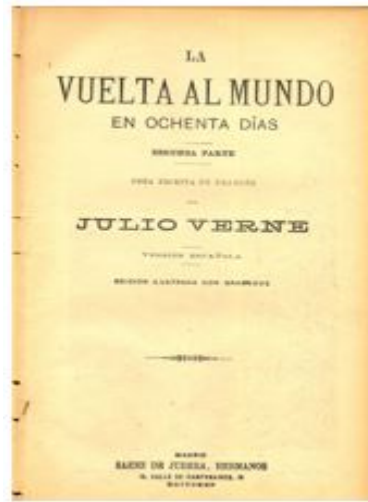
Annexe III

Page de titre de *Gaspar, editores*, édition de 1880, (Première partie)



Annexe IV

Page de titre de l'édition de *Sáenz de Jubera*. (Première et deuxième parties)



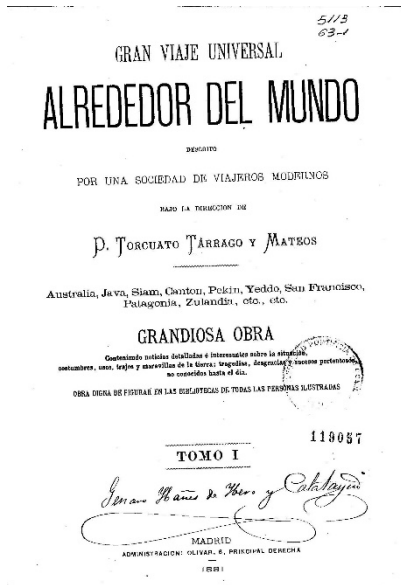
*Annexe V*

Page de titre de l'édition de *Trilla y Serra*.



Annexe VI

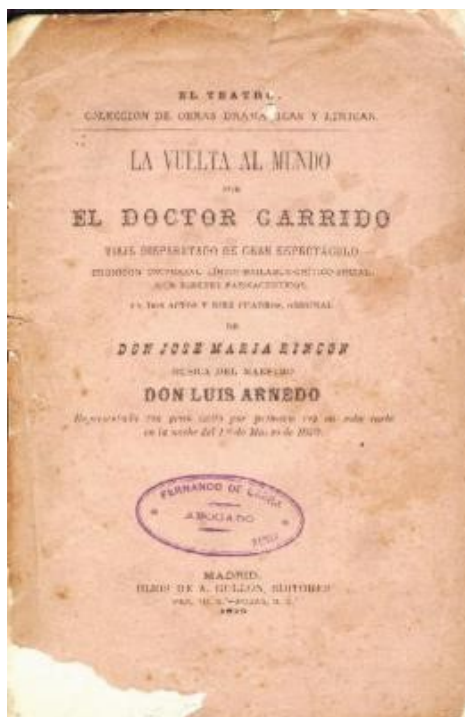
Page de titre d'*Alrededor del mundo* de Torcuato Tárrego, 1881.



*Un tour autour de* La vuelta al mundo en 80 días

*Annexe VII*

Page de titre de *La vuelta al mundo del doctor Garrido*, 1879.







## Table des matières

« Exotopies » .....	7
Comité scientifique.....	9
Introduction par José Domingues de Almeida et Maria de Fátima Outeirinho .....	11
La mise en scène du monde : l'inscription du <i>theatrum mundi</i> dans les <i>Voyages extraordinaires</i> de Jules Verne par Volker Dehs.....	13
Sur la Toile : Jules Verne en portugais, ou de nouveaux voyages par José Domingues de Almeida et Maria de Fátima Outeirinho .....	31
Le dialogue et sa traduction dans quelques nouvelles de Jules Verne par María-Lourdes Cadena.....	43
Julio Verne y sus « ces demoiselles » par Ana María Claver Giménez.....	67



Jules Verne, écrivain-géographe par Lionel Dupuy.....	91
Résonances antimodernes dans le roman de Jules Verne, <i>Paris au XX<sup>e</sup> siècle</i> par Maria Hermínia Laurel .....	109
Oteando tempestades. Dos instrumentos meteorológicos en la obra de Verne par Jesús Navarro.....	131
Un tour autour de <i>La vuelta al mundo en 80 días</i> par María-Pilar Tresaco.....	147



Imprimé en France pour les éditions Le Manuscrit

[www.manuscrit.com](http://www.manuscrit.com)

Novembre 2019

Sous la direction de  
José Domingues de Almeida  
Maria de Fátima Outeirinho

## Tours verniens

L'œuvre immense de Jules Verne relève de ce type de monument littéraire à propos duquel on a le sentiment que tout a déjà été dit, et pourtant...

Ce volume a la modeste ambition d'apporter quelques contributions critiques à une réflexion mise à l'épreuve par le vaste imaginaire vernien.

En creusant le grand théâtre du monde, les composantes technologie et science, les parcours de réception ou les enjeux traductifs et textuels, l'actualité de Verne assume et convoque, en somme, nombre d'aspects et d'approches dont le présent ouvrage se veut le catalyseur.



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA  
MARGARIDA LOSA



Grupo de Investigación  
Universidad de Zaragoza



ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA  
DE PORTUGUÊS FRANCÊS



UID/ELT/00560/2013



PDCI-01-0145-FEDER-007339



UNIÓN EUROPEA  
Fondo Europeo  
Desarrollo de Innovación



19,90 €

ISBN 978-2-304-04696-0



Éditions  
Le Manuscrit **Savoirs**

EXOTOPIES