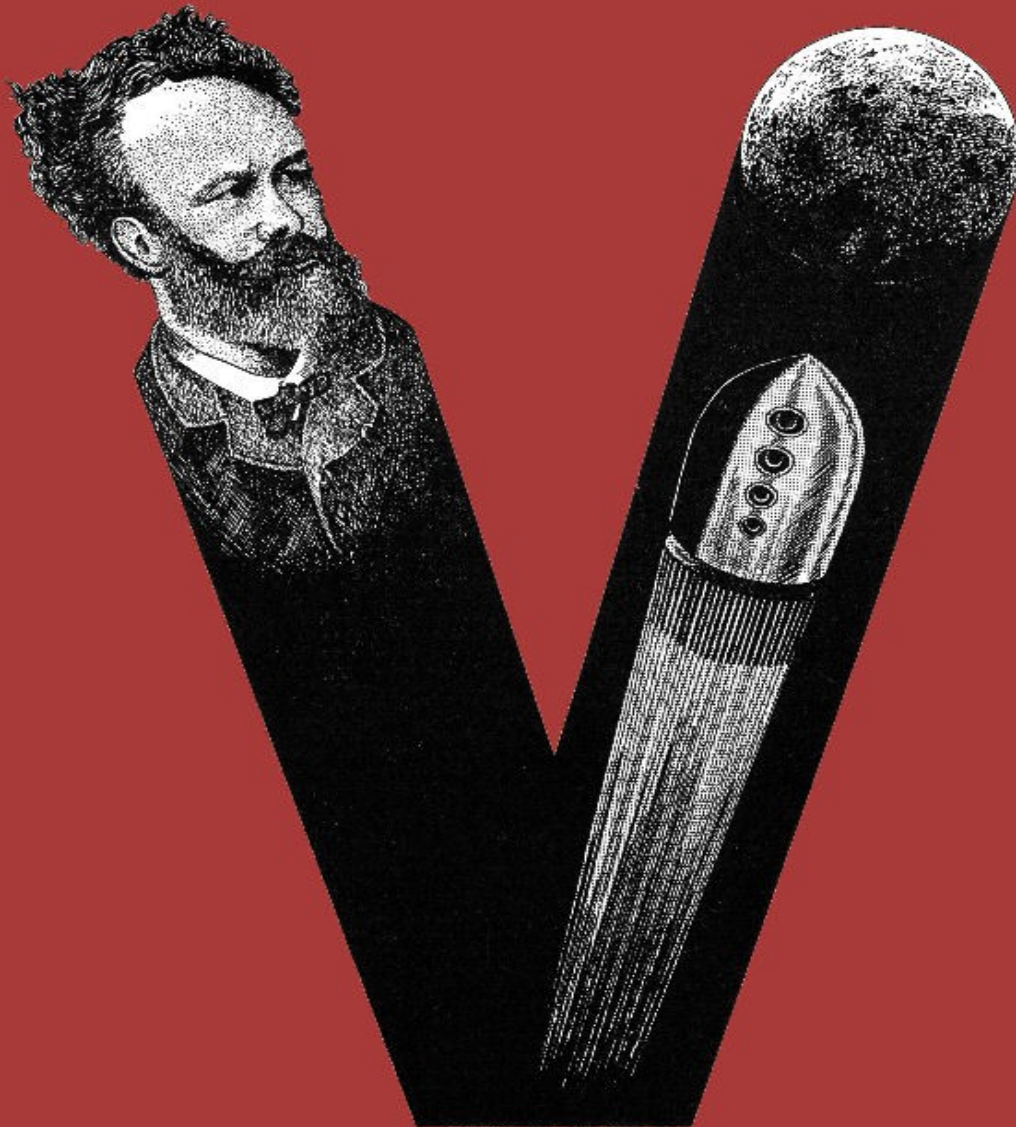


VERNIANA

Jules Verne Studies – Etudes Jules Verne

Vol. 6

2013–2014



Initial capital “V” copyright ©1972 Richard Aeschlimann, Yverdon-les-Bains (Switzerland). Reproduced with his permission.

La lettrine “V” de couverture est copyright ©1972 Richard Aeschlimann, Yverdon-les-Bains (Suisse). Elle est reproduite ici avec son autorisation.

VERNIANA

Jules Verne Studies – Etudes Jules Verne

Vol. 6

2013 – 2014

ISSN : 1565-8872

Editorial Board – Comité de rédaction

William Butcher (wbutcher@netvigator.com and <http://www.ibiblio.org/julesverne>) has taught at the École nationale d'administration, researched at the École normale supérieure and Oxford, and is now a Hong Kong property developer. His publications since 1980, notably for Macmillan, St Martin's and Gallimard, include *Verne's Journey to the Centre of the Self*, *Jules Verne: The Definitive Biography* and *Salon de 1857*. In addition to a series of Verne novels for OUP, he has recently published a critical edition of *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*.

Daniel Compère (daniel.compere@wanadoo.fr) est professeur de littérature française à l'Université de Paris III-Sorbonne nouvelle. Créateur du Centre Jules Verne d'Amiens en 1972, il a publié de nombreux ouvrages et articles sur Jules Verne (dont *Les Voyages extraordinaires de Jules Verne*. Pocket, 2005). Président de l'Association des Amis du Roman populaire et responsable de la revue *Le Rocamboles*, il a également consacré des publications à la littérature populaire dont deux livres sur Alexandre Dumas (dont *D'Artagnan & Cie*. Les Belles Lettres - Encrage, 2002). Récemment, il a dirigé un *Dictionnaire du roman populaire francophone* (Editions Nouveau Monde, 2007).

Volker Dehs (volker.dehs@web.de), né en 1964 à Bremen (Allemagne) se voue depuis 25 ans à la recherche biographique et à l'établissement de la bibliographie vernienne. Éditeur de plusieurs textes ignorés de Jules Verne, il est co-éditeur (avec Olivier Dumas et Piero Gondolo della Riva) de la Correspondance de Jules et Michel Verne avec leurs éditeurs Hetzel (Slatkine, 5 vols, 1999 à 2006). Il a traduit plusieurs romans en allemand et en a établi des éditions critiques. Ses textes sur Jules Verne ont été publiés en français, allemand, anglais, espagnol, portugais, polonais, japonais et turc.

Arthur B. Evans (aevans@depauw.edu) is Professor of French at DePauw University and managing editor of the scholarly journal *Science Fiction Studies*. He has published numerous books and articles on Verne and early French science fiction, including the award-winning *Jules Verne Rediscovered* (Greenwood, 1988). He is the general editor of Wesleyan University Press's "Early Classics of Science Fiction" series.

Terry A. Harpold (tharpold@ufl.edu) is an Associate Professor of English, Film, and Media Studies at the University of Florida (USA), and the author of *Ex-foliations: Reading Machines and the Upgrade Path* (University of Minnesota Press, 2008). His essays on Jules Verne have appeared in *Bulletin de la Société Jules Verne*, *ImageText*, *IRIS*, *Revue Jules Verne*, *Science Fiction Studies*, and *Verniana*.

Jean-Michel Margot (jmmargot@mindspring.com) is an internationally recognized specialist on Jules Verne. He currently serves as vice-president of the North American Jules Verne Society (NAJVS, Inc.) and has published several books and many articles on Verne and his work. His most recent include a study of Verne's theatrical play *Journey Through the Impossible* (Prometheus, 2003), a volume of the nineteenth-century Verne criticism title *Jules Verne en son temps* (Encrage, 2004) and the introduction and notes of Verne's *The Kip Brothers* (Wesleyan University Press, 2007).

Garnt de Vries-Uiterweerd (garntdevries@gmail.com) is a teacher of physics in Zeist, The Netherlands. He has read and collected the works of Jules Verne since the age of eleven. He has been an active member of the Dutch Jules Verne Society since its beginning, as webmaster, as assistant editor of the magazine *Verniaan*, and as president of the Society. He has translated various Verne texts into Dutch, among others *Les méridiens et le calendrier*, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, and *Le Comte de Chanteleine*.

VERNIANA

Jules Verne Studies – Etudes Jules Verne

Vol. 6 - 2013–2014

Editorial

<i>William Butcher</i> — Editorial (English)	i
<i>William Butcher</i> — Editorial (Français)	v

Articles

<i>Philippe Burgaud & Jean-Michel Margot</i> — Jules Verne chez Hachette de 1914 à 1950	1
<i>Dag Hedman</i> — The Influence of Jules Verne in Sweden Around 1900	43
<i>Stéphanie Clément</i> — La double profondeur dans <i>Vingt mille lieues sous les mers</i> ou le sens des limites	55
<i>Marie-Hélène Huet</i> — Naissance d'une nation	67
<i>Jean-Michel Margot</i> — Un Archétype populaire : Jules Verne	81
<i>Jacques Crovisier</i> — Géodésiens et astronomes réels ou fictifs dans les <i>Aventures de trois Russes et trois Anglais dans l'Afrique Australe</i>	93
<i>Jean Demerliac</i> — Futurisme, un faux ami de Verne	111

Notes & Questions

<i>Arthur B. Evans</i> — The English Editions of <i>Five Weeks in a Balloon</i>	139
<i>Volker Dehs</i> — Un entretien peu connu de Jules Verne	169

Reviews — Compte-rendus

Jean-Michel Margot — Les débuts littéraires de Jules Verne

179

ISSN : 1565-8872





Editorial

William Butcher

While Jules Verne is undoubtedly the most popular classic writer, probably the most translated one on a cumulative basis, clearly the novelist who has inspired — or at least lent his name to — the most films, and definitely the best-selling French author of all time, his essence still remains elusive, his status uncertain, even his literary value debated.

As *Verniana* moves towards its seventh year, traditionally the time when character has been formed, it is appropriate to take stock of its contribution to Verne Studies at large and to suggest ways forward. *Verniana* stands out amongst the periodical publications in its bilingualism, its diversity of methodology, its general rejection of dogma and no-go areas and its collegiate decision-making. It thus largely fulfils Zvi Har-El's longstanding dream of cooperation across continental boundaries, a dream nurtured under the guidance and prompting of Jean-Michel Margot.

Previous editorials have noted the multiple fractures running deep through all that has been written and said about Verne. Jean-Michel Margot marvels at the number of derivative products sold under Verne's name but which often betray his spirit. Daniel Compère argues that certain recent studies betray a confusion between fact and fiction or an ignorance of previous research. Terry Harpold laments, inter alia, the divisions between the synchronic and diachronic approaches to genre fiction and between the quality and the sheer quantity of studies: the tendency for uninformed "paravernia" to drive out the discoveries and insights of past generations has been stemmed only partly by the recent advent of the critical edition, spanning the divide between the scholarly and the popular. As regards genre, Volker Dehs prefers to remove Verne from the traditional literary context, while skirting around the vexed

question of science fiction, to place him in the company of minor writers of the later nineteenth century.

While most contributions to *Verniana* have been in English, in accordance with its global dominance, French may be making a welcome comeback, manifest in the present volume, which is of great richness and variety. The special status of French-language studies, when compared to, say, English, Spanish, or Chinese ones, may have contributed to some of the divisions of Verne Studies. Clearly the original documentation — the published fiction and non-fiction, the manuscripts and letters to his family and publisher — is exclusively in French. Also, in recent decades a more sceptical and analytical approach, more closely based on the original texts, has come to the fore. Given the lack of translation of virtually everything bar the fiction, some knowledge of the language and cultural context is surely important to properly assess Verne. At the same time, it is inescapable that Verne himself rarely wrote about France and that the situation of the 1960s and 1970s, where virtually all Vernians were French, has undergone a revolution.

Biography is another of the tigers in the room, so to speak. The published lives of writers or public figures are notoriously subject to palace revolutions, intellectual scoops, fabrications and fictionalisations. And this is without raising the legitimate questions of methodology — whether to include detailed coverage of the works, to concentrate on the successful public figure or the earlier private, family and social life, to depend only on primary documentary evidence or to assess probabilities, indirect evidence and family accounts. It is little wonder that, judging from the encyclopedias, rare “documentaries” and other potted forms, more heat than light has usually been generated.

Passing mention should also be made of other questions, ruptures or controversies, whether real or fabricated, such as an assessment of Hetzel’s role on the basis of the primary evidence, the relevance of all that is “downstream” of Verne’s authentic production (including the play adaptations and even the illustrations), how to assess the quality of translations, the custodianship of and access to the nineteenth-century documents and photographs, or the ethical basis to the increasingly untenable commercial copyright laws or “moral rights”.

Whither Verne Studies? Some eminent critics, Jean-Pierre Picot amongst them, have raised the spectre of its impending death, the post-modern, Vernian notion that there may be few “unknown worlds” or final frontiers left. Certainly, it is unlikely that we shall witness again the sparks thrown off by the debates between Simone Vierne, Francois Raymond and Olivier Dumas, with Piero Gondolo della Riva, Daniel Compère, Charles-Noel Martin and a whole host of often lone voices acting as gadflies or outriders. The consensus and unity of purpose so lacking in contemporary debate could surely benefit from their pioneering disinterest, their outsider enthusiasm, their iconoclastic amateurism in the best sense of the term.

Verniana encapsulates, then, the progress towards loss of innocence, or towards maturity (or senescence?). It benefits from financial independence from any publishing house, the absence of domination by a single individual, the links with but salutary distance from academia, its eclecticism without undue relativism and the leverage of its cost-free, potentially infinite and instantaneous medium. It will thus continue to retain some of the free spirit of yesteryear, itself, I believe, a reflection of Verne’s own non-conformism and independence.

Viewed from another perspective, however, nearly everything remains to be done. *Verniana* itself must encourage book reviews, signed research notes, even interim accounts of ongoing discoveries. The coming years are bound to see leaps and bounds in our understanding of Verne's style, of what his beliefs really were, of the links between the life and the works, and, more generally, why Verne remains of such interest; in the study of the manuscripts, in the establishment of authentic and reliable texts, and in our knowledge of the great mass of books that were neither runaway successes nor (with some justification?) wreathed in obscurity.

The way will then finally be open for a full acceptance by the universities and literati and a transformation of the popular image of the most unknown of men.





Editorial

William Butcher

Alors que Jules Verne est indubitablement l'écrivain classique le plus populaire, probablement le plus traduit sur une base cumulative, certainement le romancier qui a inspiré — terme à interpréter dans un sens très large — le plus grand nombre de films, et incontestablement l'auteur français le plus vendu de tous les temps, son essence demeure insaisissable, son statut incertain, même sa valeur littéraire est encore mise en question.

Verniana voit débiter sa septième année. C'est traditionnellement l'âge où la personnalité s'est déjà formée. Il convient ainsi de faire un bilan de sa contribution au monde des études verniennes et de suggérer des voies pour préparer l'avenir. *Verniana* se distingue parmi les publications périodiques par son bilinguisme, la diversité de ses méthodologies, son rejet du dogme et des zones de chasse interdite et sa structure collégiale. Il procède donc vers l'accomplissement du rêve que Zvi Har-El nourrissait de longue date, rêve de coopération au-delà des frontières continentales, rêve poursuivi sous l'impulsion et la gestion de Jean-Michel Margot.

Les éditoriaux précédents ont noté les multiples et profondes divergences dans tout ce qui a été dit et écrit sur Verne. Jean-Michel Margot s'émerveille devant le nombre de produits dérivés commercialisés sous le nom de Jules Verne, mais qui trahissent souvent son esprit. Daniel Compère montre que certaines études récentes trahissent une confusion entre réalité et fiction ou une ignorance des recherches verniennes précédentes. Terry Harpold déplore, entre autres, les divisions entre les approches synchroniques et diachroniques de la fiction vernienne et regrette la différence qui sépare la qualité et la quantité des études parues : cet écart a comme effet de cacher le savoir des générations précédentes sous l'avalanche d'élucubrations « paraverniennes », souvent mal informées, tendance puissante mais combattue par l'avènement récent des éditions critiques, genre qui permet de réunir le savant et le populaire. En ce qui concerne le genre, tout en contournant la question controversée de la science-fiction, Volker Dehs préfère retirer Verne du contexte littéraire traditionnel, pour le placer en compagnie des écrivains mineurs plus ou moins contemporains.

Alors que la plupart des contributions à *Verniana* ont été écrites en anglais, seule langue aujourd'hui véritablement universelle, le français fait un retour bienvenu dans ce volume 6, riche et varié. Le statut particulier des études francophones, par rapport à celles écrites, par exemple, en chinois, anglais ou espagnol, a peut-être contribué à certaines des divisions visibles chez les Verniens. Il est évident que la documentation originelle est exclusivement en français, qu'il s'agisse des œuvres romanesques, théâtrales ou documentaires, des manuscrits ou des lettres à son éditeur et à sa famille. En outre, au cours des dernières décennies une approche plus sceptique et analytique a pris de l'importance, interrogation plus tournée vers la lettre du texte et moins vers un "message" véhiculé ou une pensée difficile à définir. Compte tenu de l'absence de traductions de pratiquement tout sauf la fiction, toute interprétation de Verne qui ne bénéficie pas d'une connaissance minimum de la langue et du contexte culturel est destinée à rester partielle. En même temps, si Verne a lui-même rarement écrit sur la France, la situation des années 1960 et 1970, où la quasi-totalité des verniens étaient d'origine française, a connu une véritable révolution.

Les biographies de Verne sont un des autres *tigres* dans la salle, pour ainsi dire. La publication de la vie d'écrivains ou de personnalités bien en vue comporte souvent, on le sait, des révolutions de palais, des *scoops* intellectuels, et une part de fabrication et de fictionalisation. Et cela même sans entrer dans le dédale légitime des questions méthodologiques — l'utilité de consacrer une part importante à l'analyse des œuvres, de privilégier les années où le romancier baigne dans l'adoration du public, ou celle de se concentrer plutôt sur la vie intérieure, familiale et sociale des jeunes années ; ou le choix de ne se fier qu'aux documents primaires, ou bien encore celui d'accepter l'extrapolation et l'interpolation, voire les sources orales et familiales. Il n'est pas surprenant, au vu des encyclopédies, des rarissimes films à visée documentaire mais universellement apocryphes, et d'autres réductions au plus petit dénominateur, que s'en suivent des malentendus hilarants (même chez les maisons d'édition prestigieuses), des décalages, des distorsions, des détournements, en un mot une corruption du vrai Verne.

Il convient de mentionner brièvement également quelques autres débats, divisions et controverses, réels ou fabriqués, parmi les spécialistes verniens, comme par exemple une évaluation du rôle de Hetzel à partir des documents de première main, la pertinence de tout ce qui est « en aval » de la production authentique de Jules Verne (y compris les adaptations théâtrales et même les illustrations), la façon d'évaluer la qualité des traductions, l'utilité et même la viabilité d'un « copyright » commercialisé, bien dissocié à la fois du droit de créateurs disparus il y a longtemps — comme Jules et Michel Verne, ou les photographes, souvent inconnus — et du droit moral de leurs lointains descendants, la conservation et l'accès aux divers documents de l'époque.

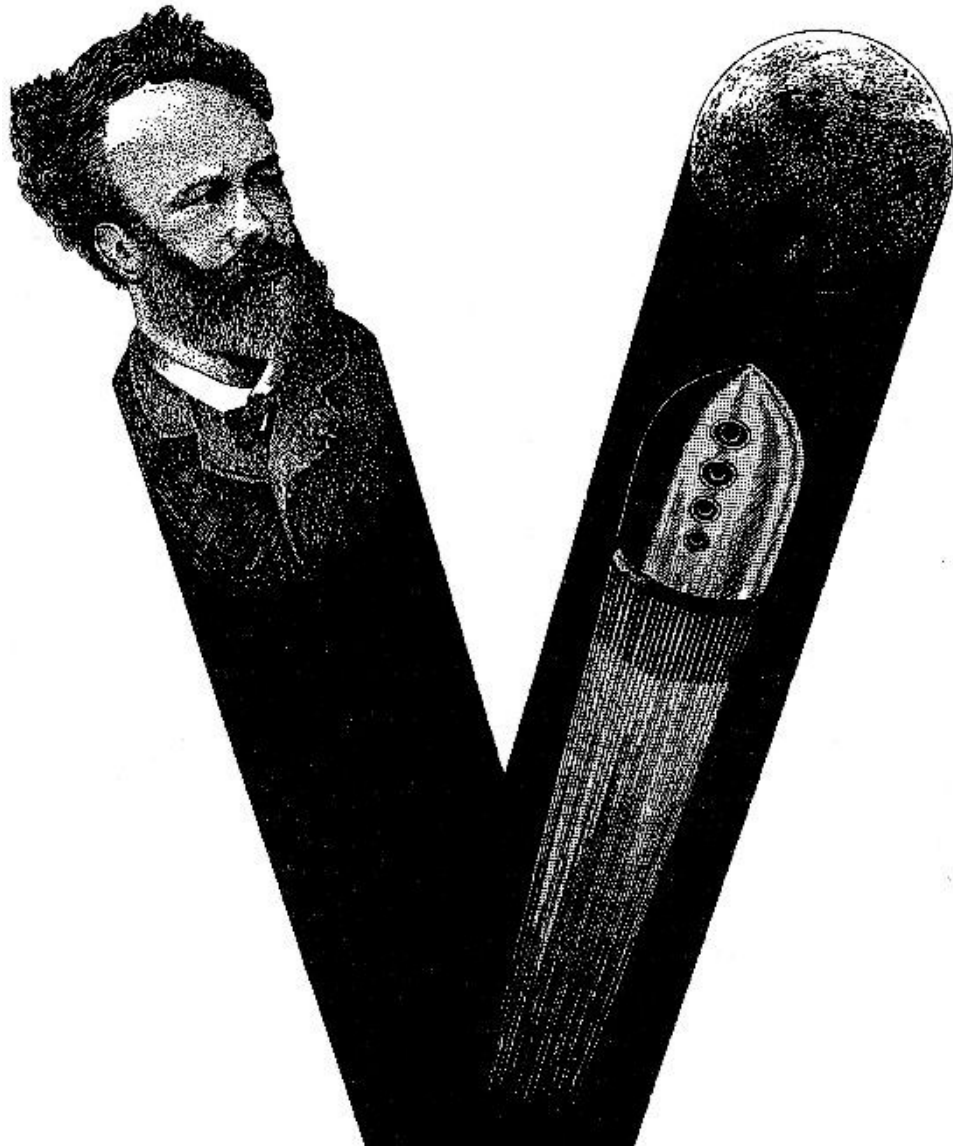
Quel avenir peut-on envisager pour les études verniennes ? Certains critiques éminents, Jean-Pierre Picot en tête, ont soulevé la possibilité d'une perte de vitesse, vu la réduction du nombre de « mondes inconnus », ce qui conduirait à la notion (vernienne ou post-moderne ?) de l'abolition de toute « dernière frontière ». Certes, il est peu probable que l'on ait la chance de voir encore des feux d'artifices comme ceux des débats entre Simone Vierende, François Raymond et Olivier Dumas, au cours desquels un Piero Gondolo della Riva, un Daniel Compère, un Charles-Noël Martin et une pléiade d'autres défricheurs et déchiffreurs maintenant oubliés refaisaient le monde vernien. L'actuelle perte de consensus et de vision partagée quant aux finalités de la recherche fait contraste avec le désintéressement des

pionniers, avec l'iconoclasme propre aux hors-la-loi (loi académique, bien entendu), et avec l'enthousiasme sans brides des amateurs (dans le sens étymologique du terme).

Verniana incarne alors les progrès vers la perte de l'innocence, ou la maturité et peut-être la sénescence. Il bénéficie de l'indépendance financière à l'égard de toute maison d'édition et de toute institution, de l'absence de domination par un seul individu, et maintient des liens avec le milieu universitaire tout en conservant une distance salutaire. Le périodique fait preuve d'une largeur d'esprit sans relativisme excessif et il tire pleinement avantage de son support propre, à la fois gratuit et libre, ubiquitaire et d'une extension infinie. Il continuera donc à héberger l'esprit vagabond de jadis, reflet sans doute du non-conformisme et de l'indépendance de l'auteur lui-même.

Car d'un autre point de vue, presque tout reste à faire. *Verniana* doit encourager les compte-rendus, les glanes et les notes (jamais anonymes!), la présentation intérimaire de recherches. Les années à venir vont assurément voir le début d'une bien meilleure compréhension du style de Verne, de la véritable nature de ses croyances politiques, religieuses, philosophiques ou littéraires, des rapports réciproques entre sa vie et son œuvre, et, plus généralement, de la fascination que conservent miraculeusement ses œuvres les plus célèbres. Il est manifestement temps d'explorer enfin les manuscrits, d'établir après si longtemps les textes authentiques, libérés des erreurs typographiques et syntaxiques, et d'approfondir la connaissance des romans de notoriété intermédiaire, ceux qui ne sont ni devenus des best-sellers mondiaux, ni ne sont tombés dans une obscurité peut-être méritée.

La voie sera alors enfin ouverte à une acceptation inconditionnelle de la part de l'université et du monde littéraire et à une transformation de l'image populaire du plus inconnu des hommes.





Submitted February 16, 2013

Proposé le 16 février 2013

Published April 2, 2013

Publié le 2 avril 2013

Jules Verne chez Hachette de 1914 à 1950 [1]

Philippe Burgaud & Jean-Michel Margot

Abstract

After purchasing the Hetzel publishing company in 1914, Hachette et Cie continued to serve as the exclusive publisher in French for the works of Jules Verne until 1966, when Verne's works entered the public domain. The editorial policy of the publishing company Hachette is examined in this article which focuses on the various collections, covers, and changes made to Jules Verne's novels between 1914 and 1950.

Résumé

Après l'achat de la maison d'édition Hetzel par Hachette et Cie en 1914, cette dernière a poursuivi la publication exclusive pour le domaine français des œuvres de Jules Verne, jusqu'en 1966, année où Verne est tombé dans le domaine public. La politique éditoriale de Hachette est présentée dans cet article avec les différentes collections, couvertures et modifications apportées aux romans de Jules Verne entre 1914 et 1950.

Le 1er juillet 1914, la maison d'édition Hachette devenait l'heureux propriétaire de l'un de ses concurrents, la maison d'édition Hetzel (Figures 1 à 4), et d'après Jean-Yves Mollier [2] le total de la vente atteignit 304.767,30 francs. Les recherches de Volker Dehs [3] montrent que les livres prêts à la vente correspondaient à 65 % de cette somme, dont les Jules Verne en constituaient un peu plus de la moitié.

Pierre-Jules Hetzel (1814-1886) fonda sa maison d'édition, l'une des plus prestigieuses du dix-neuvième siècle français, en 1843. A sa mort, son fils Louis-Jules reprit la direction de l'entreprise et la céda en 1914 à Hachette. Dans sa livraison du 15 juin 1886, le *Magasin d'éducation et de récréation* rendit hommage à Hetzel père. L'article nécrologique était illustré avec une gravure représentant le cabinet de travail de l'éditeur (Figure 2).

Au dix-neuvième siècle, la politique d'édition était fort différente de celle des éditeurs d'aujourd'hui et Hetzel avait pour règle de toujours pouvoir livrer un de ses titres. Dès qu'un titre risquait de s'épuiser, Hetzel le faisait réimprimer à temps, avec des rééditions de 500 à 1000 exemplaires environ pour les titres les moins demandés et d'environ 2000 exemplaires pour des romans comme *Vingt mille lieues sous les mers* ou *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* [4].



Figure 1. La librairie Hetzel en 1910, au 18 rue Jacob [5]



Figure 2. Le cabinet de travail de Hetzel. Gravure de George Roux [6]



Figure 3. La cour intérieure de la maison d'édition Hetzel [7]



Figure 4. L'immeuble Hetzel devint l'immeuble Gautier Langereau dans les années 1920 [8]

Contrairement à ce qu'affirme Mollier (qui date la vente du 31 juillet), celle-ci a eu lieu le 30 juin. En effet, à cette date, aussi bien Hetzel que Hachette informent par lettre tous leurs correspondants de cette transaction. [9]

Cette acquisition apporte à Hachette trois actifs:

1. Le nom Hetzel et toutes les appellations comme "Collection Hetzel", "Magasin d'éducation et de récréation", etc.,
2. Le droit d'être le seul éditeur de langue française à publier les romans de Jules Verne jusqu'en 1966, année où Verne tombera dans le domaine public,
3. Les magasins utilisés par Hetzel pour conserver les cartonnages et intérieurs des romans verniens à relier en vue des ventes futures.

Tous les titres de Jules Verne (à part la *Géographie de la France*, les *Voyages au théâtre* et *Un Neveu d'Amérique*) étaient disponibles, soit sous forme de livres prêts à la vente (reliés, cartonnés, ou brochés), soit sous forme d'intérieurs devant être reliés, aussi bien pour les grands in-octavos que pour les petits volumes de format in-18. [10]

Afin de vendre les intérieurs dépourvus de couverture, Hachette s'est vu dans l'obligation de lancer la fabrication de nouveaux cartonnages pour relier les intérieurs Hetzel, cartonnages d'abord de couleur saumon, plus tard de la couleur rose pâle bien connue des amateurs. Simultanément, dès 1915 Hachette réimprime les Hetzel in-18 et in-octavo en les revêtant d'un cartonnage de couleur saumon.

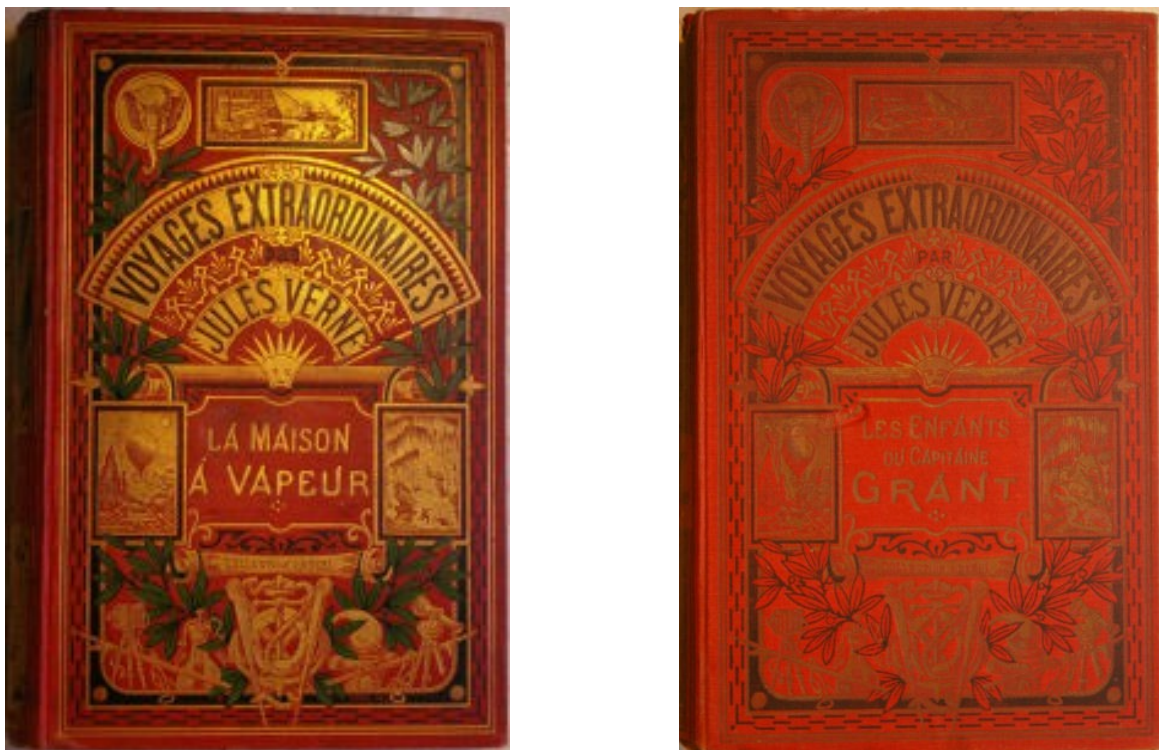


Figure 5. Cartonnages "à une tête d'éléphant", Hetzel à gauche, Hachette à droite

Volker Dehs [11] estime que le nombre de volumes des Voyages extraordinaires commercialisés par Hachette sous cette forme hybride atteint 125'000 exemplaires, dont 57'400 pour les grands volumes in-octavo et 62'800 pour les petits volumes in-18. Les 4'800 autres exemplaires représentaient le théâtre et des volumes de la Bibliothèque des succès scolaires et de la Bibliothèque blanche.

Pour habiller les intérieurs Hetzel, Hachette produisit des cartonnages voisins de ceux de Hetzel, mais beaucoup moins rutilants et beaucoup plus ternes. C'est ainsi que les volumes doubles grands in-octavo se sont vu attribué un cartonnage "à un éléphant" (Figure 5), alors que celui dit "aux feuilles d'acanthé" était réservé aux volumes simples du format grand in-octavo (Figure 6).

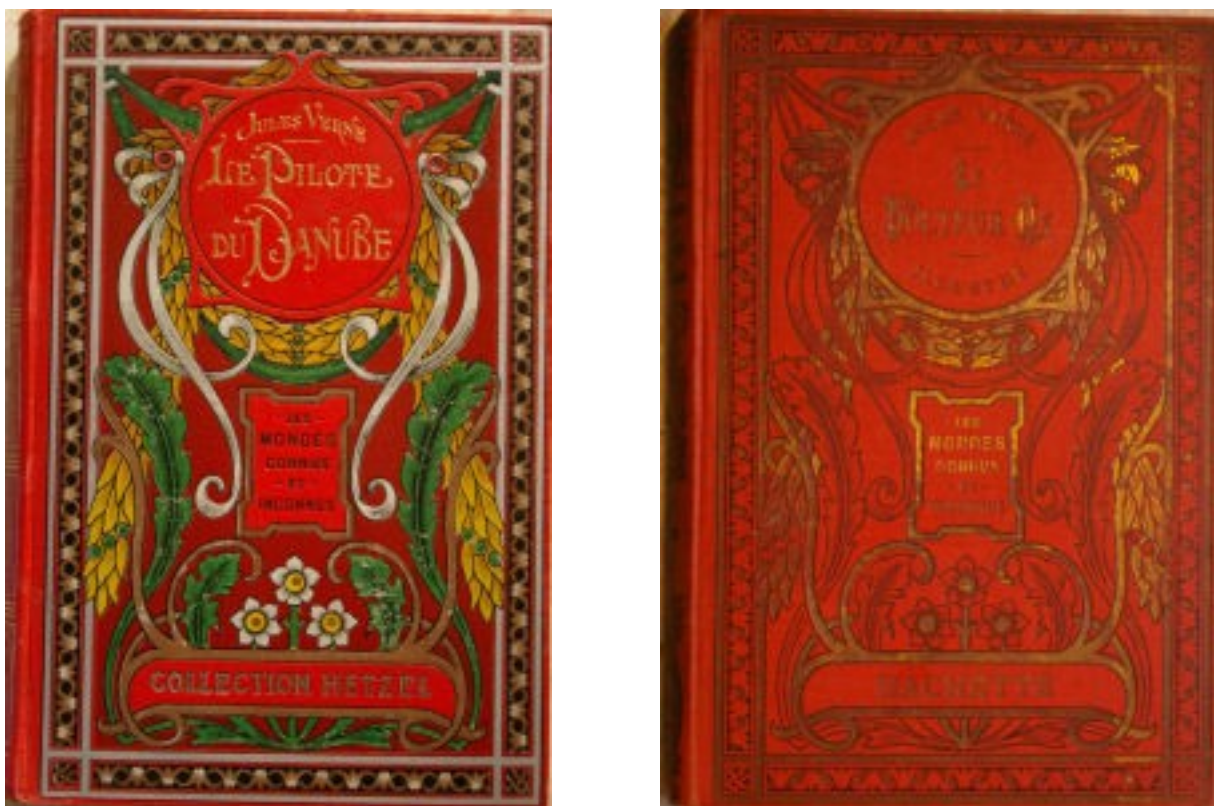


Figure 6. Cartonnages "aux feuilles d'acanthé", Hetzel à gauche, Hachette à droite

Le premier et seul titre original de Jules Verne publié par Hachette et jamais auparavant par Hetzel fut *L'Étonnante aventure de la Mission Barsac* en 1919 (Figure 7), dont on sait maintenant que l'auteur en fut Michel, le fils du romancier. Il faudra attendre 1994 pour qu'un autre original, *Paris au vingtième siècle*, paraisse chez Hachette..

Les petits volumes in-18 furent aussi cartonnés de manière plus terne, plus simple, et de ce fait, revenaient beaucoup moins cher à fabriquer (Figure 8). On peut aussi imaginer que l'après-guerre ne facilitait pas l'obtention des matières premières nécessaires à ce genre de cartonnages.



Figure 7. *L'Etonnante aventure de la Mission Barsac*, chez Hachette (cartonnage "à une tête d'éléphant")



Figure 8. Cartonnages habillant des petits volumes in-18, Hetzel à gauche, Hachette à droite

Après la première guerre mondiale, dans les années 1920, ayant vendu la plupart des volumes acquis de Hetzel, Hachette poursuit la publication des œuvres de Jules Verne selon deux voies bien distinctes.

Il s'agit d'une part de poursuivre le travail de Hetzel et d'offrir les *Voyages extraordinaires* sous forme de volumes illustrés grand in-octavo et de petits volumes moins illustrés au format in-18 (devenus des in-16 dans les catalogues Hachette).

D'autre part, sans tenir compte de « l'héritage » d'Hetzel, Hachette publie ses propres collections de romans verniens, dans des formats nouveaux, avec des habillages différents des Hetzel et des illustrations nouvelles.

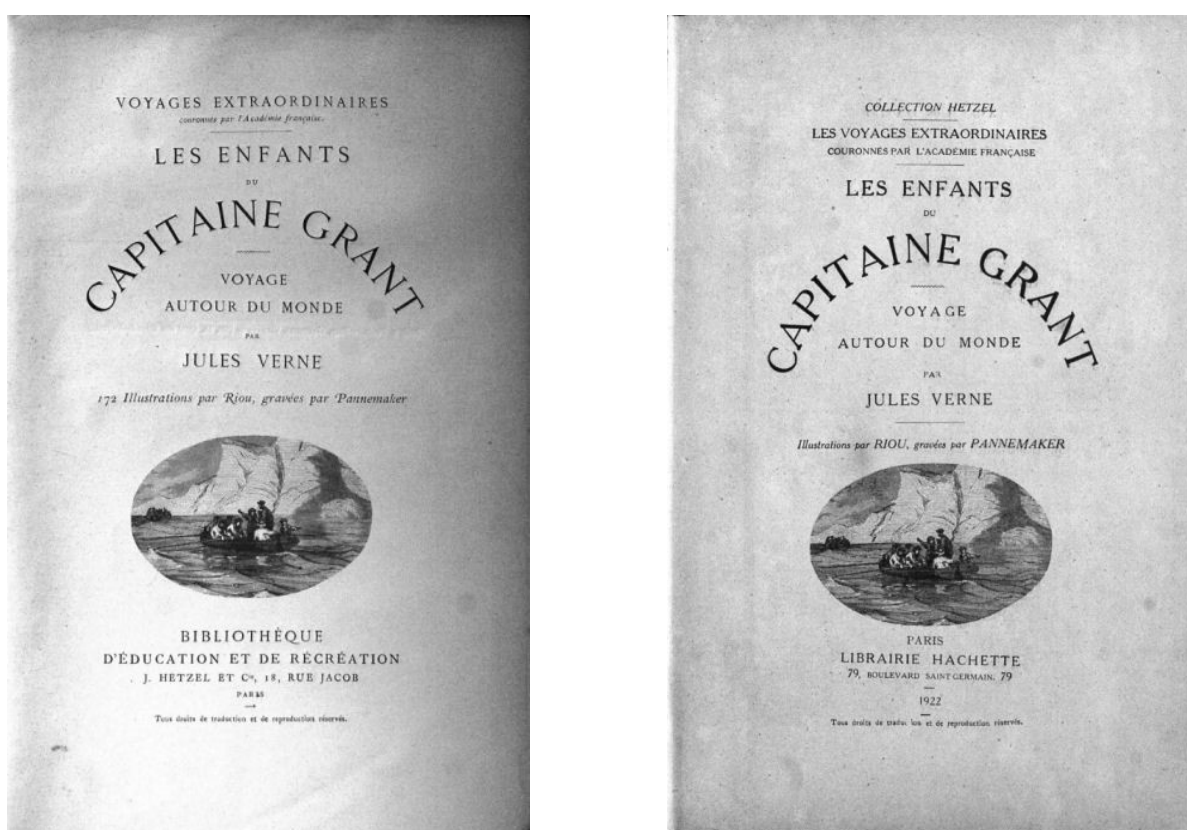


Figure 9. Page de titre du même roman, chez Hetzel à gauche, chez Hachette à droite

La poursuite de la collection Hetzel

Ces volumes possèdent un cartonnage Hachette rose typique, pâle aux dorures ternes, bien loin des rutilants habillages d'Hetzel. L'intérieur est imprimé par Hachette sur du papier de moins bonne qualité (jaunâtre au lieu de blanc) que celui utilisé par Hetzel. Le texte est le même que chez Hetzel, avec la même mise en page et le même nombre d'illustrations. Même

pour les titres des années 1890 et 1900, il s'agit d'un simple « copié-collé » des éditions Hetzel.

Dès 1888 avec *Deux ans de vacances*, puis en 1889 avec *Famille-sans-nom* et *César Cascabel* en 1890, Hetzel avait introduit des hors-texte (pages non numérotées, hors pagination) dans ses volumes illustrés grands in-octavo. Ces pages non numérotées furent d'abord des cartes de géographie en couleurs [12].

C'est avec *César Cascabel* en 1890, puis avec *Mistress Branican* en 1891 que des gravures apparaissent en hors-texte, sous forme de pages non numérotées, en couleurs à l'instar des cartes hors-texte. [13] Les gravures hors-texte en couleurs sont mentionnées comme « chromotypographies » sur la page de titre, alors que les cartes y figurent en « chromolithographie ».

Pour les volumes publiés avant 1891 et réédités depuis, comme *Vingt mille lieues sous les mers* ou *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, ces gravures furent choisies parmi celle qui figuraient dans le texte dans les tirages précédents. Pour les romans édités dans les années 1890 et 1900, comme *Les Frères Kip* ou *Maître du monde*, ces illustrations placées sur des pages non numérotées sont originales comme hors-texte et n'ont jamais paru dans le texte [14].

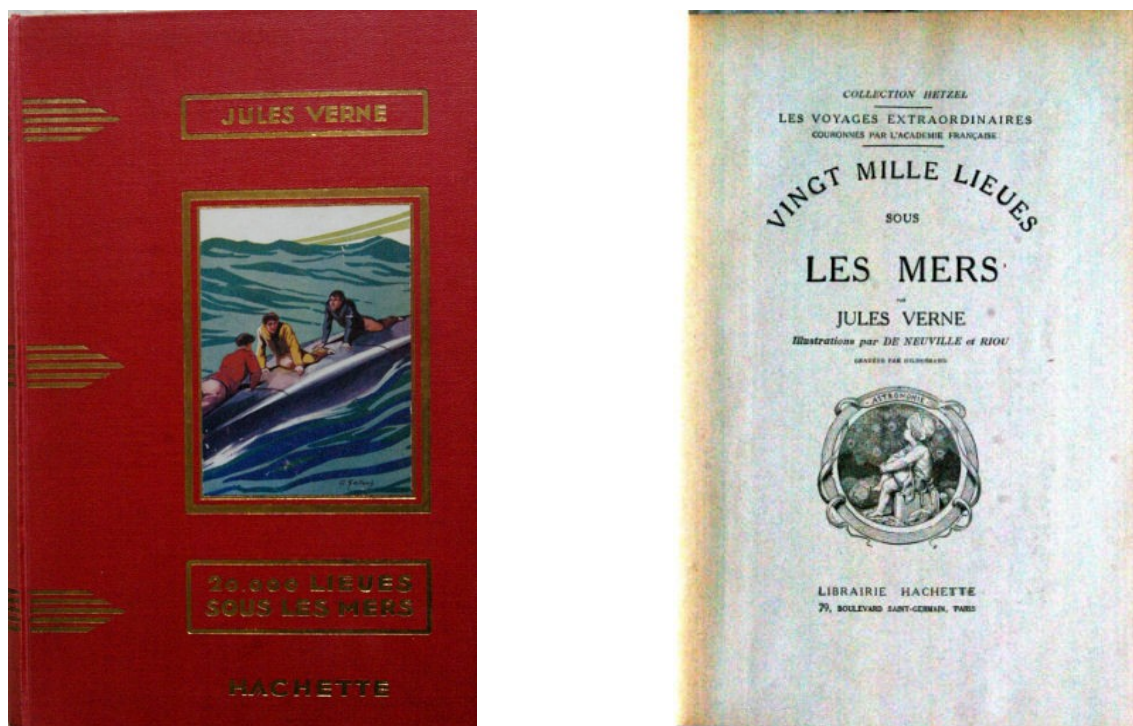


Figure 10. *Vingt mille lieues sous les mers* (1928), un Hachette avec intérieur « à la Hetzel » (page de titre à droite) et cartonnage emprunté à la *Collection des Grands Romanciers*. La vignette de couverture est de André Galland

Dans la foulée d'Hetzel, Hachette poursuit l'impression des planches hors-texte, mais uniquement en noir. La couleur est absente. Sur la page de titre, la mention de l'éditeur est Hachette, Hetzel a disparu. Et l'année de publication figure toujours sous la mention de l'éditeur sur la page de titre, alors que l'année de publication est pratiquement toujours absente des éditions Hetzel, au grand dam des collectionneurs (Figure 9).

Dès 1928, des intérieurs « à la Hetzel » sont habillés d'un cartonnage rouge à chevrons avec une vignette de couleur collée sur le premier plat. Hachette a dû voir à ce moment-là sa réserve de cartonnages roses à un éléphant réduite à zéro, et voulait peut-être tester une nouvelle présentation. En 1928 paraît un *Vingt mille lieues sous les mers*, habillé de rouge avec une vignette empruntée à la jaquette de la *Nouvelle collection Jules Verne*. L'intérieur est un Hachette « à la Hetzel » (Figure 10).

Dans la foulée d'autres « hybrides » paraissent. En 1929, toujours avec un intérieur « à la Hetzel », *Cinq semaines en ballon* et *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* se voient habillés de rouge avec une vignette aussi empruntée à la jaquette du même titre dans la *Nouvelle collection Jules Verne* (Figure 11). La vignette ornant le premier plat de *Cinq semaines en ballon* est due à Georges Dutriac [15], celle du *Tour du monde en quatre-vingts jours* est de André Galland [16].



Figure 11. Cartonnages de la *Collection des Grands Romanciers*, habillant un intérieur Hachette « à la Hetzel » de 1929

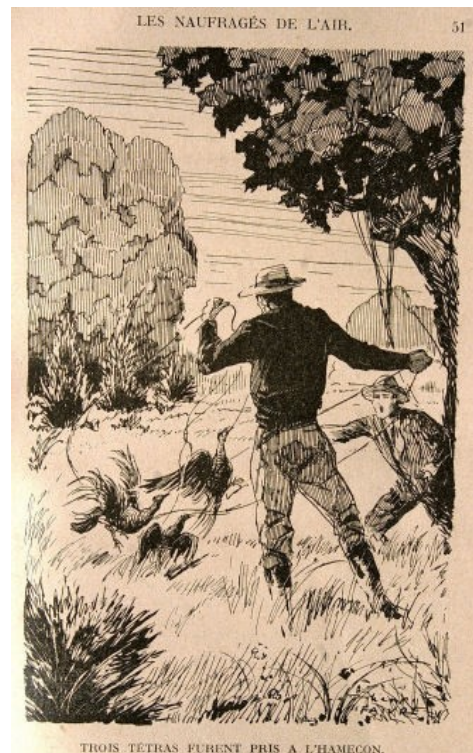


Figure 12. Gravure de *L'île mystérieuse* grand in-octavo, page 49 chez Hetzel à gauche, page 51 chez Hachette à droite. La légende diffère

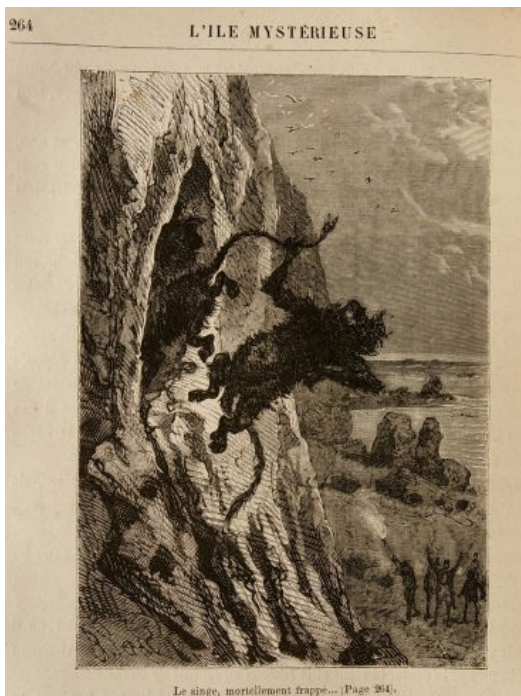


Figure 13. Gravure de *L'île mystérieuse* grand in-octavo, page 264 chez Hetzel à gauche, page 247 chez Hachette à droite. La légende diffère

Ces « hybrides » combinent un intérieur « à la Hetzel » au format grand in-octavo bien connu des collectionneurs, avec une couverture rouge à chevrons caractéristique de la *Collection des Grands Romanciers* (que Hachette distribue dès 1931) et une vignette typique de la *Nouvelle collection Jules Verne*. Ces deux collections seront examinées plus loin, dans la partie dédiée aux collections Jules Verne développées par Hachette, sans tribut à Hetzel.

Le remplacement des illustrations se poursuit dans les années 1930. En 1935, paraissent une *Ile mystérieuse* avec des dessins de Henri Faivre [17] et un *Vingt mille lieues sous les mers* avec des illustrations de André Galland, sous le cartonnage rose typique à une tête d'éléphant. Dans les deux volumes, les gravures sont en pleine page numérotée. Assez voisines des gravures Hetzel, ces gravures de 1935 ne font pas preuve d'une grande originalité créatrice, par exemple les gravures des pages 49 (Hetzel) – 51 (Hachette) et 264 (Hetzel) – 247 (Hachette) de *L'Ile mystérieuse* (Figures 12 et 13). Ces illustrations sont « empruntées » à *L'Ile mystérieuse* publiée dans la *Nouvelle collection Jules Verne*, où André Galland illustre *Vingt mille lieues sous les mers* et Henri Faivre *L'Ile mystérieuse*.

Ce *Vingt mille lieues sous les mers* en habillage à un éléphant mais avec les nouvelles illustrations de Galland sera par la suite diffusé sous un autre cartonnage particulier, rouge avec une barre de marine (Figure 50).

Il semble que de tels « hybrides », combinant des éléments de trois collections Hachette, soient plutôt rares, l'intérieur reste un « copié-collé » des volumes Hetzel.

Conservant les dimensions des grands volumes in-octavo de Hetzel, les « manipulations » de Hachette semblent donc être de deux types : l'habillement parfois diffère du cartonnage rose à une tête d'éléphant, et des illustrations sont remplacées par de nouveaux dessins, éléments « empruntés » aux romans verniens publiés dans des collections qui n'ont plus aucun lien avec les éditions Hetzel.

Le texte reste fidèle à celui des éditions Hetzel.

Aussi bien au niveau des dessins de l'intérieur qu'à celui des vignettes collées des couvertures rouges à chevrons, le sujet de ces « emprunts », reste proche de ceux des gravures des artistes de Hetzel, Riou, Férat, de Neuville, de Montaut ou Benett. On reste sous l'impression que les illustrateurs appointés par Hachette n'ont vraiment pas fait preuve d'innovation artistique.

Cette activité d'édition « pseudo-Hetzel » sera interrompue par la deuxième guerre mondiale.

Les éditions Hachette (hors « influence Hetzel »)

Dans une autre perspective d'édition, dès le début des années 1920, Hachette se met à publier les romans de Jules Verne en créant différentes collections, choisissant de privilégier certains titres, selon des critères de choix qui ne semblent pas évidents et de se passer des gravures Hetzel (les bois sont peut-être en bout de course et trop usés, et ne peuvent plus garantir des gravures suffisamment nettes) et publie de ce fait des romans verniens avec, pour la première fois en langue française, de nouvelles illustrations.

Peu d'auteurs ont commenté les éditions verniennes de Hachette. En 1964, Mistler consacre une page au rachat de Hetzel par Hachette et évoque le succès de Verne chez Hachette:

...les 66 titres de Jules Verne allaient faire une nouvelle carrière boulevard Saint-Germain et connaître des tirages beaucoup plus considérables que chez Hetzel, d'abord sous la couverture grise [sic] où ils avaient paru, ensuite dans des collections diverses, notamment la Nouvelle Collection Jules Verne et la Bibliothèque Verte [18].

En 2005, le *Guide Jules Verne* consacre six pages aux éditions verniennes de Hachette [19]. Il s'agit là de la première tentative d'y voir un peu plus clair dans l'histoire des éditions verniennes de Hachette :

Cette période de l'entre-deux-guerres est étrangement complexe, les Editions Hachette ayant multiplié les collections avec une absence de clarté tout à fait remarquable (p.296).



Figure 14. Catalogue Hachette du début des années 1920

Nouvelle Bibliothèque d'Education et de Récréation

Le marché voit apparaître, en petit format, au début des années 1920, une collection intitulée *Nouvelle Bibliothèque d'Education et de Récréation*. S'inspirant de ce qu'avait fait Hetzel pour *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* en 1866, Hachette, dans un catalogue du début des années 1920, écrit (Figure 14) :

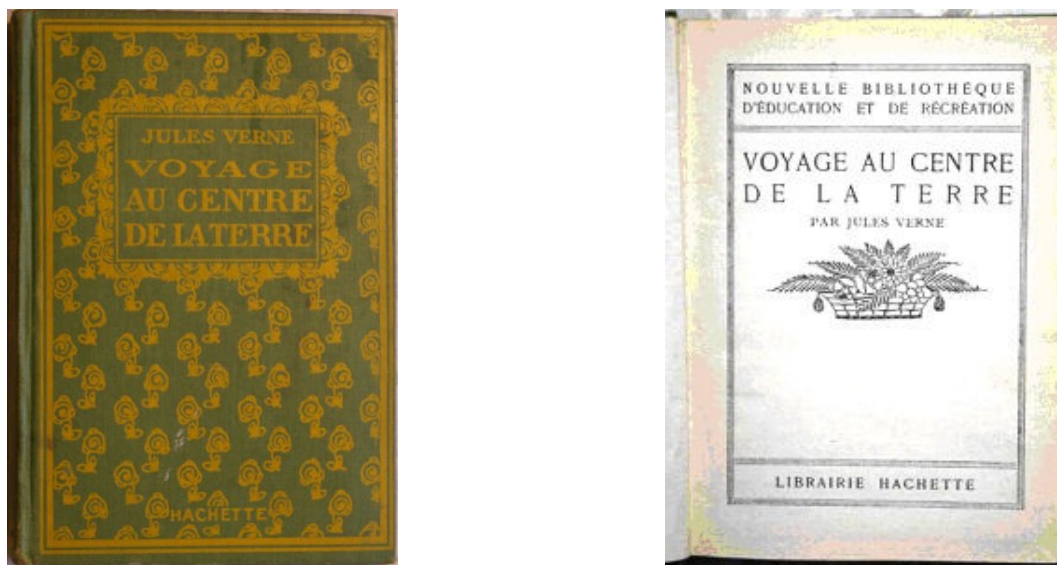


Figure 15. Cartonnage vert à petites fleurs jaunes de la collection *Nouvelle Bibliothèque d'Éducation et de Récréation*

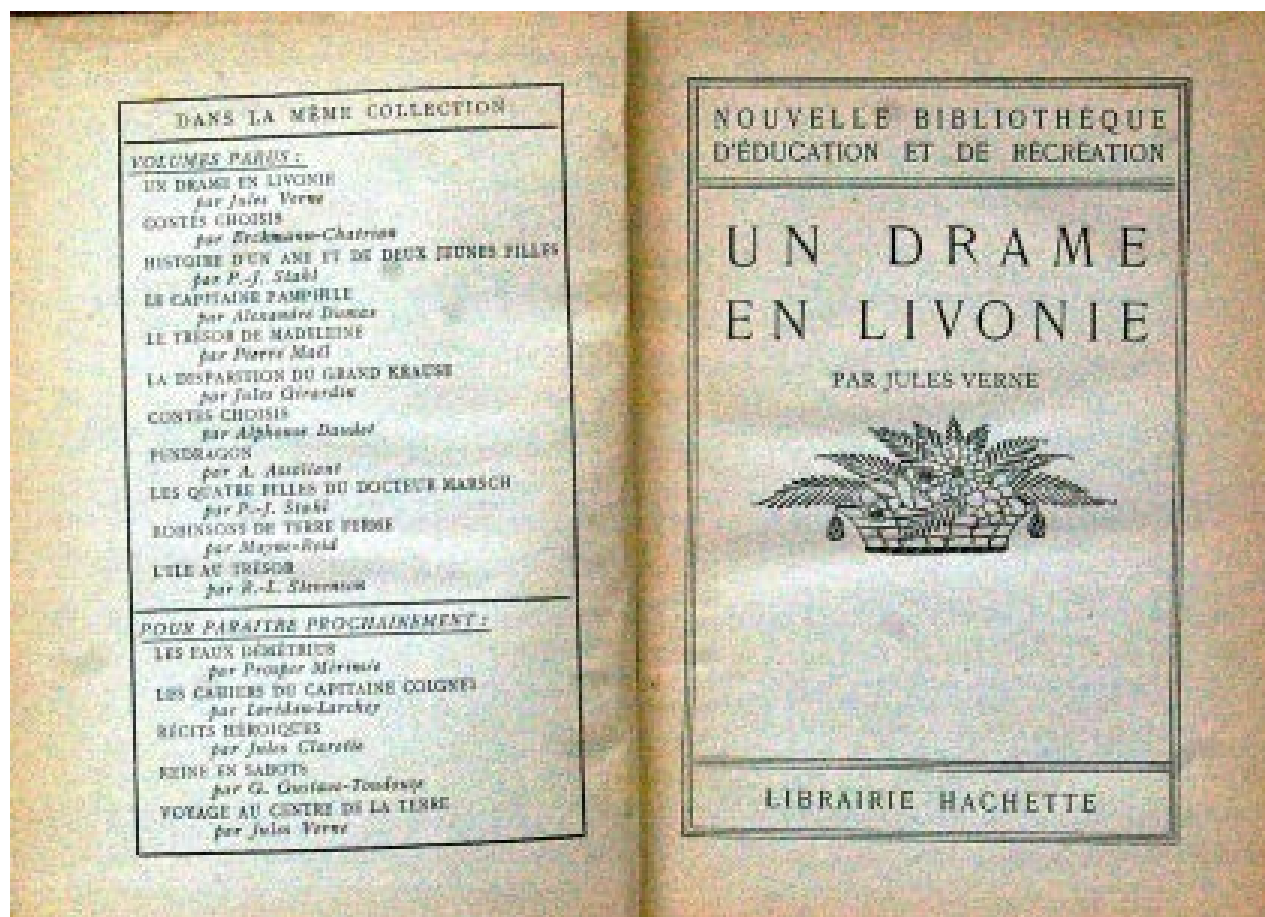


Figure 16. Page de titre et de faux-titre du *Drame en Livonie*

En créant cette Nouvelle Bibliothèque, notre but a été d'offrir à la jeunesse, sous un format commode et une reliure élégante en toile pleine, sur un papier irréprochable et avec une impression très soignée, un ensemble d'ouvrages tout à la fois instructifs, moraux et d'un intérêt captivant...

De nombreux écrivains seront publiés dans cette collection (Dumas, Daudet, Stevenson, Claretie, Hetzel lui-même sous le pseudonyme de P.-J. Stahl, par exemple), mais pour Jules Verne, il n'y a apparemment qu'un nombre très limité de titres.

A côté du *Voyage au Centre de la Terre*, on y trouve des titres peu courants, *Un Drame en Livonie*, *La Chasse au Météore*, *Le Chancellor avec Martin Paz*. La couverture est en toile verte avec des petites fleurs jaunes et un cartouche central contenant le nom de l'auteur et le titre du roman (Figures 15 et 16). Il n'y a aucune illustration, et le texte est en principe celui de l'édition Hetzel. Cette collection donnera naissance à la fameuse *Bibliothèque verte*.

Des modifications commencent cependant à être apportées au texte original. Dans *Voyage au Centre de la Terre*, des paragraphes entiers ou des phrases entières sont supprimés ici ou là, sans doute pour gagner de la place. Par exemple, les paragraphes décrivant le professeur Libenbrock et son travail au Johannaem sont supprimés (Page 2, Hetzel in-octavo, Hachette page 6) et la description de la maison de Lidenbrock est simplifiée. Le texte original de *Voyage au centre de la Terre* est expurgé de nombreux passages. A noter aussi un curieux changement dans une tournure de phrase : là où Verne écrit "Je fouillai", on trouve "Je me mis à fouiller". (Page 199, édition Hetzel, gr. in 8, p. 230 édition Hachette).

Par contre dans le roman *La Chasse au Météore*, sauf lecture beaucoup plus approfondie, il n'y a aucune modification par rapport au texte original de l'édition Hetzel.

Les Voyages Extraordinaires

Simultanément, vers 1923-25, cinq romans verniens voient le jour dans une édition populaire bon marché, disponibles en deux présentations : l'une brochée avec une couverture de papier illustrée (Figure 17), l'autre cartonnée avec une vignette illustrée (Figure 18). Le texte est imprimé sur deux colonnes, et les illustrations sont celles de l'édition Hetzel, même si la couverture (Figure 19) et la page de titre comportent une illustration originale nouvelle (Figure 20), la même pour tous les volumes de la collection, due au crayon de Charles Emmanuel Jodelet [20].

Les cinq romans verniens publiés dans cette collection sont *Les Enfants du capitaine Grant* (3 volumes, Figure 17), *Michel Strogoff* (2 volumes, Figure 21), *Vingt mille lieues sous les mers* (2 volumes, Figure 22), *Mathias Sandorf* (2 volumes, Figure 23), et *Les Cinq cents millions de la Bégum* (1 volume, Figure 24).

La couverture en papier des volumes brochés est ornée d'une image en couleur, différente pour chacun des volumes de la collection. Ces vignettes carrées, la pointe en bas, sont l'oeuvre de Edouard François Zier [21] pour *Les Enfants du capitaine Grant*, de Garry [22] pour *Michel Strogoff*, de Dutriac pour *Vingt mille lieues sous les mers* et *Les Cinq cents millions de la Bégum*, et de René Lelong [23] pour *Mathias Sandorf*.

Lorsque ces mêmes volumes sont cartonnés, ils portent très curieusement tous la même image (un carré en couleur, la pointe en bas), celle du deuxième volume broché de *Mathias Sandorf* (Figure 25).

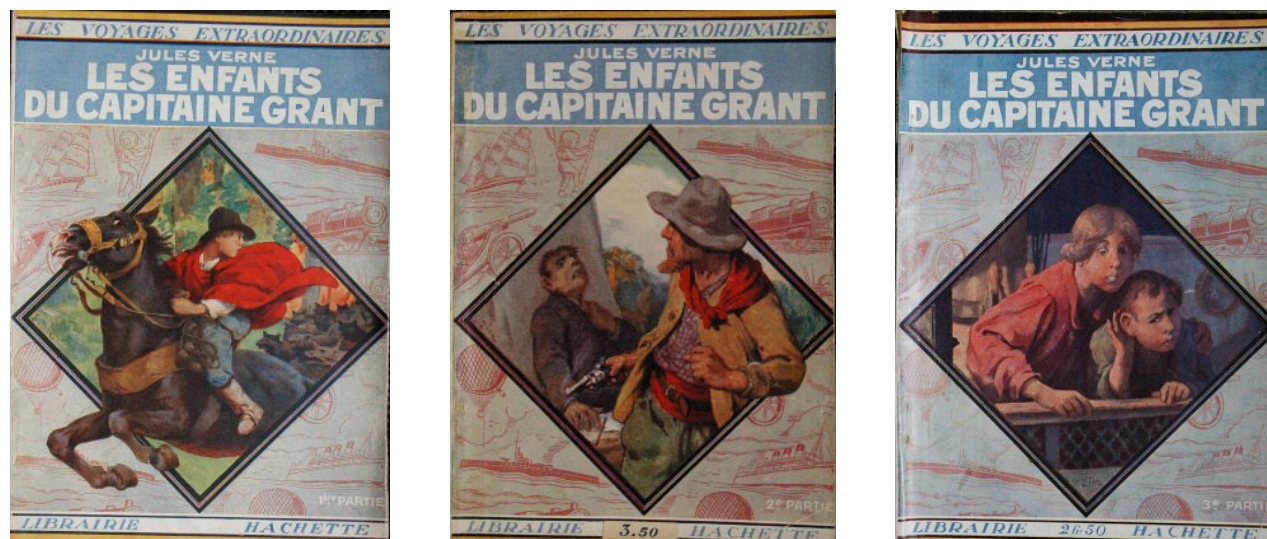


Figure 17. *Les Enfants du capitaine Grant*: trois volumes brochés de la collection *Les Voyages extraordinaires*

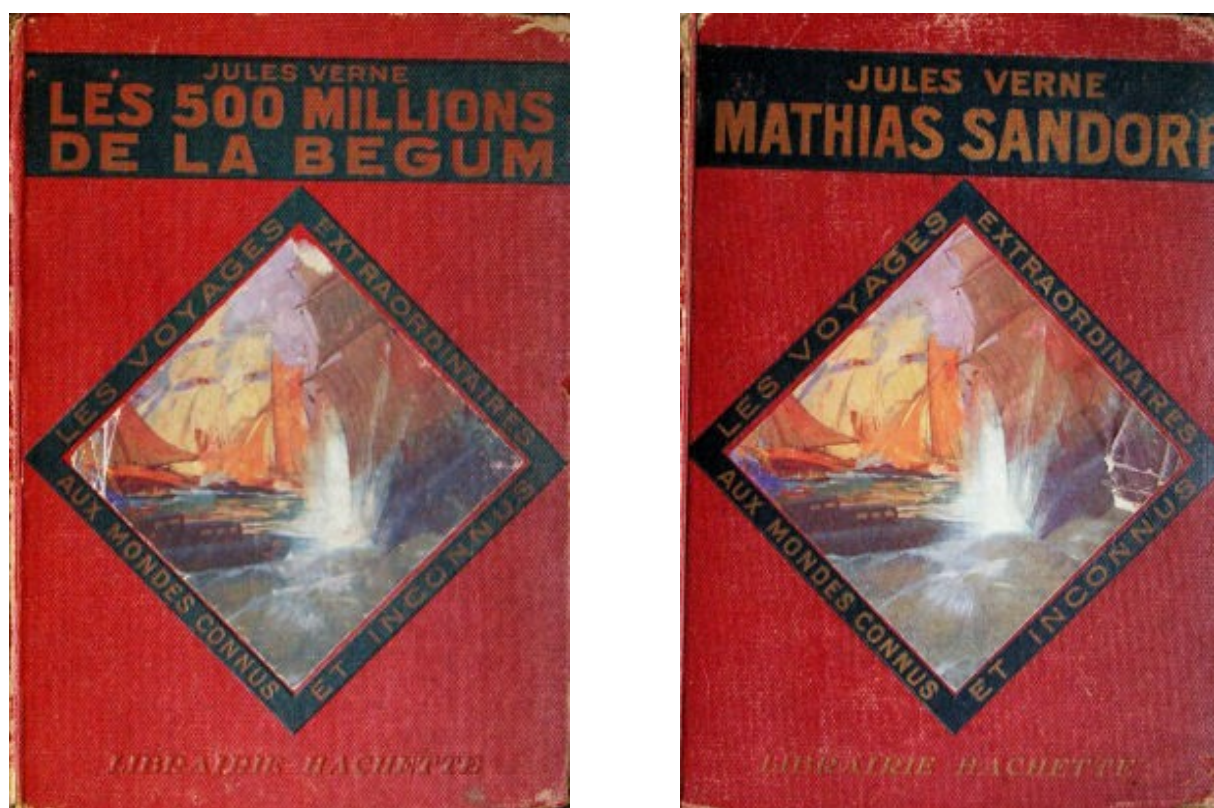
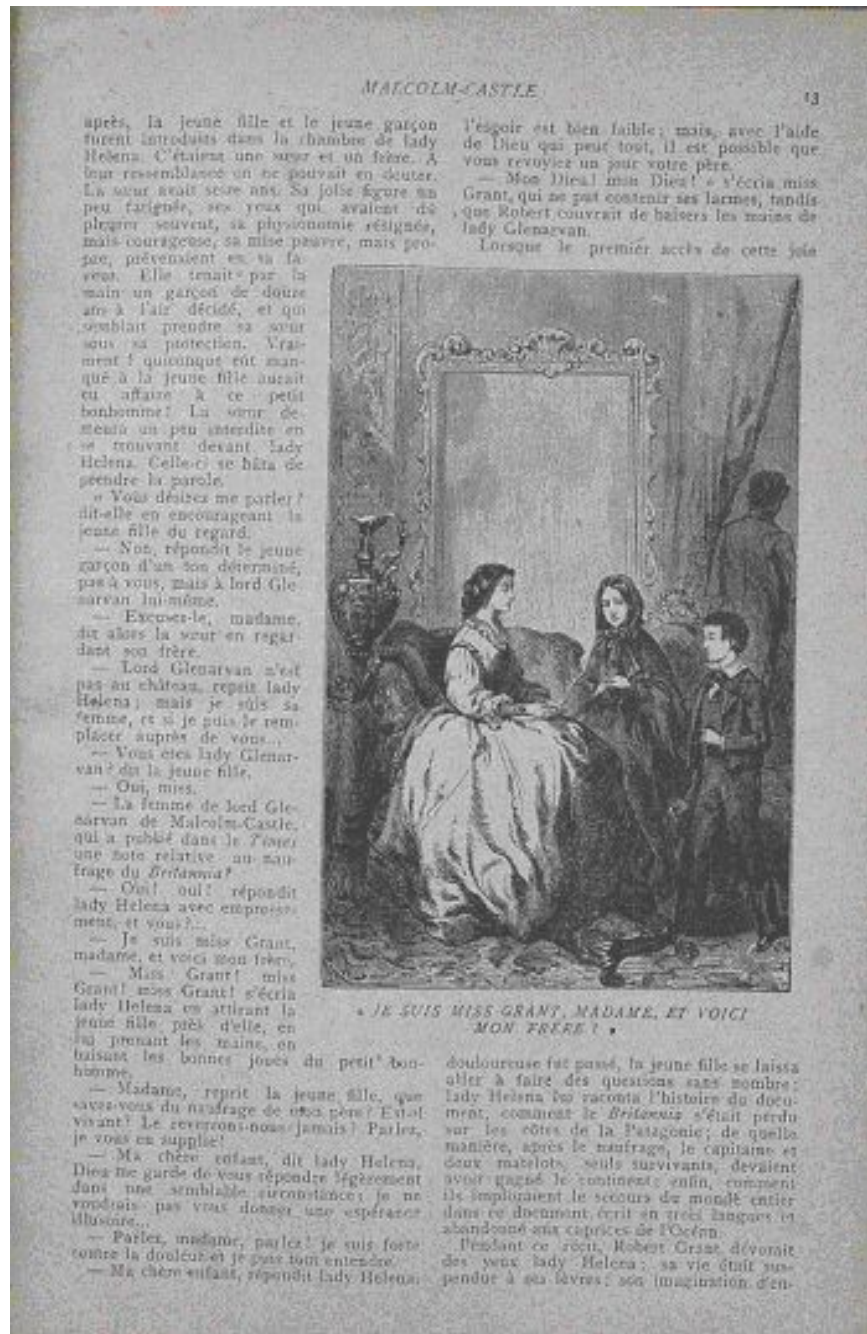


Figure 18. Volumes cartonnés rouge avec une vignette identique pour chaque volume

Parmi les trois titres de la première trilogie vernienne, pourquoi publier seulement *Les Enfants du capitaine Grant* et *Vingt mille lieues sous les mers* ? L'absence de *L'île mystérieuse* dans cette collection peut surprendre, d'autant que la présence de *Les Cinq cents millions de la Bégum* étonne parmi les autres titres, beaucoup plus connus. Est-ce la situation politique en Europe qui a poussé l'éditeur à imprimer ce roman dans cette édition bon marché destinée à un lectorat populaire ?



« JE SUIS MISS GRANT, MADAME, ET VOICI MON FRÈRE ! »

douloureuse fut passé, la jeune fille se laissa aller à faire des questions sans nombre ; lady Helena lui raconta l'histoire du document, comment le *Britannia* s'était perdu sur les côtes de la Patagonie ; de quelle manière, après le naufrage, le capitaine et deux matelots, seuls survivants, devaient avoir gagné le continent ; enfin, comment ils imploraient le secours du monde entier dans ce document écrit en trois langues et abandonné aux caprices de l'Océan.

Pendant ce récit, Robert Grant dévotement des yeux lady Helena ; sa vie était suspendue à ses lèvres ; son imagination d'en-

Figure 19. Impression sur deux colonnes (page 13 du premier volume de *Les Enfants du capitaine Grant*)

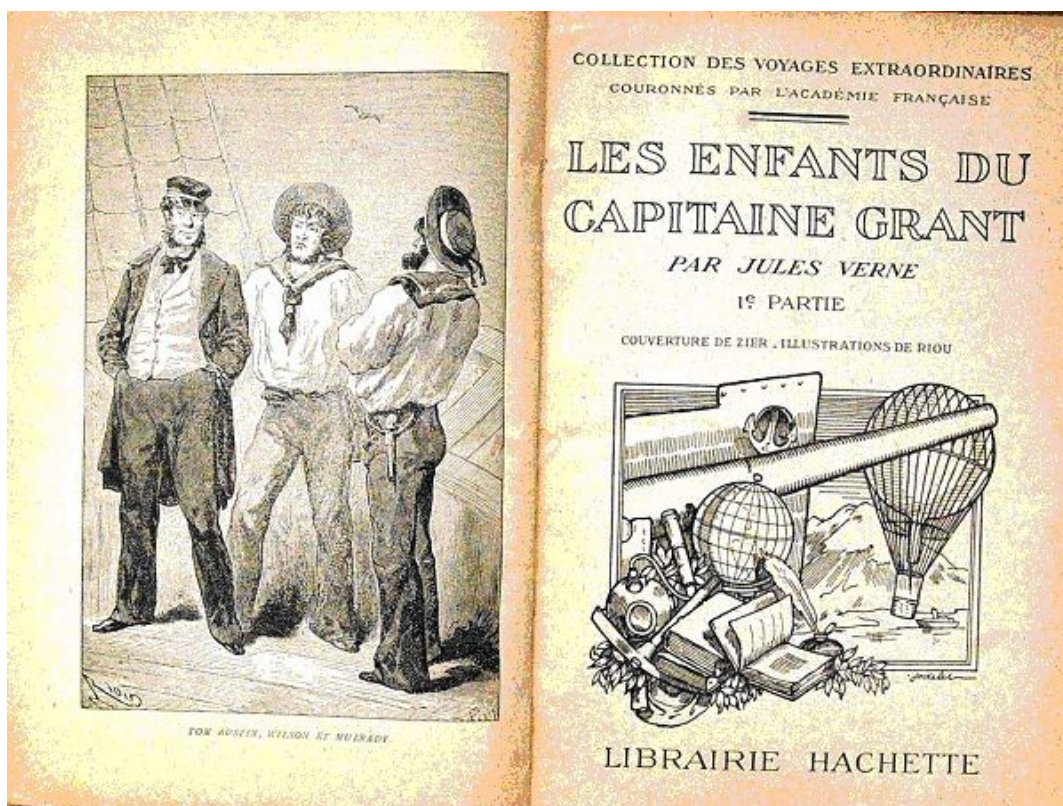
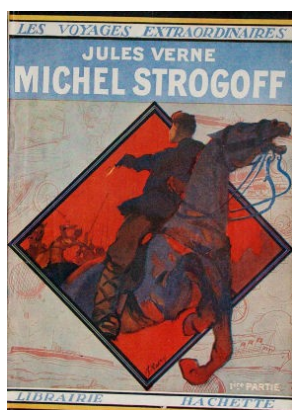
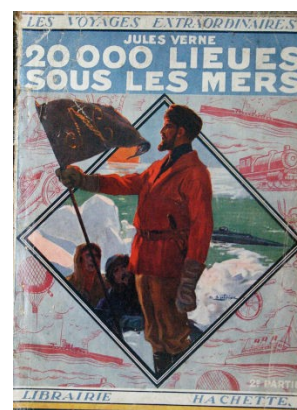
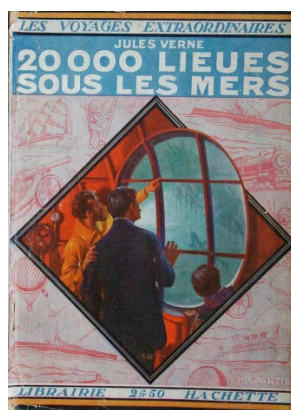


Figure 20. Page de titre avec dessin de Charles Emmanuel Jodelet

Figure 21. Les deux volumes brochés de *Michel Strogoff*Figure 22. Les deux volumes brochés de *Vingt mille lieues sous les mers*

Faisant feu de tout bois, Hachette a ajouté des variantes à ces deux présentations de base, comme un *Michel Strogoff* habillé d'un cartonnage de couleur orange sans vignette colorée (Figure 26).

Hachette devait entretenir de bonnes relations commerciales avec d'autres éditeurs et libraires, et leur fournir des intérieurs de la collection *Les Voyages extraordinaires* que ces éditeurs et libraires ont habillés selon leur goût, comme un *Michel Strogoff* ou un *Vingt mille lieues sous les mers* revêtu d'un curieux cartonnage violacé, mais sans vignette colorée collée sur la couverture, distribués par Paul Duval, libraire-éditeur à Elbeuf (Figure 27).

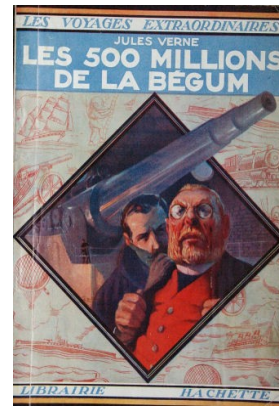
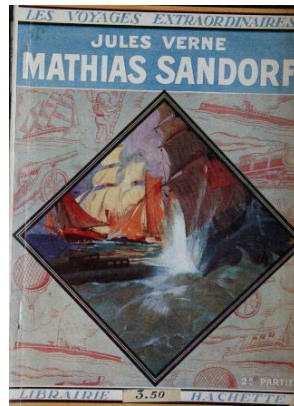
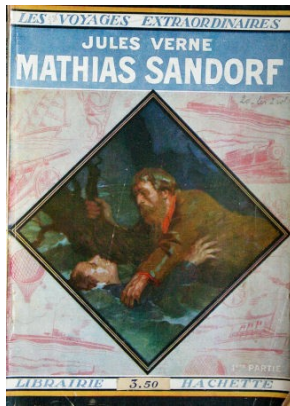


Figure 23. Les deux volumes brochés de *Mathias Sandorf*

Figure 24. Le volume broché de *Les Cinq cents millions de le Béguem*

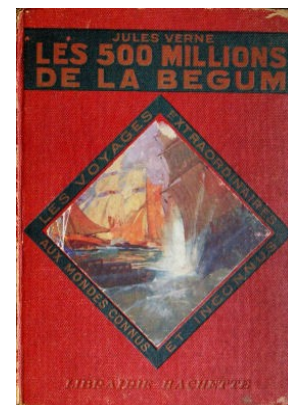
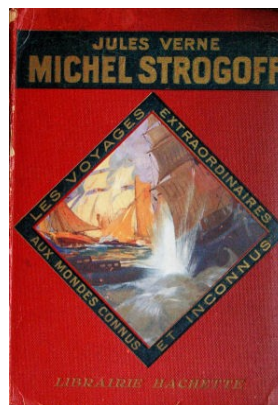
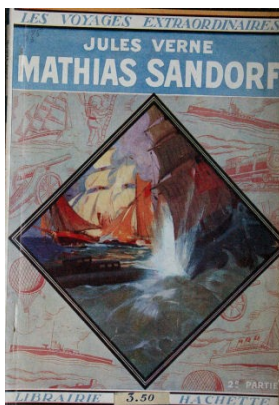


Figure 25. Lorsque les volumes sont cartonnés, ils portent très curieusement tous la même image (un carré en couleur, la pointe en bas), celle du deuxième volume broché de *Mathias Sandorf* (à gauche)

Le Livre de Jules Verne

1928 est le centenaire de la naissance de Jules Verne. La deuxième biographie en français du romancier paraît cette année-là. Il s'agit de la fameuse biographie romancée de Marguerite Allotte de la Fuÿe, reprise plus tard par Hachette en 1953 et 1966 [24].

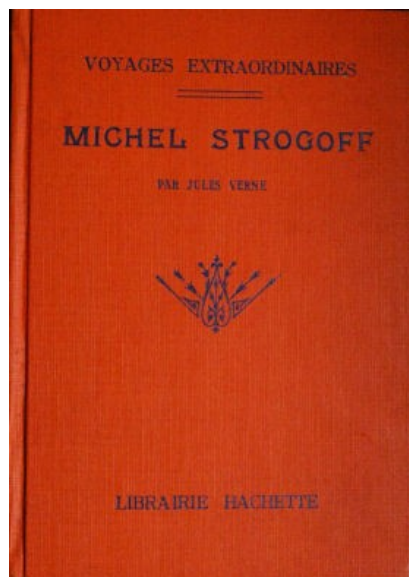


Figure 26. Cartonnage orange de *Michel Strogoff*

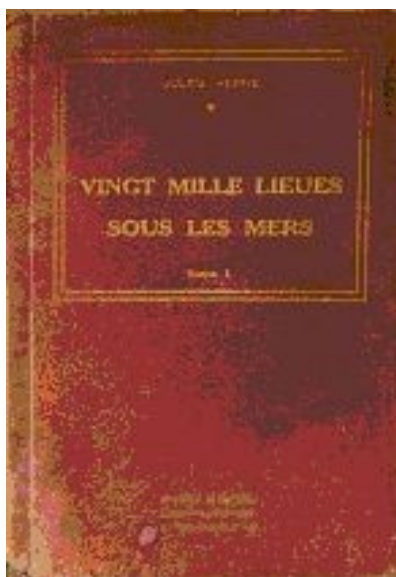


Figure 27. Deux volumes de la collection *Les Voyages extraordinaires* de Hachette habillés par Paul Duval

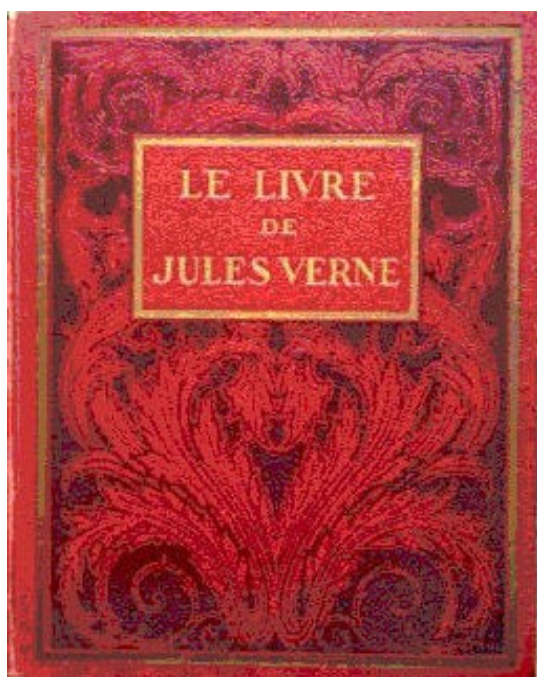


Figure 28. *Le Livre de Jules Verne*



Figure 29. Dessin illustrant la préface du *Livre de Jules Verne* et faisant référence à la prétendue fugue

Hachette marque l'événement en publiant la première anthologie vernienne. Sous le titre *Le Livre de Jules Verne* (Figure 28) paraissent des extraits des romans les plus populaires de Verne. Le cartonnage est rouge décoré de motifs floraux. Les extraits des romans verniens sont précédés d'une préface de Marguerite Allotte de la Fuÿe, où, comme dans sa biographie, elle altère des faits biographiques et introduit la célèbre fugue (Figure 29) du petit Verne, et

qui transpose une descente de la Loire effectuée par Paul Verne, avec l'accord de son père [25].

Nouvelle Collection des œuvres de Jules Verne

A partir de 1928, Hachette lance, en petit format illustré, la *Nouvelle Collection des œuvres de Jules Verne*. Elle comportera une trentaine de titres qui seront en vente jusque dans les années 50. Ce long titre, souvent abrégé *Collection Jules Verne*, figure sur le rabat d'une jaquette du *Docteur Ox* de 1929 (Figure 30).

Avec un cartonnage de toile verte, et quelques ondulations dorées, ces volumes sont habillés d'une jaquette illustrée originale dessinée par l'artiste choisi par Hachette pour illustrer l'ouvrage (Figure 31). Cette collection marque l'abandon des gravures provenant des in-octavo Hetzel. Toutes les gravures sont originales et nouvelles. En 1929, huit titres au moins sont disponibles dans cette collection: *Cinq semaines en ballon* (illustré par Dutriac), *Michel Strogoff* et *Un Capitaine de quinze ans* (tous deux illustrés par Faivre), *Vingt mille lieues sous les mers*, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *Le Docteur Ox*, *Les Cinq cents millions de la Bégum* et *De la Terre à la Lune* (illustrés par Galland). Faivre et Galland resteront les principaux illustrateurs des futurs romans de la collection.

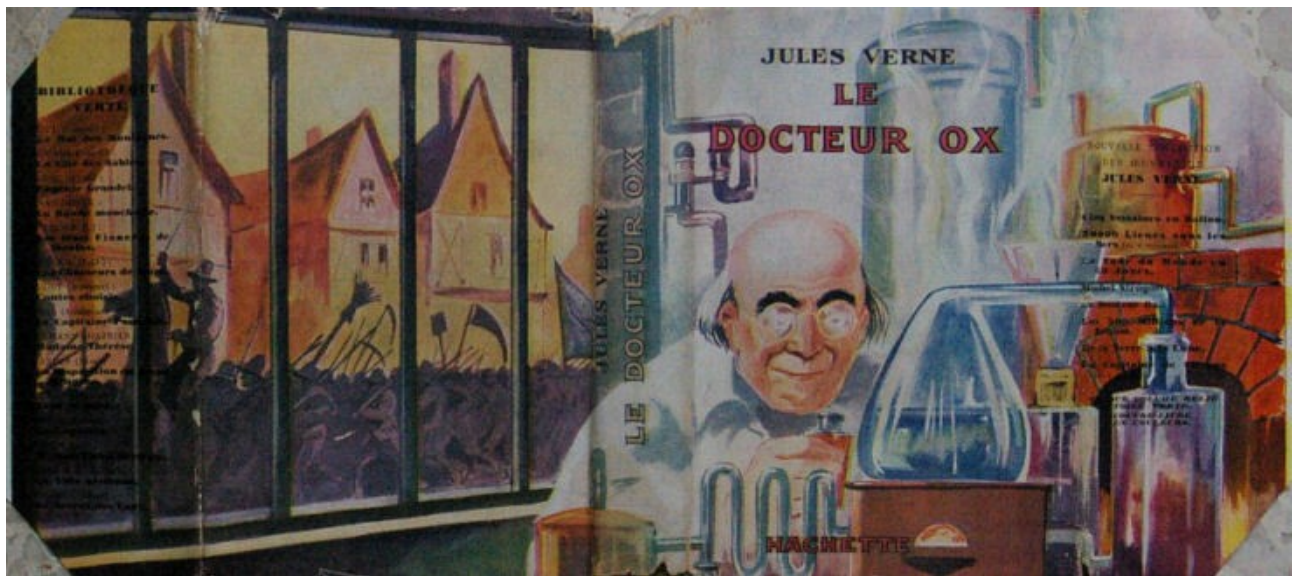


Figure 30. Jaquette du volume *Le Docteur Ox* par André Galland avec la mention *Nouvelle Collection des œuvres de Jules Verne* sur la partie droite

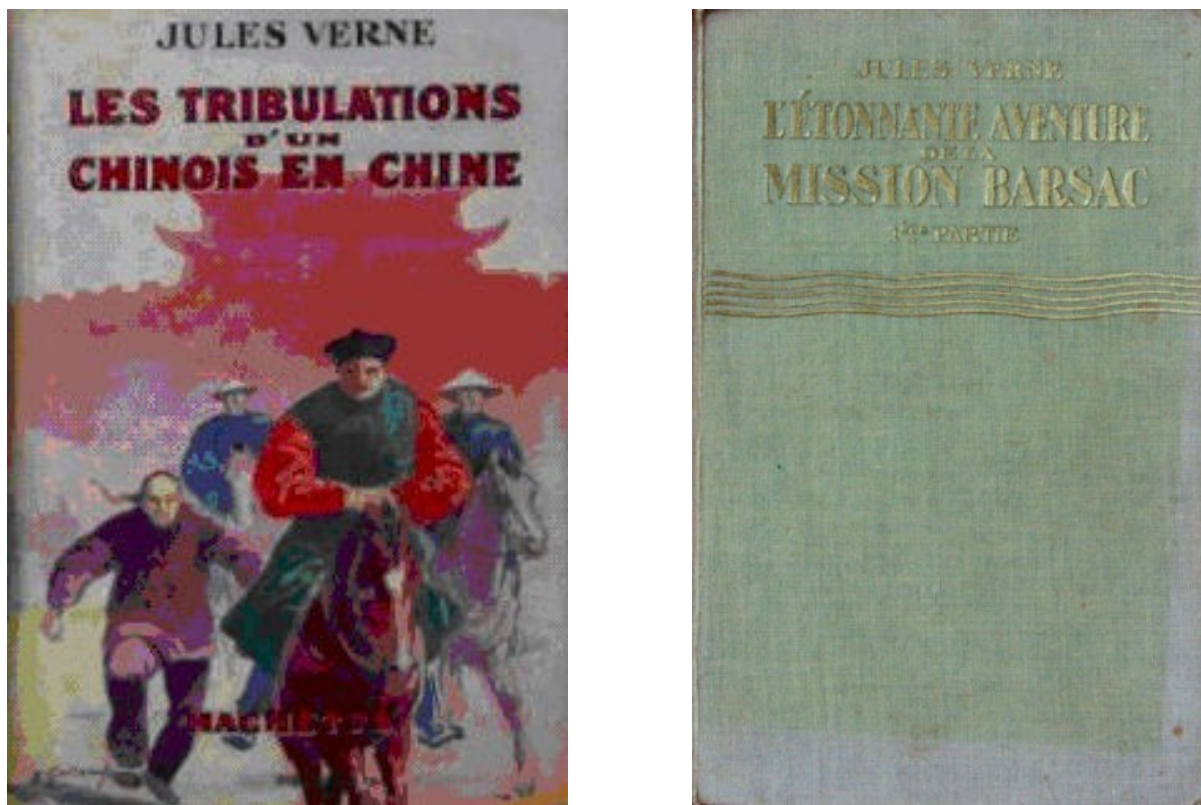


Figure 31. *Les Tribulations d'un chinois en Chine* avec sa jaquette par André Galland et le premier volume de *L'Étonnante aventure de la Mission Barsac*, sans sa jaquette

En effet, en 1934, s'ajoutent seize nouveaux titres aux huit précédemment évoqués: *Voyage au centre de la terre*, illustré par Dutriac (Figure 32), dont ce sera la dernière apparition dans cette collection, puis cinq romans illustrés (Figure 33) par Faivre (*Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, *L'île mystérieuse*, *Famille sans nom*, *Face au drapeau* et *Le pilote du Danube*), cinq aussi par Galland (*Les Enfants du capitaine Grant*, *Aventures de trois Russes et de trois Anglais*, *Autour de la Lune*, *Les Tribulations d'un chinois en Chine* et *L'étonnante aventure de la mission Barsac*), et enfin les cinq derniers illustrés par deux nouveaux venus : *La Jangada*, *Nord contre Sud*, *Le Testament d'un excentrique* et *Le Village aérien* illustrés par Hallo [26] (Figure 34) et enfin *Kériban-le-têtu* illustré par Gautier [27] (Figure 35).

La collection se complète avec cinq nouveaux romans en 1938: *L'île à hélice* (illustré par Galland), *La Maison à vapeur* et *Deux ans de vacances* (illustrés par Hallo), *Les Indes noires*, illustré par un nouveau venu, Jacquot [28] (Figure 36), et *L'Archipel en feu*, aussi illustré par un nouveau venu dans la collection, Lalau [29] (Figure 37). Finalement, *Bourses de voyage* paraît dans la *Nouvelle Collection des oeuvres de Jules Verne* en 1940 et *Le Pays des fourrures* en 1941, tous deux illustrés par Faivre.

L'intérêt de cette collection réside dans le fait que le texte est encore à priori, sauf analyse plus approfondie et au cas par cas, le texte original de la collection Hetzel.

Voyage au Centre de la Terre, qui avait subi quelques mutilations dans la *Nouvelle bibliothèque d'Education et de Re création*, mentionnées plus haut, retrouve ici le texte intégral de l'édition Hetzel.

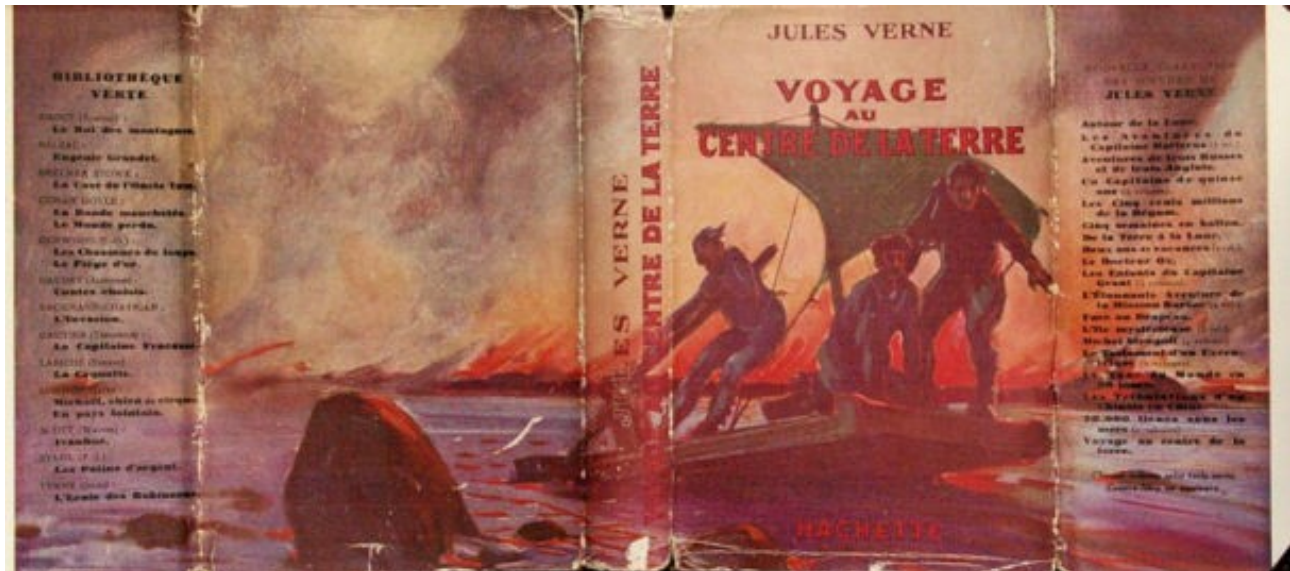


Figure 32. Les six autres artistes illustrant la *Nouvelle Collection des oeuvres de Jules Verne* : Dutriac

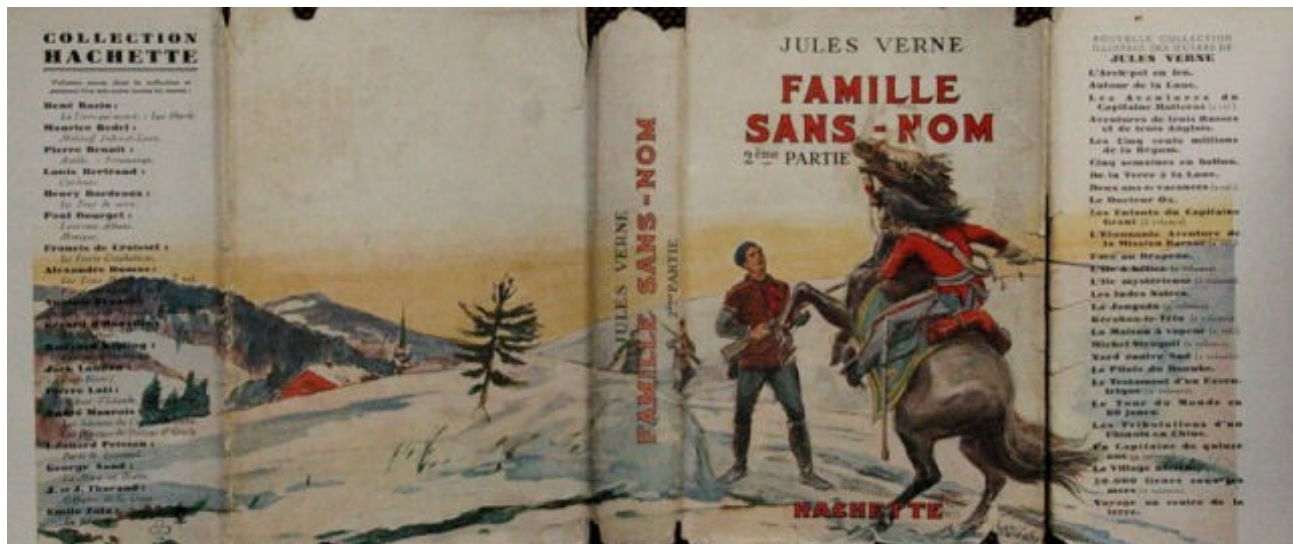


Figure 33. Les six autres artistes illustrant la *Nouvelle Collection des oeuvres de Jules Verne* : Faivre

Avec 31 titres, cette *Nouvelle Collection des oeuvres de Jules Verne* offre la moitié environ des *Voyages extraordinaires*. Il faudra attendre 1977 pour que Hachette commence à mettre sur le marché une collection complète des romans verniens, dans la série *Grandes oeuvres*.

Cette *Nouvelle Collection des oeuvres de Jules Verne* a connu une longue durée de vie, puisqu'un catalogue Hachette de 1955 (cinquantième du décès de Jules Verne) en propose encore une vingtaine de titres.



Figure 34. Les six autres artistes illustrant la *Nouvelle Collection des oeuvres de Jules Verne* : Hallo



Figure 35. Les six autres artistes illustrant la *Nouvelle Collection des oeuvres de Jules Verne* : Gautier

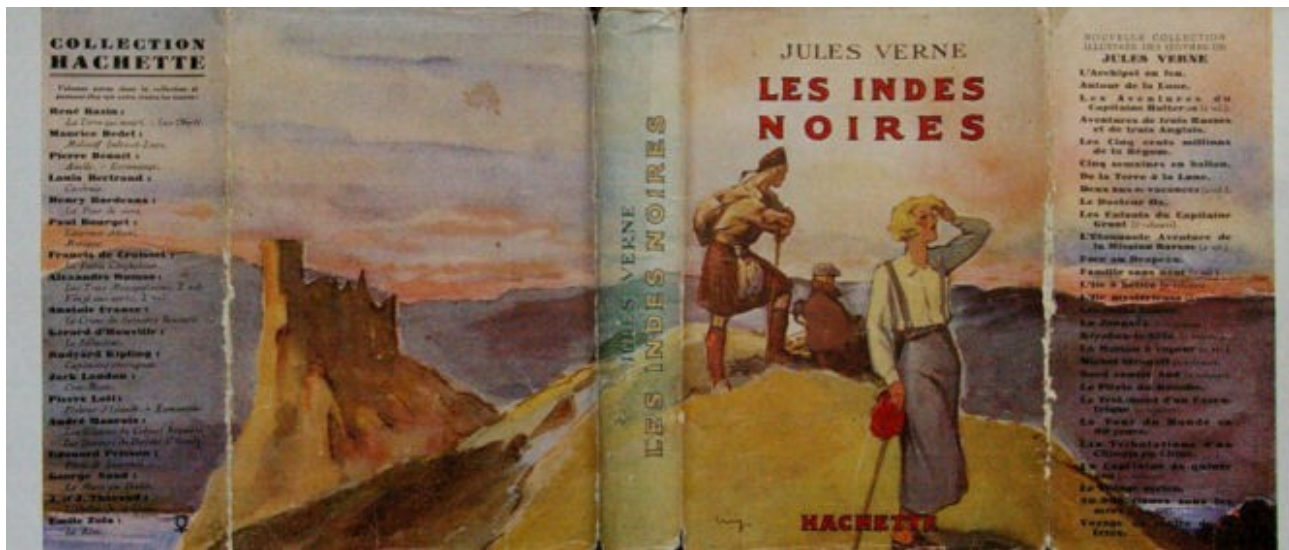


Figure 36. Les six autres artistes illustrant la *Nouvelle Collection des oeuvres de Jules Verne* : Jacquot



Figure 37. Les six autres artistes illustrant la *Nouvelle Collection des oeuvres de Jules Verne* : Lalau

Collection des Grands Romanciers

Au début des années 1930, Hachette se lance dans un projet rappelant quelque peu les projets de livres pour les étrennes de Hetzel. Comme le mentionnent Mellot et Embs [5], le catalogue 1933 de Hachette indique: « Les volumes de la collection *Les Grands Romanciers* se recommandent par leur valeur littéraire — ils sont tous signés de noms illustres — par leur présentation très soignée et par la modicité de leur prix. Chaque année, quand reviennent les étrennes, ils charment, enchantent, ravissent... »

Dans cette *Collection des Grands Romanciers*, Jules Verne figure aux côtés d'Andersen, de Dumas, de Cooper, de Gautier et de bien d'autres grands écrivains. Les éditions dans cette collection se poursuivront jusque dans les années 1950.

La série est inaugurée avec *Le Sphinx des Glaces*, (Figure 38) publié fin 1931 pour les Etrennes de 1932.

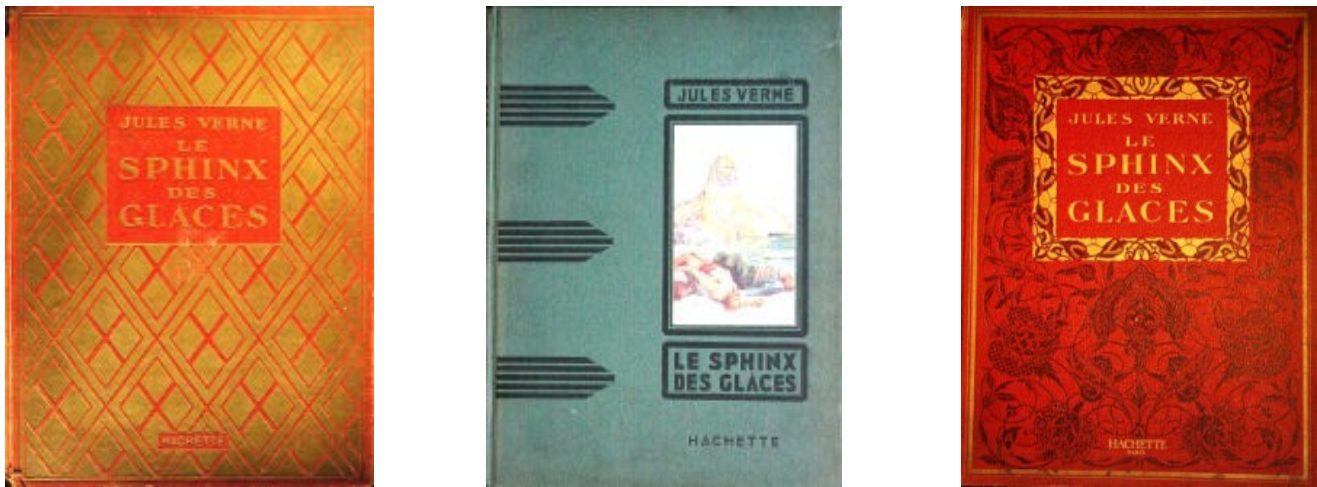


Figure 38. Trois cartonnages pour *Le Sphinx des glaces* dans la *Collection des Grands Romanciers*

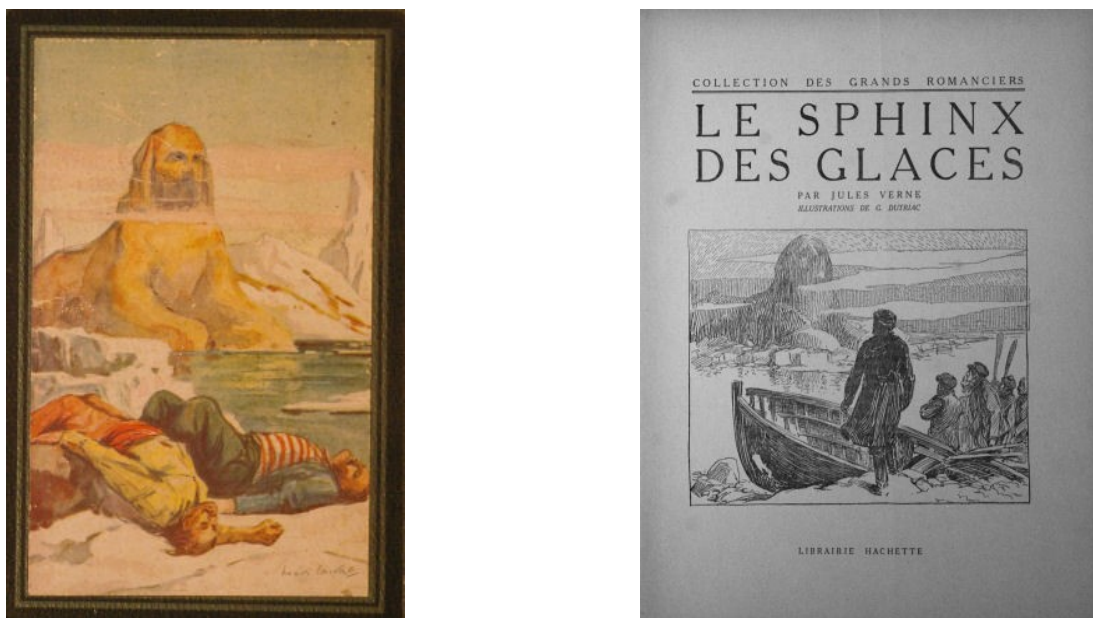


Figure 39. Vignette de couverture par André Galland et page de titre par Dutriac

Le texte est illustré par Dutriac, mais curieusement la vignette de la couverture est l'œuvre de A. Galland (Figure 39). Il semble bien que cette dualité artistique soit la seule de cette collection.



Figure 40. *Le Phare du bout du monde* en quatre différents cartonnages

Par la suite, Hachette ajoutera chaque année un nouveau titre de Verne : ce sera *Le Phare du bout du Monde* en 1932 (Figure 40), *Le Château des Carpathes* en 1933 (Figure 41), *Michel Strogoff* en 1934 (Figure 42), *Le Chemin de France* en 1935 (Figure 43), *Claudius Bombarnac* et *César Cascabel* en 1936 (Figures 44 et 45) [30].



Figure 41. *Le Château des Carpathes* en quatre différents cartonnages

En 1939, on compte donc huit titres parmi lesquels on peut compter *Le Livre de Jules Verne*, déjà mentionné (Figures 28 et 29) dont le cartonnage est semblable à celui de la *Collection des Grands Romanciers*. La collection existera jusqu'en 1960 avec la sortie, sous le cartonnage rouge avec vignette collée, du roman *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* (Figure 46). Cette collection est la plus disparate et la plus hétérogène des ensembles Hachette. Les cartonnages sont divers, de même que le format des volumes (Figure 47).

Certains titres paraissent sous plusieurs cartonnages différents, comme par exemple: à chevrons, dorés ou noirs, avec une vignette illustrée collée, sur un cartonnage de couleur, rouge le plus souvent, mais parfois brun ou vert, ou encore avec dos et coins, de couleur différente de celle du plat, ou à arabesques avec un cartouche central, rouge ou doré, ou à décor géométrique fait d'octogones ou de losanges, rouges ou dorés. Enfin le plus grand des formats (270 mm x 355 mm) avec un cartonnage rouge et une grande vignette colorée a vu le jour pour les romans *L'île Mystérieuse* et *Michel Strogoff* dans les années 1950 (Figures 48 et 49).

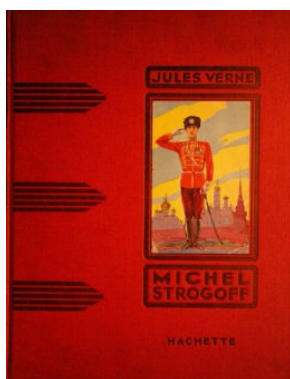


Figure 42. *Michel Strogoff* en deux cartonnages différents

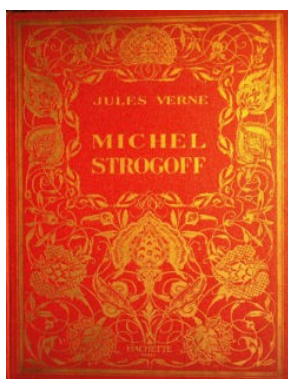


Figure 43. *Le Chemin de France* en deux cartonnages différents

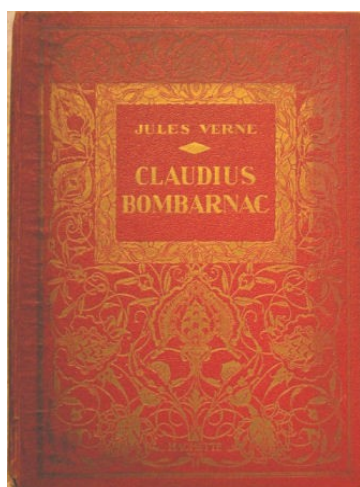


Figure 44. *Claudius Bombarnac*

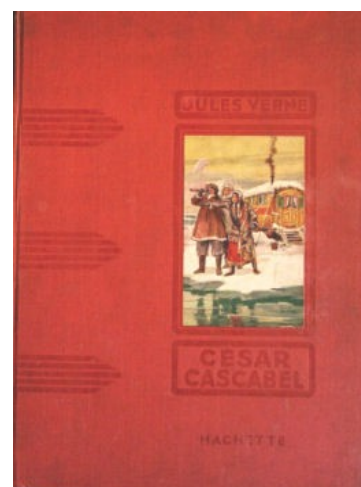
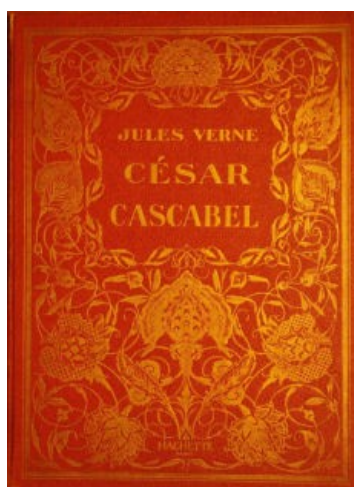


Figure 45. *César Cascabel* en deux différents cartonnages

Même si la couleur rouge domine pour tous ces cartonnages, d'autres coloris existent comme le vert et le brun pour le cartonnage à chevron avec vignette collée. (Figures 38 et 41).



Figure 46 *Les Tribulations d'un chinois en Chine*



Figure 47. Différents formats et différents cartonnages

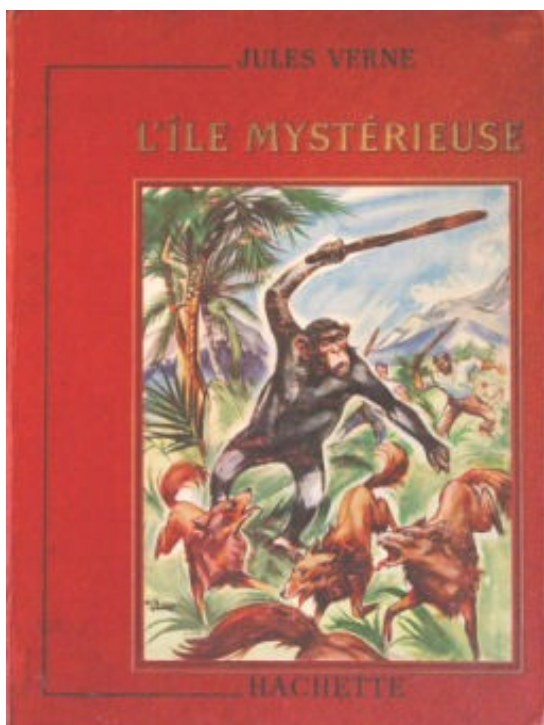


Figure 48. *L'île mystérieuse*

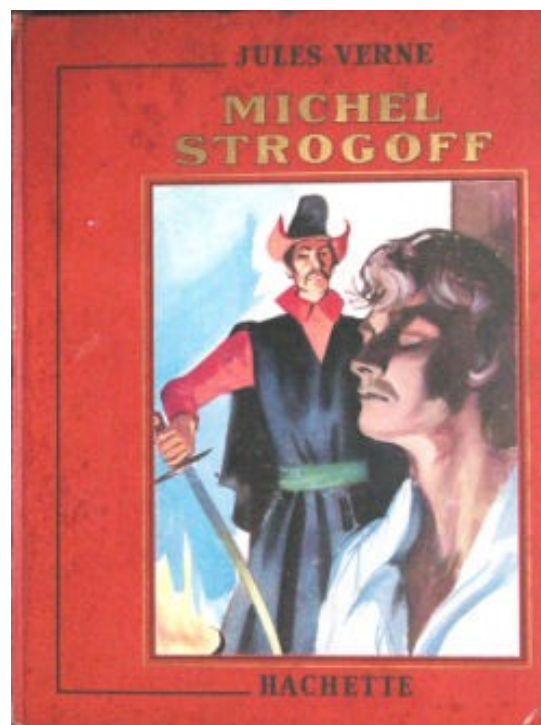


Figure 49. *Michel Strogoff*

Les formats sont également très divers, et certains titres semblent avoir paru sous divers cartonnages presque au même moment. Pour cette *Collection des Grands Romanciers*, Hachette sollicita de nombreux illustrateurs, la plupart collaborant déjà à la *Nouvelle Collection illustrée des œuvres de Jules Verne*, mais pour certains titres un autre artiste est parfois sollicité. C'est ainsi que *Les Tribulations d'un chinois en Chine* sont illustrées par G. Valdès [31] et *L'île Mystérieuse* par Henri Dimpren [32].

On ignorera sans doute toujours les critères ayant présidé au choix de la quinzaine de titres de Verne dans la *Collection des Grands Romanciers*. Il complète en partie les titres offerts dans la *Nouvelle Collection illustrée des œuvres de Jules Verne*.

Autres tentatives de diversification

Pendant l'entre-deux guerres, Hachette a offert des volumes de Jules Verne sans attaches avec une des collections ou ensembles mentionnés ci-dessus. Disposant du droit d'auteur, il était facile de publier l'un ou l'autre titre selon les besoins du moment ou l'humeur des responsables des publications verniennes.

En 1943, un cartonnage rouge avec une barre de marine orne un *Vingt mille lieues sous les mers*, avec les illustrations de André Galland dans un texte « à la Hetzel ». L'année suivante le même cartonnage, vert, habille un *Mathias Sandorf* avec un intérieur de grand format de la *Collection des Grands Romanciers* (Figure 50).



Figure 50. Deux cartonnages à la barre de marine

En 1934-1935, on voit paraître quelques titres en grand format in-quarto. Lourds à manipuler, ces volumes existent en édition brochée (Figure 51) et reliée avec un cartonnage

particulier rouge et noir, à arabesques et dorures (Figure 52). Ont paru sous cette forme *Hector Servadac*, *Les Mirifiques aventures de Maître Antifer*, et *Mistress Branican*.



Figure 51. Deux exemples de volumes brochés

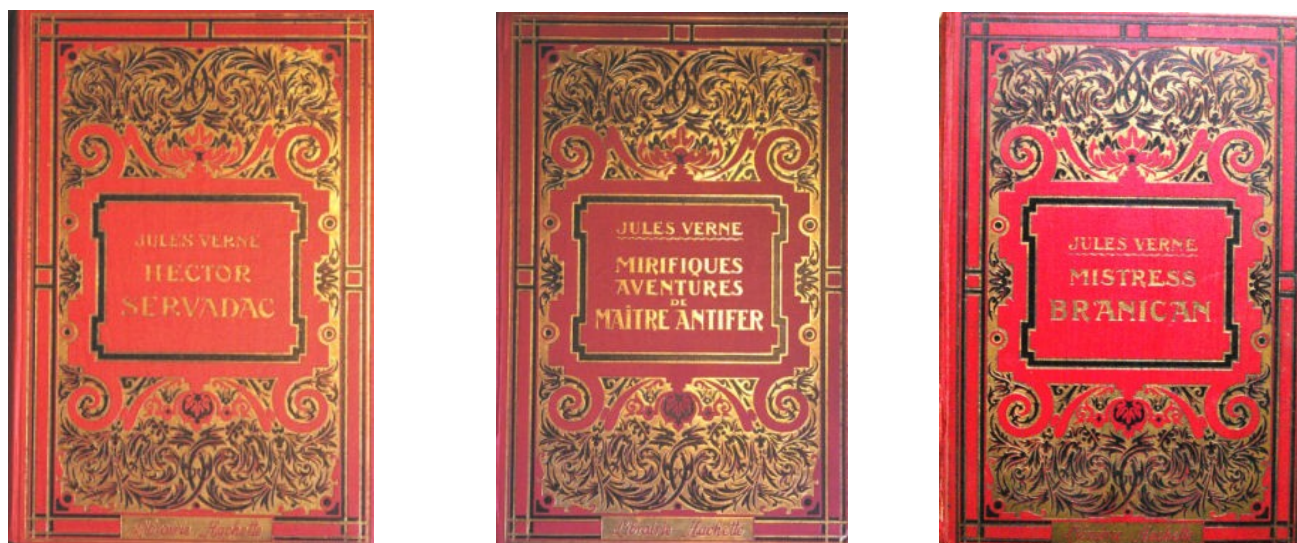


Figure 52. *Hector Servadac*, *Les Mirifiques aventures de Maître Antifer*, *Mistress Branican*

Pour illustrer ces trois volumes, Hachette fait appel à des artistes nouveaux. Si celui d'*Antifer* n'est pas mentionné (Figure 53), Emilien Dufour [33] illustre *Hector Servadac* et Jacques Touchet [34] *Mistress Branican* (Figures 54 et 55).

Curieusement, ce même cartonnage particulier rouge et noir, à arabesques et dorures revêt un *P'tit Bonhomme* de la fin des années 1920 avec un intérieur Hachette « à la Hetzel » (Figure 56), avec les gravures de Benett.

Un *Tour du Monde en quatre-vingts jours* tout à fait original (Figure 57) voit le jour en 1938. Il s'agit d'un grand format, avec des illustrations d'Auguste Leroux [35].

De manière tout aussi isolée, *Cinq semaines en Ballon* et *Le Tour du Monde en 80 jours* paraissent en édition particulière en 1943 (Figures 58 et 59), avec une jaquette illustrée, et des illustrations originales de André Collot [36], et de Ch.-D. Fouqueray [37]. Ces deux volumes possèdent un cartonnage vert-bleu avec des lignes dorées horizontales ondulées (Figure 60).

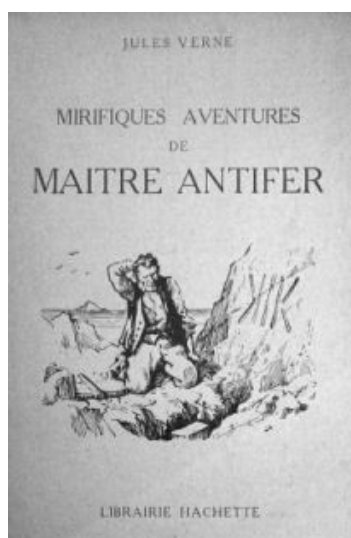


Figure 53. Page de titre d'*Antifer*, sans mention d'illustrateur



Figure 54. Page de titre de *Hector Servadac*, mentionnant Emilien Dufour comme illustrateur



Figure 55. Page de titre de *Mistress Branican*, mentionnant Jacques Touchet comme illustrateur

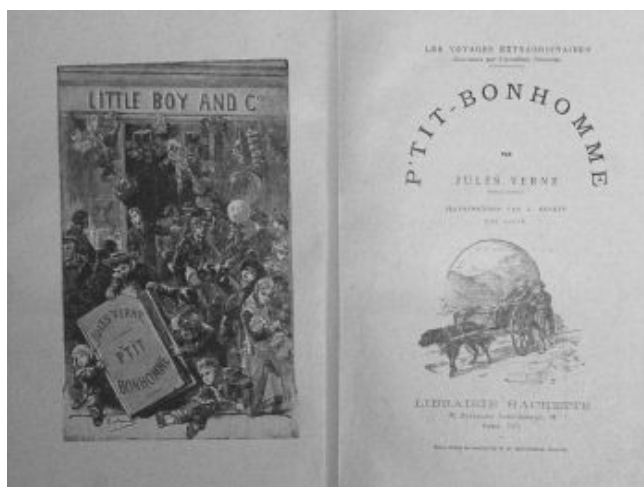


Figure 56. *P'tit Bonhomme* avec intérieur « à la Hetzel »

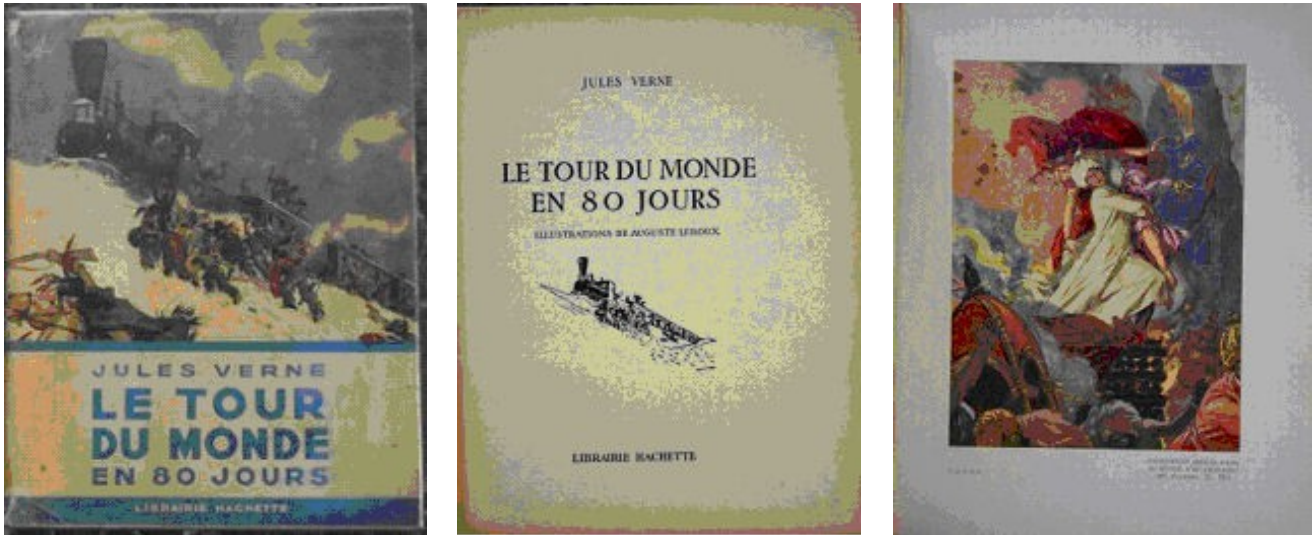


Figure 57. Le Tour du Monde en quatre-vingts jours avec des illustrations d'Auguste Leroux



Figure 58. Cinq semaines en ballon illustré par André Collot



Figure 59. Le Tour du monde en quatre-vingts jours illustré par Fouquieray

Encore en 1943 paraît isolément la nouvelle de Jules Verne " La Famille Raton", qui sera rééditée en 1953 avec le cartonnage de base de la série des Grands Romanciers, rouge à chevrons (Figures 61 et 62), avec comme nom d'auteur, Alexandre Dumas ! [38]

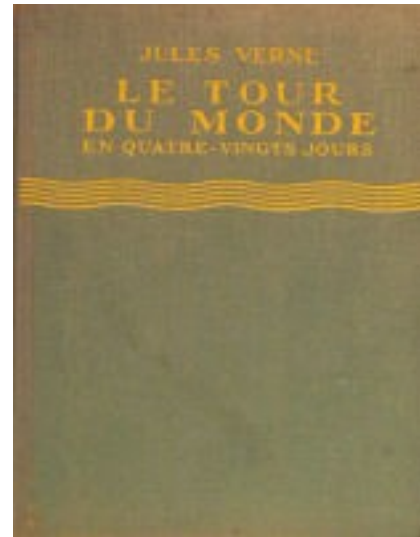
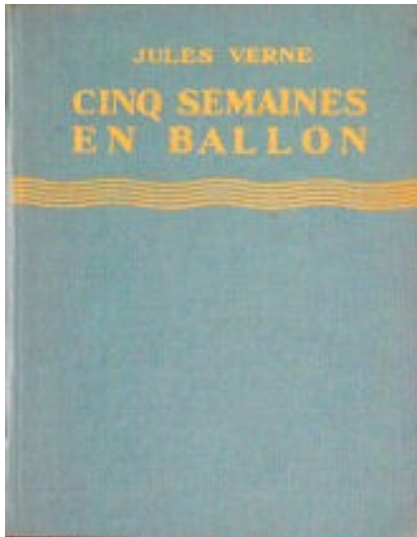


Figure 60. Cartonnage vert-bleu à lignes dorées horizontales ondulées



Figure 61. *La Famille Raton* (1943)



Figure 62. *La Famille Raton* (1953) par Alexandre Dumas (sic)

Collection Idéal-Bibliothèque

Mellot et Embs [5] commentent cette collection ainsi:

Éditée par Hachette, sans doute à partir de 1944, cette collection de volumes reliés petit in-8° sous jaquette en couleur se composait de romans pour la jeunesse, et, parmi eux, on trouve un certain nombre d'ouvrages de Jules Verne. Cette collection, dont nous ignorons le nombre de titres publiés, présente l'intérêt de proposer des versions illustrées par de nouveaux auteurs [sic: illustrateurs] comme François Batet, Henri Dimpre, Jean Reschofsky, Michel Jouin ou encore Tibor Csernus. A partir du début des années 1970, les nouvelles versions de cette collection reprendront les illustrations originales. (p. 298)

Il semble que le premier titre de cette collection ait en fait paru en 1950. Il s'agit du *Tour du Monde en quatre-vingts jours*, illustré par Henri Dimpre. (Figures 63 et 64). Il est suivi en 1951 par le second titre, *Cinq semaines en ballon*, avec des illustrations du même artiste. Cette collection a connu son succès après 1950 et sort du cadre de cette étude.

La Bibliothèque verte

Créée en 1923, la collection *Bibliothèque verte* était destinée aux jeunes adolescents (et plus particulièrement aux garçons). Hachette planifiait d'y rééditer les grands classiques de la littérature pour la jeunesse, la plupart provenant du fonds Hetzel. La *Bibliothèque verte* se développe peu à peu comme une suite de la *Nouvelle Bibliothèque d'éducation et de récréation*. C'est tout naturellement que les ouvrages de Jules Verne intègrent la *Bibliothèque verte*. Cette collection initia plusieurs générations de francophones à la lecture et aux œuvres de Verne. D'un coût abordable, on trouvait facilement les volumes de la *Bibliothèque verte* en librairie et dans les kiosques à journaux. Comme Hachette possédait les droits d'auteur de Verne, cette collection était le seul moyen simple et populaire de prendre connaissance des romans verniens.

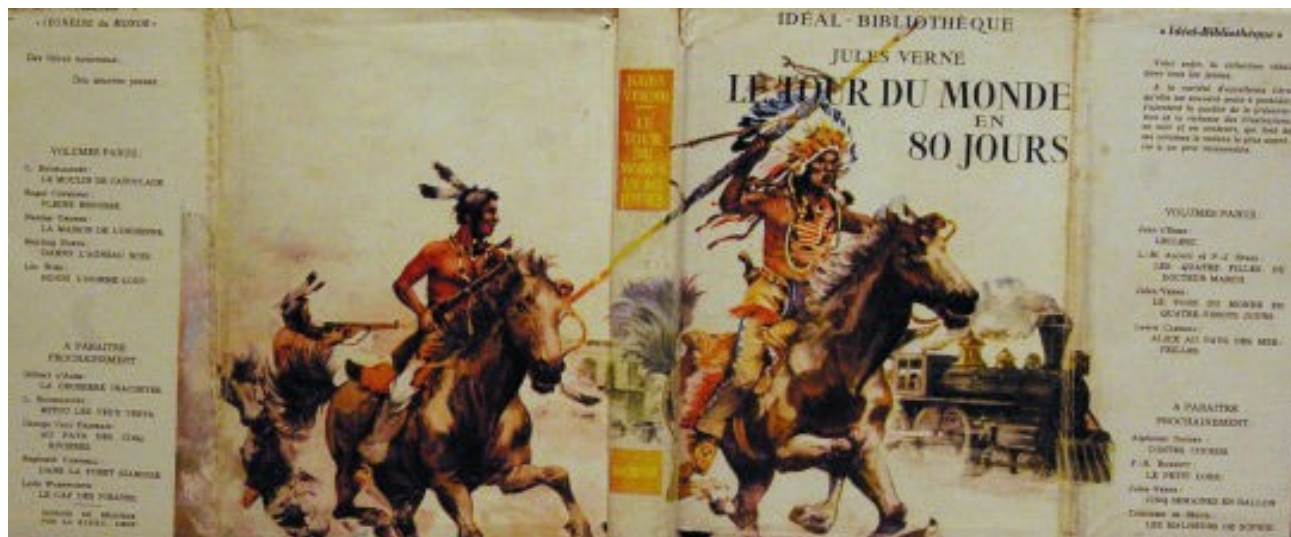


Figure 63. Jaquette du premier titre de Jules Verne dans la collection *Idéal-Bibliothèque*

« Les premiers volumes se présentaient sous forme cartonnée in-12 carré. Ils étaient recouverts de toile verte avec des dorures sous forme de bandes horizontales. La jaquette en papier était illustrée en couleur. [...] Le titre était en lettres rouges, l'inscription "Bibliothèque verte" figurait en lettres vertes sur le haut de la couverture. Le cahier était réalisé avec du papier recyclé beige de très faible qualité, résultat des restrictions d'après-guerre. Le livre comportait huit dessins intérieurs en noir et blanc de pleine page. Le texte demeurait le texte original » [39].

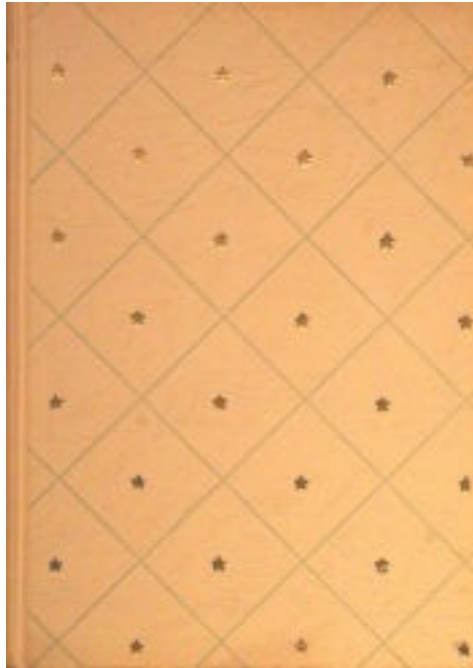


Figure 64. Cartonnage brun-jaune à étoiles de la collection *Idéal-Bibliothèque*

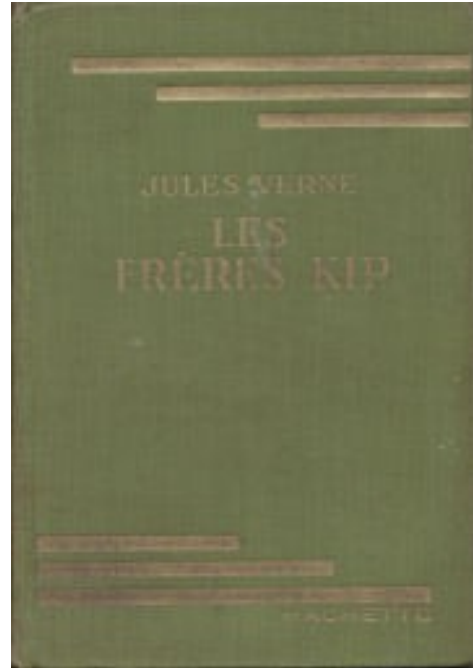


Figure 65. Cartonnage de la *Bibliothèque verte*, avec des lignes dorées horizontales droites

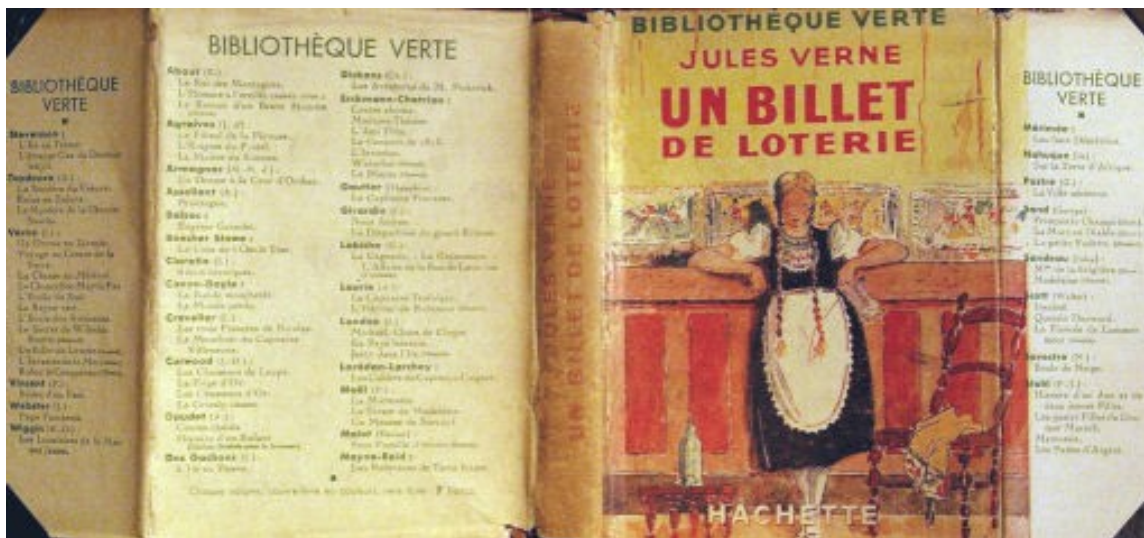


Figure 66. Jaquette d'*Un Billet de loterie*, avec la liste des ouvrages disponibles

La couverture verte du cartonnage (Figure 65) est facilement reconnaissable et les lignes dorées horizontales droites sont caractéristiques de la collection. Cette couverture cartonnée aux lignes dorées horizontales droites sous le titre était recouverte d'une jaquette illustrée (Figure 66).

Dès les années 1920, la *Bibliothèque verte* avait une petite soeur, nommée *Bibliothèque de la Jeunesse*, version brochée à couverture blanche.

D'après les listes figurant sur le revers des jaquettes, la *Bibliothèque verte* comportait alors une douzaine de titres de Jules Verne. Y figuraient des titres absents de la *Nouvelle Collection illustrée des œuvres de Jules Verne*, comme *Le Secret de Wilhelm Storitz*, *Un Billet de loterie*, ou *Robur le conquérant*, *L'Invasion de la mer*, *Le Rayon vert*, *L'Etoile du Sud*. Y figurent aussi *Les histoires de Jean-Marie Cabidoulin* rebaptisé *Le Serpent de mer*, titre plus facile à retenir et qui fut utilisé dans les pays anglo-saxons comme *The Sea Serpent*.

Un des impératifs que s'imposait Hachette pour cette collection était le nombre de pages de chaque volume. Le texte devait remplir, souvent avec des illustrations dues à des artistes comme Henri Faive ou Pierre Dehay ou encore André Pécoud [40], un nombre de 256 pages. Si des romans comme *Le Chancellor*, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *Robur le conquérant* pouvaient facilement se loger dans ces 256 pages, il n'en allait pas de même pour les romans constitués de deux ou trois volumes [41].

Même si certains romans, comme *L'Etonnante aventure de la Mission Barsac*, ont paru en deux volumes, souvent les romans en deux ou trois volumes se voient mutilés pour remplir le cadre imposé de 256 pages. Le texte qui subsiste est bien le texte original de Jules Verne, mais tronqué. Hachette supprimait des phrases de temps en temps, voir des paragraphes entiers, mais sans qu'il y ait "réécriture pour enfants". L'exemple des *Frères Kip* est édifiant : le premier volume contient 14 chapitres, le deuxième en contient 16. En taillant dans le texte original, en supprimant des paragraphes, en éliminant des phrases, en combinant deux chapitres en un, sans modifier le texte vernien, le roman contient un total 15 chapitres sur 256 pages dans la *Bibliothèque verte*.

Parmi les grands absents, malgré la multiplicité des collections, citons *Une Ville flottante*, *Clovis Dardentor*, *Seconde Patrie*, *L'Agence Thompson and Co.* et *Les Naufragés du Jonathan* ainsi que les nouvelles figurant dans le volume *Hier et Demain*.

Les Prix Jules Verne

Lectures pour Tous, appartenant à Hachette, crée en 1926 un "Prix Jules Verne". Le jury est alors le suivant : René Doumic, secrétaire perpétuel de l'Académie Française, président, assisté de MM. Henry Bordeaux, Pierre Benoit, Georges Lecomte, E. Belin, Louis Bréguet, Joseph Kessel, A. Achard, de Mme Noëlle Roger, du général Férié (Académie des Sciences), du docteur Charcot, du professeur Berget, et de Michel et Jean-Jules Verne [42]. Le *Prix Jules Verne* donne droit à la publication dans *Lectures pour Tous*, à une somme de 5000 francs (environ 3000 €), et à une publication en volume, chez Hachette évidemment.

Le premier prix est attribué en 1927 à *La Petite fille de Michel Strogoff* (Figure 67), de Octave Béliard [43], et paraît en feuilleton dans *Lectures pour Tous*, de juillet à septembre 1927 avec des illustrations de Georges Dutriac [15]. Dans le texte en forme de préface à cette publication de juillet 1927, Georges-Gustave Toudouze [44] présente ainsi ce nouveau roman :

"On y trouvera, comme dans les romans de Jules Verne, de la science et des voyages : science et voyage d'aujourd'hui, bien entendu... L'auteur de ce roman, M.O. Béliard, est à la fois un homme de science et un voyageur. On l'accusera certainement comme Jules Verne, d'être un homme de science et un voyageur en chambre. Cette fois encore, la légende est fausse."

Et Toudouze poursuit son article en démolissant la légende d'un Jules Verne sédentaire qui n'aurait jamais voyagé. Il évoque les trois *Saint-Michel* et les nombreuses croisières que Verne effectua, notamment avec le troisième d'entre eux.



Figure 67. *La Petite fille de Michel Strogoff*

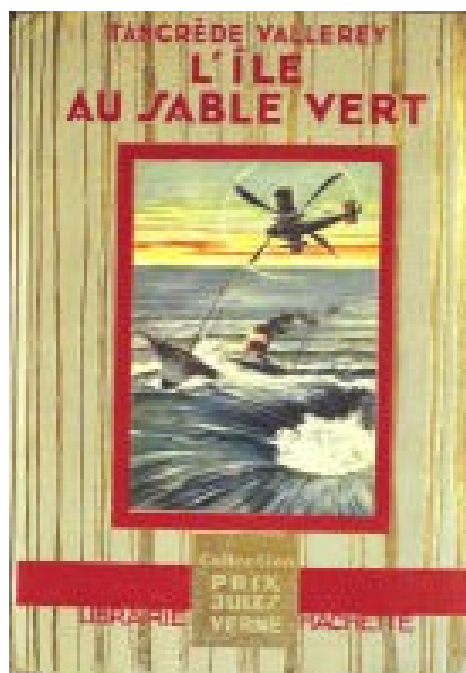


Figure 68. *L'Île au sable vert*

Puis huit Prix Jules Verne sont attribués et publiés en deux ou trois parties dans *Lectures pour Tous* : En 1928, *Le Secret des Sables*, de Gaston Pastre [45], illustré par Dutriac et *Quand le Mammouth ressuscita*, de Max Bégouen [46], illustré par Bouché Leclercq [47]. Ce dernier titre n'a pas eu le Prix, mais simplement une mention spéciale. En 1929 paraît *L'Ether Alpha*, de Albert Bailly [48], illustré par Jacques Touchet [34], suivi en 1930 par *L'Île au Sable vert* (Figure 68), de Tancrède Vallerey [49], illustré par Henri Faivre [17].

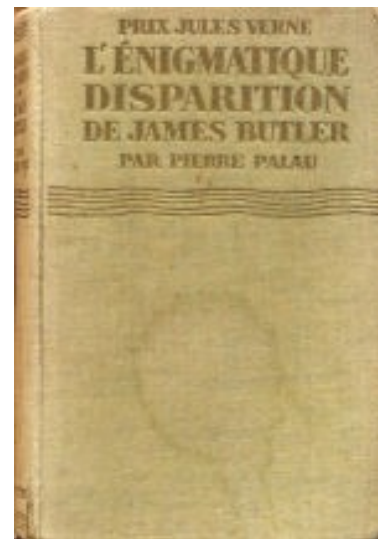


Figure 69. *L'Étrange menace du professeur louchkoff* Figure 70. *L'Énigmatique disparition de James Butler*

Les deux titres suivants sont publiés en feuilleton comme les autres, mais en volume ils voient le jour dans le format de la *Nouvelle Collection Jules Verne*, en 1931, et 1932 : *L'Étrange menace du professeur louchkoff* (Figure 69), de Hervé de Peslouan [50], illustré par Jacques Touchet et *L'Énigmatique disparition de James Butler* (Figure 70), de Pierre Palau [51], illustré par Bouché-Leclercq [47].

Ces prix Jules Verne ont été plusieurs fois recensés et ont fait l'objet de nombreux articles et commentaires [52].

Conclusion

Selon la législation française, les droits d'auteur tombent dans le domaine public cinquante ans après le décès de l'auteur, en y ajoutant les années de guerre. C'est en 1966 que *Les Voyages extraordinaires* sont tombés dans le domaine public. A ce moment-là, trois collections voient le jour: Le *Livre de poche Jules Verne*, Les *Œuvres de Jules Verne* chez Rencontre à Lausanne et Les *Œuvres de Jules Verne* chez Hachette. Ces trois collections sont des fac-similés les unes des autres, avec les mêmes illustrations Hetzel originales, la même pagination et parfois, les mêmes préfaces de Gilbert Sigaux et Charles-Noël Martin [53].

Jusqu'en 1960, Hachette, seul possesseur des droits d'auteur de Jules Verne pouvait publier les oeuvres verniennes à sa guise. Même si certaines textes ont été raccourcis dans la *Bibliothèque verte*, Hachette a su conserver un lectorat vernien nombreux. Grâce à Hachette, Verne est resté un romancier populaire sans connaître une période d'oubli après sa mort.

NOTES

1. Cette étude se base uniquement sur une consultation de volumes édités par Hachette. Jacques René Leclercq, né en 1926, qui était le responsable de la réédition de Jules Verne dans la collection *Grandes oeuvres*, a affirmé en 1981 à Jean-Michel Margot, lors de l'Assemblée générale annuelle de la Société Jules Verne à Paris, que Hachette ne disposait plus d'aucune archive consultable sur cette période de leur activité vernienne.
2. Jean-Yves Mollier. *L'Argent et les lettres : Histoire du capitalisme d'édition : 1880-1920*. Paris, Fayard, 1988. 549 p. (p. 259).
- 3 Communication personnelle.
4. Du temps de Hetzel, dix-sept *Voyages extraordinaires* (en format grand in-octavo illustré) ont connu deux éditions ou plus : *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (6 éditions), *Michel Strogoff* (4 ou 5 éditions), *Cinq semaines en ballon* et *Vingt mille lieues sous les mers* (4 éditions), *Voyage au centre de la terre* et *L'île mystérieuse* (3 éditions), *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, *De la Terre à la lune*, *Autour de la Lune*, *Les Enfants du capitaine Grant*, *Une ville flottante*, *Aventures de trois Russes et de trois Anglais*, *Le Pays des fourrures*, *Le Chancellor*, *Un Capitaine de quinze ans*, *Les Tribulations d'un chinois en Chine* et *La Maison à vapeur* (tous avec 2 éditions). Merci à Volker Dehs d'avoir communiqué cette information.
5. Philippe Mellot et Jean-Marie Embs. *Le Guide Jules Verne*. Les éditions de l'Amateur, mai 2005, p. 38, photo "Collection Ph. Mellot".
6. *Magasin d'éducation et de récréation*, 1886, p. 17 de la nécrologie de Pierre-Jules Hetzel.
7. Françoise Guerard. "Der Entdecker von Jules Verne", *Das Magazin* (Berlin-Est), 14e année, n° 5, mai 1967, p 53.
8. Photo Philippe Burgaud. L'immeuble Hetzel a été démoli et reconstruit dans les années 1920 en style art déco, et alors occupé par Gautier Languereau. On trouve l'adresse du 18 rue Jacob sur la page de titre des albums de Bécassine publiés par Gautier-Languereau dans les années 1920.
9. *Feuilleton du Journal général de l'imprimerie et de la librairie. Courrier de la librairie* n° 27, 3 juillet 1914, pp. 2320-2321. Cette publication comprend les annonces des éditeurs et fait partie de la *Bibliographie de la France*. La lettre de Hetzel est la suivante: « J. HETZEL, Éditeur, 18, rue Jacob, PARIS (VI^e), Monsieur et cher Correspondant, Me référant à l'avis ci-contre, je vous prie de prendre note que l'édition de la vente des livres des Collections Hetzel seront faits, à partir du 1^{er} juillet 1914, exclusivement par les soins de mes confrères, Messieurs HACHETTE & C^{ie}. Par suite, vous voudrez bien, à compte de ce jour, leur adresser vos ordres pour les ouvrages de mon fonds. Les comptes de mes correspondants seront arrêtés à la date du 30 juin. Je vous remercie des bons rapports que j'ai eus avec votre maison depuis tant d'années et vous prie d'agréer, Monsieur et cher correspondant, l'expression de ma considération la plus distinguée. J. HETZEL. Je vous rappelle l'avis inséré dans le Journal de la Librairie du 26 juin, relatif à l'édition ne varietur in-16 des ŒUVRES DE VICTOR HUGO, qui est maintenant éditée par la maison FASQUELLE. » La lettre de Hachette est la suivante: « HACHETTE et C^{ie} 79, Bd St-Germain, à Paris, Monsieur et cher Correspondant, À la suite d'une entente avec notre confrère et ami, M. JULES HETZEL, nous sommes chargés exclusivement, depuis le 1^{er} courant, de l'édition et de la vente des livres des Collections Hetzel (exception faite pour l'édition *ne varietur* in 16 des œuvres de VICTOR HUGO). À compter donc de ce jour, nous vous prions de vouloir bien nous adresser *directement* les commandes des ouvrages annoncés sur le catalogue de notre confrère. Nous serons heureux de continuer avec vous les bonnes relations que vous avez eues avec la maison HETZEL et nous vous prions d'agréer, Monsieur et cher Correspondant, nos salutations les meilleures. HACHETTE & C^{ie} ». Merci à Volker Dehs d'avoir communiqué cette information.
10. Trois exemples extraits de l'inventaire réalisé lors de la vente de Hetzel à Hachette (les chiffres sont ceux de fin juin 1914): Les petits volumes in-18 du *Tour du Monde en quatre-vingts jours*

(tirage de 1913) étaient au nombre de 1756 « marchandises fabriquées » (c'est-à-dire les intérieurs sans couverture), dont 204 cartonnés toile. Les grands volumes in-octavo du *Tour du monde en quatre-vingts jours* (tirage de 1912) étaient au nombre de 2071 « marchandises fabriquées » dont 91 cartonnés toile, pour les volumes simples et de 405 « marchandises fabriquées » (avec *Le Docteur Ox*) dont 297 cartonnés toile et 48 reliés. Les petits volumes in-18 du *Rayon vert* (tirage de 1914) étaient au nombre de 606 « marchandises fabriquées » dont 59 cartonnés toile. Pour les grands in-octavo du *Rayon vert* (deuxième et dernier tirage de 1909), le nombre des volumes simples atteignait 469 « marchandises fabriquées » dont 82 cartonnés toile. Celui des volumes doubles (avec *L'École des robinsons*) atteignait 96 « marchandises fabriquées » dont 45 cartonnés toile et 18 reliés. Les petits volumes in-18 de *Claudius Bombarnac* (tirage de 1913, probablement la dixième édition de 500 exemplaires) étaient au nombre de 385 « marchandises fabriquées » dont 10 cartonnés toile. Les grands volumes in-octavo de *Claudius Bombarnac* (tirage de 1911, quatrième édition) étaient au nombre de 503 « marchandises fabriquées » dont 69 cartonnés toile pour les volumes simples et de 109 « marchandises fabriquées » dont 36 cartonnés toile et 17 reliés pour les volumes doubles (avec *Le Château des Carpathes*). Merci à Volker Dehs d'avoir communiqué cette information.

11. Communication personnelle.
12. Ces cartes de géographie se situent entre les pages 180 et 181 pour *Deux ans de vacances* et entre les pages 100 et 101 pour *Famille-sans-nom*. *César Cascabel* contient deux cartes: la première figure à la page 177 (avec la page 178 blanche), la deuxième par contre est un vrai hors-texte, entre les pages 378 et 379.
13. Sur les douze gravures pleine page de *César Cascabel*, onze font partie de la pagination du volume. Une seule, la cinquième, est un vrai hors-texte, entre les pages 164 et 165.
14. Les dix titres parus entre 1897 et 1905 (*Le Sphinx des glaces*, *Le Superbe Orénoque*, *Le Testament d'un excentrique*, *Seconde patrie*, *Le Village aérien*, *Les Histoires de Jean-Marie Cabidoulin*, *Les Frères Kip*, *Bourses de voyage*, *Maître du monde*, *L'invasion de la mer*) contiennent des illustrations supplémentaires en couleur (reprises en noir et blanc par Hachette) de Roux, Benett et Meyer. Merci à Volker Dehs d'avoir communiqué cette information.
15. Georges Pierre Dutriac, peintre et illustrateur français, est né en 1866 à Bordeaux. Actif entre 1893 et 1943, il travaille pour les éditions Hachette, Mame, Fayard et Nelson. Dessinateur virtuose, il illustre Daudet, Danrit, Flaubert, et bien d'autres romanciers. Il semble n'avoir illustré que *Cinq semaines en ballon* et *Le Sphinx des glaces* parmi les romans de Verne chez Hachette.
16. André Galland (1886-1965), dessinateur et illustrateur, artiste éclectique, créa aussi des affiches et des faïences. Pour plus de détails, consulter l'article « André Galland » de François Ducos dans *Le Rocambole*, no 7, été 1999.
17. Aucune notice biographique de Henri Faivre n'a été localisée. Il semble avoir travaillé dès le milieu des années 1930 jusqu'à la fin des années 1960. Il a illustré de nombreux livres pour Hachette (Jules Verne et bien d'autres auteurs) et dessiné de nombreuses affiches pour le cinéma français.
18. Jean Mistler. *La Librairie Hachette de 1826 à nos jours*. Paris, Hachette, 407 p., 1964, p. 293.
19. Philippe Mellot et Jean-Marie Embs. *Le Guide Jules Verne*. Edition de l'Amateur, 2005, 320 p.
20. Charles Emmanuel Jodelet (1883-1973), peintre, dessinateur et caricaturiste français, a illustré les romans de *Heidi* de Johanna Spyri, *La Vagabonde* de Colette, et des oeuvres de Maurice Genevoix, Dekobra, Huysmans.
21. Edouard François Zier (1856-1924) a collaboré à de nombreux journaux tels que *Le Rire*, *L'Assiette au beurre*, *L'Illustration*, *Le Courrier français*, *Le Monde illustré*, *Le Journal de la jeunesse* et *Le Tour du monde*. Il a également illustré de nombreux ouvrages, *Le Roman comique* de Scarron, *Le Trésor de Madeleine* de Pierre Maël, ou *Aphrodite* de Pierre Louÿs.

22. Grâce à Jacques Crovisier, le pseudonyme de Garry a été identifié dans une base biographique de la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris : « Dessinateur, M. Adolphe-Louis Girard, dit Garry, entre comme dessinateur théâtral au *Parisien libéré* en 1946. D'un trait sûr, il caricature avec gentillesse les artistes de la scène et du music-hall. Il est décédé le 7 juillet 1960, à l'âge de cinquante-six ans ». L'illustration de Strogoff serait alors une oeuvre de jeunesse. Garry est aussi l'auteur de huit illustrations d'une édition de *Madame Sans-Gêne* par Sardou et Moreau, chez Gründ en 1942.
23. René Lelong (1871-1933) a réalisé des affiches publicitaires et illustré de nombreux livres et textes, notamment dans la collection Nelson ou les périodiques *Je sais tout*, *L'Illustration* et *Fémina*.
24. Marguerite Allotte de la Fuÿe (1874-1959), née Marguerite Pichelin, petite-nièce par alliance de Jules Verne, a publié des pièces de théâtre et des romans pour la jeunesse, parfois sous le pseudonyme de « Rogatien Duverger ». Elle est connue dans le monde vernien pour avoir publié *Jules Verne, sa vie, son oeuvre*. Paris, Simon Kra, 1928, 294 p. Cette biographie romancée a figé la vie de Jules Verne pour plus d'un demi-siècle. Elle a connu des éditions successives, a été traduite dans plusieurs langues et a constitué pour les journalistes et passionnés de Jules Verne la base de leurs connaissances jusqu'à la réévaluation littéraire de Verne après la deuxième guerre mondiale. La première biographie française fut celle de Charles Lemire. *Jules Verne 1828-1905*. Paris, Berger-Levrault, 1908, 198 p.
25. Communication personnelle d'un descendant de Marguerite Allotte de la Fuÿe.
26. Charles Alexandre Jean Julien Hallo (1882-1969), passionné de dessin dès sa jeunesse, il fait les Beaux-Arts, et se spécialise dans la gravure et l'eau forte. Il illustre de très nombreux ouvrages, mais il est aussi très connu pour ses affiches touristiques. Un site lui est consacré: <http://www.charles-hallo.fr/>.
27. René-Georges Gauthier (1887 - ?), peintre et illustrateur, expose à partir de 1924.
28. Michel Jacquot (1896-1981), illustrateur, aussi chez Hachette, de *Empreintes sur la vase* de Jean d'Agraves (1937) et *Les Derniers Hommes Rouges* de Pierre Maël (1939).
29. Maurice George-Elie Lalau (1881-1961), illustra aussi *Le Roman de Tristan et Iseult*, dans l'adaptation de Joseph Bédier (1909), *Un pèlerin d'Angkor*, suivi de *Le Livre de la pitié et de la mort* de Pierre Loti (1937) et *Histoire de Gil Blas de Santillane* de Alain René Lesage (1955).
30. Informations aimablement communiquées par Robert Soubret.
31. G. Valdès, de son vrai nom Louis Denis Valvérane (1870–1943), fut un peintre provençal renommé. Il est connu aussi comme illustrateur et dessinateur de bandes dessinées. Détails sur le site www.louis-denis-valverane.org.
32. Henri Dimpres (1907-1971), peintre autodidacte qui laisse dès 1926 un nombre important de dessins et de peintures figuratives. Il illustra de nombreux manuels d'histoire ainsi que des romans pour la jeunesse, dont beaucoup de titres des fameuses Bibliothèque Verte et Rose.
33. Emilien Dufour (1896-1975), peintre et illustrateur, il créa en 1916 des cartes postales sur des thèmes militaires et illustra, entre autres, les *Oeuvres complètes* d'Anatole France.
34. Jacques Touchet (1887–1949), travailla pour la revue *L'Illustration*, créa des publicités, et illustra de nombreux ouvrages (http://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Touchet).
35. Jules Marie Auguste Leroux (1871-1954), peintre éclectique, réalisa notamment quelques unes des mosaïques du Sacré-Cœur de Montmartre. Marqué par le symbolisme et l'Art Nouveau, ses tableaux manifestent sa fascination pour les femmes. Il illustra, entre autres, Daudet, Balzac, Mérimée, Claretie, Flaubert.

36. André Collot (1897-1976), peintre, graveur et illustrateur prolifique, connu pour ses illustrations de livres grivois et érotiques. Il illustra, entre autres, Balzac, Kipling, La Fontaine, Sacha Guitry, Pierre Louys.
37. Charles Dominique Fouqueray (1869-1956) fut le peintre officiel de la Marine et travailla comme illustrateur et affichiste.
38. Philippe Burgaud. "*La Famille Raton* et Alexandre Dumas", *Bulletin de la Société Jules Verne*, 2^{ème} trimestre 1997, n° 122, p. 45-47.
39. http://fr.wikipedia.org/wiki/Biblioth%C3%A8que_verte
40. Pierre Dehay (1913-2008) a pratiqué la gravure, la lithographie, le dessin, la peinture et a illustré de nombreuses couvertures et des livres destinés aux enfants. André Pécoud (1880-1951), dessinateur acharné, illustra des centaines de livres et travailla pour de multiples magazines. Il a été l'un des illustrateurs attirés de Hachette.
41. Volume ne signifie pas roman. Verne était tenu par contrat avec Hetzel de publier deux volumes par an. Selon leur longueur, les romans correspondent à un, deux ou trois volumes. Par exemple, *Cinq semaines en ballon* est un roman en un volume, *Vingt mille lieues sous les mers* est en deux volumes alors que *Les Enfants du capitaine Grant*, *Mathias Sandorf* et *L'Île mystérieuse* sont les seuls romans en trois volumes. Dans leur correspondance, Verne et Hetzel comptaient toujours en volumes.
42. Jean-Pierre Albessard. « Le Prix Jules Verne ». *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 178, décembre 2011, p. 71-79.
43. Octave Béliard (1876-1951), médecin et écrivain, était aussi passionné d'occultisme.
44. Édouard Henri Georges Toudouze (1877-1972), romancier, auteur dramatique, historien et journaliste français écrivit sous le pseudonyme Georges-Gustave Toudouze ou Georges-G. Toudouze.
45. Jules Louis Gaston Pastre (1897-1939) écrivit des romans d'aventure et des souvenirs militaires de la Première guerre mondiale.
46. Max Bégouen (1893-1961) était proche de Teilhard de Chardin et s'intéressait à la préhistoire.
47. Henri Bouché-Leclercq (1878-1946), peintre qui avait son atelier à Montparnasse, rue de Vaugirard. Il fut conservateur-adjoint du musée Jacquemart-André.
48. Aucune notice biographique d'Albert Bailly (1886-1978) n'a pu être localisée. *L'Ether-Alpha* semble être son seul important roman.
49. Tancrède Valleray (1892-1974), écrivain et traducteur de romans d'anticipation et d'aventures.
50. Hervé de Peslouan (1900-????), écrivain de romans d'aventures. *L'Étrange menace du professeur louchkoff* semble être son seul important roman.
51. Pierre Palau (1883-1966), dramaturge et auteur, est surtout connu comme acteur de cinéma.
52. Gallet, G.-H. « Le Prix Jules Verne ». *Bulletin de la Société Jules Verne*, janvier-mars 1970, vol. 4, n° 13, p. 107.
- Deucalion. « Le prix J. Verne ». *Mal d'Aurore*, juin 1972, n° 7, p. 24.
- Daniel Compère. « Les prix Jules Verne ». *Bulletin de la Société Jules Verne*, avril-septembre 1973, vol.7, n° 26, p. 33.
- Leclercq, Jacques René. « Le Prix Jules Verne ». *Grand Album Jules Verne*, Paris, Hachette, 1982, 388 p. P. 180-181.
- Anonyme. « Le prix Jules Verne ». *Bulletin de la Société Jules Verne*, janvier - mars 1998, vol. 32, n° 125, p. 37-40.

53. Philippe Mellot et Jean-Marie Embs. *Le Guide Jules Verne*. Les éditions de l'Amateur, mai 2005, p. 298.

Philippe Burgaud (philippe.burgaud@club-internet.fr) est ingénieur chimiste, diplômé de l'Ecole Nationale Supérieure de Chimie de Paris (ENSCP), docteur ès Sciences et licencié en Science Economique. Il s'intéresse à Jules Verne depuis de très nombreuses années. Il a écrit de nombreux articles sur Verne, en rapport avec les romans, les pièces de théâtres ou les films tirés des romans de Verne, notamment dans le *Bulletin de Société Jules Verne*, mais aussi dans la *Revue Jules Verne*, dans *Historia*, dans *Jules Verne et C^{ie}*, le bulletin du Club Verne, ou encore dans le *Téléphonoscope* - revue des amis d'Albert Robida. Il est membre du Centre International Jules Verne d'Amiens.

Jean-Michel Margot (jmmargot@mindspring.com) est un spécialiste de Jules Verne, reconnu internationalement. Il est vice-président de la Société Jules Verne nord-américaine. Il a siégé au Comité d'administration de la Société Jules Verne, à Paris. Il a publié plusieurs ouvrages et de nombreux articles sur Jules Verne et son œuvre. D'origine suisse, établi depuis une vingtaine d'années aux Etats-Unis, il fait le lien entre la recherche vernienne européenne et les études verniennes anglophones. En 2008, il a fait don de sa collection Jules Verne — plusieurs dizaines de milliers de documents (principalement sur Jules Verne) et d'objets verniens — à la ville d'Yverdon-les-Bains, en Suisse, qui a chargé la Maison d'Ailleurs (www.ailleurs.ch) de la conserver. Parmi ses récentes publications, il y a l'introduction et les notes de la première traduction anglaise du *Voyage à travers l'impossible* (*Journey Through the Impossible*, Prometheus, 2003), *Jules Verne en son temps* (encrage, 2004) et l'introduction et les notes de la première traduction anglaise des *Frères Kip* (*The Kip Brothers*, Wesleyan University Press, 2007). Il est membre du comité de rédaction de *Verniana* et depuis cinq ans, en assure la diffusion sur Internet.



Submitted September 30, 2013

Proposé le 30 septembre 2013

Published December 5, 2013

Publié le 5 décembre 2013

The Influence of Jules Verne in Sweden Around 1900

Dag Hedman

Abstract

The article presents the impact of Jules Verne among Swedish readers around 1900 by investigating a juvenile magazine, *Kamraten*, published between 1892 and 1911. Two newly discovered Martian Epics in *Kamraten* by the Swedish author of adventure and crime stories, Julius Regis (1889—1925), “En bröllopsresa i blå etern” (1906—07; “A Honeymoon in Space”) and “Dokumentet från Mars” (1910; “The Document from Mars”), give vivid testimony to Verne’s popularity. These stories — in which Verne is mentioned — are about Swedes travelling in space and are clearly influenced by Verne’s novels.

Résumé

L'article présente l'impact de Jules Verne sur les lecteurs suédois vers 1900. La recherche se base sur un périodique pour adolescents, *Kamraten*, publié entre 1892 et 1911. Deux textes épiques martiens ont été récemment découverts dans *Kamraten*. Ils sont l'oeuvre de l'auteur suédois de récits d'aventures et policiers Julius Regis (1889—1925). “En bröllopsresa i blå etern” (1906—07; “Une nuit de miel dans l'espace”) et “Dokumentet från Mars” (1910; “Le Document en provenance de Mars”) sont le témoignage de la popularité de Verne, qui y est même mentionné. Ces deux histoires de Suédois voyageant dans l'espace montrent une indéniable influence vernienne.

Introduction

Jules Verne was probably the most popular translated author in Sweden in the decades before and after 1900. His influence can be found in a wide range of authors. This paper focuses on a magazine for young adults, *Kamraten* (*The Comrade*), in which a veritable Verneomania blossomed from its founding in 1892 until it was discontinued in 1911. There was a long catalog in *Kamraten* of different adventure stories written by Swedish authors, obviously inspired by Jules Verne’s famous books.

Beginning in 1906, one of these authors was the young Julius Petersson (1889—1925), who later became a successful and respected writer of adventure and crime stories, as well

as science fiction and fantasy under the pen-name of Julius Regis [1]. Regis wrote some very obvious Verneian stories in *Kamraten* about submarines, space travels, air travels in balloons, devilish motor-cars, giant squid, huge aquatic dinosaurs, and mad scientists. Regis's last collection of short stories, *Vid de sex kaptenernas bord* (*At the Table of the Six Captains*, 1925) had the subtitle *Några Jules-Verne-historier* (*Jules Verne Stories*) [2].

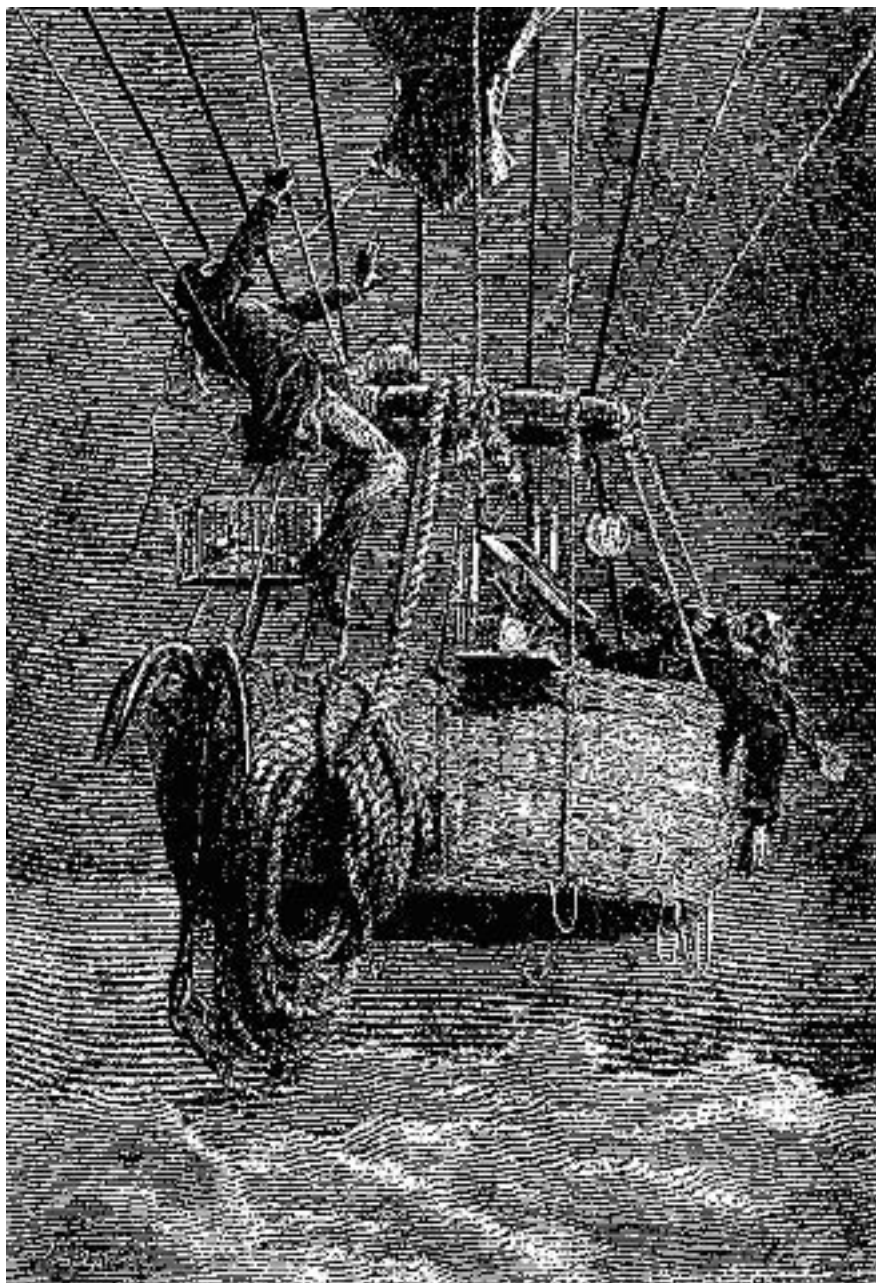
Interest in air travel and science fiction in *Kamraten*

Kamraten. Illustrerad Tidning för Sveriges Ungdom (*The Comrade. Illustrated Magazine for Sweden's Youth*) was conceived as a magazine for education, family, and entertainment. From the first issue, starting with the popular British author of juvenile fiction William Kingston's (1814—1880) *Äfventyr i fjärran västern* [3], popular literature in the form of thrilling short stories and adventure stories in serial form played an important part in *Kamraten's* editorial format. Intriguing titles such as "Dödshålans hemlighet" ("The Secret of the Death Lair", published anonymously in 1902:1—18) caught readers' eyes and spurred their imagination. Even well-known popular Swedish authors appeared in the magazine.

The public's substantial interest in scientific advancement and in expressing it in literature can be found in *Kamraten*. Among other things, one notes the famous Swedish engineer Salomon August Andrée's (1854—97) ongoing experiments with balloon travels also reflected in *Kamraten* [4]. An anonymous author wrote "En svensk luftseglarbragd" (1893:21) about Andrée's ascent with the balloon *Svea* on October 19, 1893 (he conducted a total of nine ascents). The equally anonymous "Till nordpolen i ballong!" ("To the North Pole in a balloon!", 1895:6) is initially based on Andrée's experiments, but later turns into pure science fiction.

The pseudonymous Zéro gave detailed instructions with drawings and everything for building a full-scale balloon in "Hyfva ballong!" ("Heave Your Balloon" in *Kamraten* 1896:16—17). "Vingar eller plan?" ("Wings or Planes?") by the pseudonymous À la Jules Verne (1897:4) is set in "190—" and is about the solution to the problem of flying. The same author's "En fotografisk nordpolsexpedition" ("A Photographic Expedition to the North Pole", 1897:10), published on May 15, 1897, is set in in July—September of the same year and deals prophetically with Andrée's expedition with the balloon *Örnen* (*The Eagle*) towards the North Pole. The attempt fails already in the short story: Andrée is forced to land, and finds that two other Swedes, J.A. Björling and E.G. Kallstenius, have already arrived at the pole [5].

Swedish enthusiasm for air travel in *Kamraten* during the 1890s should obviously be attributed to Verne's stories and Andrée's various air travel experiments. Some contributions in *Kamraten* from the last years of the decade are dystopian stories, though, like the pseudonymous Yngve's "I tjugonde århundradet. En 'jules-verniad'" ("In the Twentieth Century. A 'Jules-Verneity'"). This story is divided into three sections: "I. Ett äfventyr i lufthafvet" ("An Adventure in Space", 1898:4—5, concerns exchange of fire between American and Russian airships in 1940), "II. Ett framtidskrig" ("A Future War", 1898:10—11, about a world war that breaks out in 1942), and "III. Förbi med kejsardömet!" ("Farewell to the Empire!", 1898:17/18, about a Congress in Berlin in 1945 to end the world war) [6].



Jules Verne is back again. Illustration for the anonymously published “Till nordpolen i ballong!” (“Towards the North Pole in a Balloon”) in *Kamraten* 1895:6. One is reminded of Verne’s debut novel *Cinq semaines en ballon* (1863). *Kamraten*’s appreciation of the French writer is evident from the title of the anonymously published article “De unges favoritförfattare. Jules Verne” (“The Favorite Author of Young People. Jules Verne”, 1894:22).

With hindsight, it is easy to be impressed by the accuracy of Yngve’s prediction. Even gloomier is the same author’s “Jordens undergång. En Jules-Vernid” (“The End of the Earth. A Jules-Verneity”, 1899:17), which takes place on October 29, 3499, when a comet destroys Earth [7]. An early international example can be found in H.G. Wells’s (1866—1946) short story “The Star” (1897), which depicts a similar disaster. Other early comet-hits-Earth stories

include Edgar Allan Poe's "The Conversation of Eiros and Charmion" (1839) and Camille Flammarion's *La fin du monde* (1893). We recognize the motif from Jules Verne's *La Chasse au météore* (1898), which, however, does not end as disastrously as Yngve's text.

The airship subgenre was parodied in the anonymous "Luftskeppet" ("The Airship", 1901:8), where a vessel crosses the Pacific by air from San Francisco to Honolulu, due to the detonation of the entire cargo, consisting of fireworks. The airship is called Önnen, which of course is another nod to engineer Andrée's famous aircraft [8].

When Andrée's expedition vanished in the ice kingdom and was never heard of again, it seems that interest in air trips in *Kamraten* dwindled. It was only in 1906, with the first part of Carl Berg's and Julius Regis's "En bröllopsresa i blå etern" ("A Honeymoon in Space"), that the subject was featured in the magazine again, after half a decade's absence. Simultaneously, this serial introduced a novelty in the journal: Martians.



"KORRESPONDENS (à la Jules Verne)". Vignette by Ossian Elgström (1883—1950) for the correspondence column in *Kamraten* 1909:20. "Mars" is written on the left celestial body and "Red. af KAMRATEN" ("KAMRATEN'S Editors") on the space rocket.

Julius Regis in *Kamraten*

Regis' production of fiction can be traced back to 1906, when he was 17 years old. That was when his adventure novel *Djupets vaktare* (*The Guardian of the Deep Seas*) was published in *Kamraten*'s Christmas issue. *Djupets vaktare* was the first in Regis's series of thrilling texts, crammed with foot and car chases, physical violence in different forms, shipwrecks, sieges, shoot-outs and explosions as conspicuous and recurring ingredients [9].

In addition to fantasy and science fiction, Regis wrote crime stories and traditional adventure stories. He was most famous for his stories about the detective and journalist Maurice Wallion, called "The Problem Hunter", e.g. *Blå spåret* (*The Blue Track*, 1916) and *Vargfloeken* (*The Wolf Pack*, 1921). Several of these books were translated into English, German, Danish, Finnish and Norwegian. These stories are thematically (but not linguistically) within or near the so-called hard-boiled tradition. *Den försvunna patrullen. Svenska scouter på äventyr* (*The Missing Patrol. The Adventures of Some Swedish Scouts*, 1923) and *Dynamoön. Tre svenskars sällsamma äventyr i Stilla havet* (*Dynamo Island. The Strange Adventures of Three Swedes in the Pacific Ocean*, 1924) are typical adventure stories

(exciting journeys to distant parts of the world). *Vägen till Iblis* (*The Road to Iblis*, 1921), set in the Arabian Desert, is a mixture of detective and adventure story.

The discovery in 2007 of Julius Regis's contributions to *Kamraten* gives us a clearer picture of his literary profile, and of the early phase of the fantasy and science fiction genres in Sweden. In general, Regis was a faithful disciple of Jules Verne's focus on scientific "plausibility" in his fiction, but in these early works in *Kamraten* he also emerges as an adept of H.G. Wells and his fantasy-oriented approach by elements like Martians. However, we do find pure "Verneities" about spacecraft and mad scientists as well. The earliest of these stories were published while Regis was still in to secondary school.

Regis's published work in *Kamraten* consist of three translations, an adaption and nine original works, including two novels in serial form.

Under the pen-names J. P:son Regis (for Julius Petersson Regis), Halfdan Svenske, John Peters and JPR he published the following stories: "Djupets vaktare. En jultragedi från havets botten" ("The Guardian of the Deep Seas. A Christmas Tragedy at the Bottom of the Sea", 1906:23/24), "Storsjöödjuret. En julesverniad" ("The Lake Monster. A Jules-Verneity", 1907:6 and 1907:9), the second and third part of the serial "En bröllopsresa i blå etern. Romantiserad äfventyrsberättelse" ("A Honeymoon in Space. A Romance", 1907:13—21, with Carl Berg [10], who had written the first part, published in 1906:19—22), the science fiction story "Isöknens paradis. Ett ögonvittnes berättelse om en sällsam händelse i Nord-Sibirien Julafton 1906" ("Paradise in the Ice Desert. The Account of an Eye Witness about a Strange Event in North Sibiria on Christmas Eve 1906", 1907:23/24), the Stockholm archipelago story "Devil, motor-racern" ("Devil, the Motor-Racer", 1908:16), the gangster story "I Camorrans klor" ("In the Clutches of the Camorra", 1908:21), the science fiction story "Vraket i lufthafvet" ("The Space Wreck", 1908:23/24), the fantasy/science fiction story "De tre männen från månen" ("The Three Men from the Moon", 1909:18/19—20), the serial "Dokumentet från Mars" ("The Document from Mars", 1910:1—22), and the Stockholm archipelago story "Den flygande människan" ("The Flying Man", 1910:3).

These contributions are all related to Regis's later production. Air and space travel in "En bröllopsresa i blå etern", "Vraket i lufthafvet", "De tre männen från månen", "Dokumentet från Mars" and "Den flygande människan" return in several of his later works. Man's dream of flying had materialized early in literature: Lucian, Ludovico Ariosto, Cyrano de Bergerac and Edgar Allan Poe are some of the authors who described space travel before Jules Verne. As noted earlier, Regis was strongly influenced by Verne in his adventure stories, those set in the South Seas as well as those set in space. In the serials "En bröllopsresa i blå etern" and "Dokumentet från Mars," journeys to Mars are an important ingredient; in "De tre männen från månen" an aircraft that has traveled to the moon and back lands, in typical Jules Verne-style; in "Vraket i lufthafvet" a perilous journey to the North Pole is attempted; and in "Den flygande människan", secret and mysterious military flying experiments are conducted in the Stockholm archipelago. In all these stories, and "Devil, motor-racern", there are brilliant/mad scientists/engineers as heroes/villains. Elements inherited from Jules Verne also recur in Regis's later adventure stories. "Djupets vaktare", "Devil, motor-racern" and "Vraket i lufthafvet" depict shipwrecks, a recurring motif in in the works of the writer. "Den flygande människan" and "Devil, motor-racern" are stories of abnormalities in the Stockholm archipelago. Regis returned to this topic in several works, the most bizarre undoubtedly the hilarious short story "Mannen som kände Storsjöödjuret. Historien om en intervju med

professor Burness-Faulcner och om en sportbragd i yttersta skären” (“The Man Who Knew the Lake Monster. The Story of an Interview with Prof. Burness-Faulcner and about a Sports Achievement in the Outer Archipelago” in the monthly magazine *Bonniers Månadshäften* 1912:11. This short story is about the pursuit of a giant prehistoric plesiosaur in the Stockholm archipelago [11]. Regis had already dealt with this motif in “Storsjöödjuret. En Julesverniad” (“The Lake Monster. A Jules-Vernity” in *Kamraten* 1907:6 and 1907:9), where a bizarre scientist who has invented a specially equipped diving suit confronts a living monster in the northern Swedish lake Storsjön, the description of which conforms to that of plesiosaurs. Regis’s interest in bringing prehistoric animals back to life also resulted in “Isöknens paradis” in 1907:23/24 [12]. Here mammoths still live on the North Siberian mainland and dinosaurs in a warm habitat in a subterranean cave system on an island north of Siberia, unknown to mankind. It is worth mentioning that in addition to Verne’s *Voyage au centre de la terre* (1864) the most famous text in this subgenre, Arthur Conan Doyle’s *The Lost World*, was not published until 1912.



Julius Regis's signature in 1909.

“En bröllopsresa i blå etern”

The serial “En bröllopsresa i blå etern” changes character in three stages. What begins as a self-conscious focus on entertainment — centered around the permanent contributors to *Kamraten* and especially the illustrator Ossian Elgström under the alias of Ossian Ström — soon transforms into a science fiction story in the second part, with a circumnavigation around the world in an aircraft and the shooting of a projectile to Mars as typical Jules Verneian elements, including a dramatic section in Chapter VIII with a giant squid attacking a boat, also derived from Jules Verne. In the third part the text possibly crosses the genre border into fantasy, since there are Martian humans and Martian humanoids there. Each new part of the serial became more fantastic.

The plot of “En bröllopsresa i blå etern” is briefly as follows: Ossian Ström and his fiancée Karin Brander are married aboard an airship, and then leave for a long voyage around the globe. In the South Seas they rescue the Russian engineer Ivan Lubassow from dying on a raft. He was previously acquainted to the Ströms and has in fact always been in love with Karin. The Russian has a secret launching facility at the bottom of a volcanic crater on a deserted island. Lubassow treacherously tricks Ossian Ström and two of his friends into a projectile, and when they are in it, he sends it into space with the help of a stream of lava. The projectile goes to Mars, but Lubassow does not get any opportunity to enjoy the fruits of his

betrayal, i.e. Karin Ström: he is charred in the lava flow. All this sounds very James Bond, and it is useful to recall that the plot is from as early as 1906—1907. The third part takes place 25 years later. Ossian and Karin Ström's son Georg is an assistant at the observatory in Kinnekulle. A space ship crashes nearby, in which there are three skeletons. In a package is found a manuscript called "The Diary of the Skeleton", i.e. Ossian Ström's spiritual testament to his son Georg, with an account of his and the two friends' stay on Mars. They were not crushed when landing on Mars thanks to the friendly inhabitants of the planet, who regulated the projectile momentum through targeted waves. After some time on Mars, the Swedish trio is sent back home, but on arrival in the atmosphere of the Earth an unexpected deviation from the course occurs, and instead of landing the spaceship becomes a satellite circling the Earth for 25 years, before it falls down for unknown reasons, and the truth is revealed.



—Ossian Ström fattade ratten med kraftiga händer och lotsade luftskeppet med en häpnadsväckande säkerhet lyckligt förbi de uppskjutande, snöhöjda bergstinnarne.
(Ur: »En bröllopsresa i blå etern».)

“Ossian Ström took hold of the steering-wheel with his powerful hands and steered the spaceship past the towering, snow covered pinnacles with astonishing confidence.” Illustration by Ossian Ström's model, Ossian Elgström, for Carl Berg's and Julius Regis's serial “En bröllopsresa i blå etern” in *Kamraten* 1907:13.

Parts of the action on the space journey probably have Jules Verne's *De la Terre à la lune* (1865) as a source for inspiration. In fact, Verne is mentioned already in the introductory chapter (1906:19 p. 298 column 1), but the tragic end (which has no equivalent in Verne's novel) was probably inspired by S.A. Andrée's expedition with the balloon *Örnen* to the North Pole. In 1906—1907 surely no-one doubted that the expedition had failed and that its three participants had perished [13].



“KORRESPONDENS”. Vignette by Ossian Elgström for *Kamraten's* correspondence column in 1910:19, where interest in utopian air trips is emphasized.

“Dokumentet från Mars”

A few years after “En bröllopsresa i blå etern”, a sequel was published, “Dokumentet från Mars” (*Kamraten* 1910:1—22), written by Julius Regis alone. Here fantasy and science fiction themes play a significantly larger role than in the earlier series. Therefore it is necessary to take a more thorough look at this opus than its predecessor.

The plot of “Dokumentet från Mars” is briefly as follows: Georg Ström (son of the hero of “En bröllopsresa i blå etern”, Ossian Ström) travels together with his friend Leif Endal in a huge copper bullet from the island of Lidingö, outside of Stockholm, to the capital of Mars, called Equator City. The trip is made possible by the government of the friendly Martians called “the culture people”, using so-called magnetic ether force for transporting the 200 ton copper sphere the 90 million kilometers from Earth to Mars. During a trip to the north pole of Mars, the two Swedish heroes come into contact with the other species on the planet, “the ice people”. These are cave-living humanoids, described as vile, reptilian, with “two thin legs and two thin arms and terrible clawlike fingers, saucerlike eyes and suctorial mouth” (1910:11/12, page 182, column 2). They seem more primitive than “the culture people”, but they possess knowledge of “polar magnetism” (1910:11/12, page 182 column 1), which allows them to put the visitors' airship out of order. One disaster leads to another, and soon the Swedes, the leader of “the culture people” (who is variously called Chief, Prince of Mars and Prince) and his daughter, the beautiful Nadei (who soon is in liaison with the hero Georg Ström), find themselves prisoners in the enormous cave system of “the ice people”. Having taken the Prince of Mars and his daughter as hostages, “the ice people” now launch an attack on Equator City in an attempt to wipe out “the culture people” and take over the planet. “The Great World War” is specifically mentioned (1910:18 page 289, column 2). At the last moment, the Swedes and the Prince of Mars bring the ambitions of “the ice people” to naught with the help of a hidden weapon, “Strålvapnet” (“The Ray Gun”), which wipes out any trace

of a living creatures by pulverizing them to atoms and evaporating them (1910:22 p. 354 column 2). Georg Ström and Nadei are united, but the Prince of Mars is killed by the son of the leader of “the ice people”. In his last moments, the Prince appoints Georg Ström as his successor. Ström thus wins ‘the princess and the kingdom’, and Leif Endal returns to Earth in the copper bullet alone. By a majority decision, the transport channel between Earth and Mars is closed by the government of Mars.

The action in “En bröllopsresa i blå etern” had taken place between 1906 and 1932. The plot of “Dokumentet från Mars” takes up where the previous story left off and continues for about a year and a half, that is, up to 1934.

Already a few years before “Dokumentet från Mars”, an epilogue was published, “Vraket i lufthafvet” (1908:23/24), which in the fictional chronology would be set after “Dokumentet från Mars”. Here the reader witnesses Leif Endal’s death in a failed attempt to reach the North Pole, another allusion to S.A. Andrée’s ill-fated journey with Örnén.

Obviously, a key question is how original Julius Regis is in his early fantasy and science fiction stories and what motifs he has in common with other authors of the subgenre. Some subjects in his two serial novels are so common to fiction texts or adventure stories (the young man who wins the princess and the kingdom, the unknown race, space travel, the fight between good and evil, strangers who attend a secret Society meeting) that it would be futile to search for potential sources. It would be more interesting from this point of view to examine the elements of (pseudo)technology and (pseudo)science and supernatural elements.

Unsurprisingly, it turns out that you find quite a few threads that seem to run back to Jules Verne. Even the opening scene with its turbulent meeting at the Royal Academy of Sciences, with a lecture given by the hero, has its counterpart in the second chapter of Verne’s *De la Terre à la lune* (1865). The Frenchman’s educational zeal, often manifested in passages consisting of pure facts (cf. the excess of figures in *De la Terre à la Lune*, Chapter 7), corresponds with the following digression in the third chapter in Regis’s “Dokumentet från Mars”:

The sphere of Mars, which only has a diameter of 6,753 kilometers, whereas the Earth has 11.742 kilometers, this sphere, separated from us by a void of 90,000,000 miles, this sphere, which receives only half the amount of heat and light that the Earth gets, this sphere [...]. (1910:3 p. 48)

In both cases, the presentation approaches the limits of reader interest, but never crosses it. Even the rendered mathematical formula (“ $15x + 4\sqrt{30} \cdot y + 109Z = A$ ”, 1910:2 page 31) has its conspicuous forerunner in Verne’s *Autour de la lune* (1870), chapter “Some Algebra”, which gives two formulas of a complexity that makes it impossible to reproduce them here.

The entire third chapter of “Dokumentet från Mars”, with the description of the work on the copper sphere, its furnishing, its passengers (the two heroes, a dog, a monkey, half a dozen of small birds) and so on, corresponds to *De la Terre à la lune*, Chapters 23 and 25, and the fourth chapter’s depiction of space travel also has its equivalent in *Autour de la lune* (*passim*). The suffering of the accompanying animals (1910:4 page 63, column 2) has its counterpart in *Autour de la lune* as well. The weightlessness of the astronauts (1910:4 page 63, column 2) can also be found in *Autour de la lune*.



“— or were they really human beings, towards which we were aiming our revolvers in our initial astonishment?”
 Illustration by Ossian Elgström for Carl Berg’s and Julius Regis’s series “En bröllopsresa i blå etern” in *Kamraten* 1907:20 p. 318. Note the Martians to the right and their similarity to the astronauts to the left.

The eleventh chapter, “Marsklotets inre” (“The Center of Mars”), with its perilous trek into an infinite cave labyrinth, is reminiscent of Verne’s *Voyage au centre de la terre* (1864).

Another possible source of inspiration for the plot of “Dokumentet från Mars” could be Georges Méliès’s silent film *Le Voyage dans la lune* (1902), a concoction of Verne’s *De la Terre à la lune*, *Voyage au centre de la terre* and *Vingt milles Lieues sous les mers* (1869) and H.G. Wells’s *The First Men in the Moon* (1901). In the film’s opening scene a journey to the moon is planned in a scientific assembly, after which you see a space projectile built, how a group of scientists goes to the moon, where they end up in the captivity of a species of underground creatures, how they manage to escape, and eventually get back to Earth.

What about the elements of quasi-technological terminology so typical in science fiction and fantasy? [14] This has been a regular feature in these genres since Jules Verne, who e.g. uses terms like “phonotelephote”, “telephote screen”, “pulsograph” and “piano electric calculator” in the short story “Au XXIXme Siècle. La journée d’un journaliste américain en 2889” (1889, written in collaboration with his son Michel), “electro-cultivation”, “glass concrete” and “fulgurator” in the novels *L’Île à hélice* (1895) and *Face au drapeau* (1896).

Being a good Verneian, Regis excels in a large number of pseudo-scientific terms. In “En bröllopsresa i blå etern” and “Dokumentet från Mars” he mentions “magnetic ether power”, “thought fluid” and “power currents of the central facilities”. Other (quasi)technological features in “En bröllopsresa i blå etern” are spacesuits (1907:14 page 223, column 2 and 1907:20 p. 318 column 1). It should be emphasized that Julius Regis is virtually alone in his generation to equip his heroes with space suits. In “Dokumentet från Mars” all transport on Mars is by air. No land transport exists (1910:7 p. 110, column 2). The ultimate means of power on the planet is the dreaded “Strålvapnet” (“Ray Gun”), described as an extremely light “opaque glass ball, the size of a child’s head, [...] held by a claw made of an unknown metal”.

When it is used, “a sizzling ray spurts out from its top, [...] like a gleaming ray of green light”. When the ray hits something a smell of ozone spreads. The ray dissolves any solid matter, the enemy is annihilated (1910:22 p. 354). Regis inhabits Venus and Jupiter with intelligent beings, with which “the culture people” on Mars have been in touch. Once, they even sent a probe with 16 scientists to Jupiter, but it never returned (1910:10 p. 154, column 2).

Epilogue

Comparing “En bröllopsresa i blå etern” and “Dokumentet från Mars” with other Martian stories from the same time, one finds much in common, but even more that is different. Regis’s serials imitate Verne when it comes to (pseudo)technology on a scale not found in any of the compared texts. Concerning scientific terminology, we note that it occupies much more space in Julius Regis’s serials than in any other contemporary Mars story. Another important difference compared to other authors is that whereas Verne, as well as his followers, consistently used Greek elements for new word formations, one finds that Regis is considerably more homespun: he prefers Swedish words.

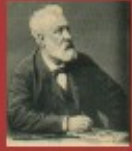
One could sum up by stating that many of the contributions to *Kamraten*, independent of genre, demonstrate the popularity of Jules Verne in Sweden around the turn of the century 1900.

NOTES

1. In 1908 Petersson had his name officially changed to Regis.
2. This paper derives from a longer essay, Dag Hedman: “Julius Regis’ tidiga Mars-berättelser i *Kamraten*” in *Sammlaren 2009* (Uppsala, 2010) pp. 21—54. The only monograph on Regis is Dag Hedman: *Den skuggomhöljde Julius Regis (Litteratur och Samhälle vol. 33:2, Uppsala, 2000)*.
3. English title: *Adventures in the Far West* (published posthumously as a book in English in 1881).
4. These materials were unknown to Günther Sollinger, who compiled the extensive *S.A. Andrée and Aeronautics. An Annotated Bibliography* (Moscow, 2005).
5. Actually, Johan Alfred Björling (born 1871) and Evald Gustaf Kallstenius (born 1868) had perished in 1892 or 1893 during an expedition to Baffin’s Bay, to the west of Greenland. À la Jules Verne’s North Pole story was commented on by Andrée himself in *Kamraten* 1897:11.
6. Reprinted in the Swedish periodical *Jules Verne-Magasinet* no. 532 (May 2007) pp. 23—32. Behind the pseudonym Yngve was the later Social Democratic alderman and member of parliament Yngve Larsson (1881—1977).
7. Reprinted in *Jules Verne-Magasinet* no. 532 (May 2007) p. 18.
8. In Richard Bernde’s Jules Verneian “Jorden rundt i styrbart luftskepp” (“Around the World in a Navigable Airship”, 1908:11/12—19) the name of the aircraft is once again Örnén, another token of the Andrée Expedition’s popularity among the readers of *Kamraten*..
9. Action-packed texts like these depict a reality that would have been distant from the author’s own humble life as a proof-reader for Sweden’s largest publishing house P.A. Norstedt and as a film reviewer.
10. Pseudonym for H. Carlberg (dates unknown).

11. The inspiration for this probably came from the plesiosaurs in Jules Verne's *Voyage au centre de la terre* (1864), but might also have been inspired in part by an issue of *Kamraten*, with a brontosaurus on its front cover with the caption: "A prehistoric animal, said to have been recently sighted in Africa" (1910:7). Inside the magazine an article in the British periodical *The Sphere* is quoted in detail, where it is said that the beast is supposed to have been seen in Northern Rhodesia (p. 103).
12. Reprinted in *Vid de sex kaptenernas bord. Några Jules-Verne-historier* (1925): "Isöknens paradis" belongs to a text group, of which also the pseudonymous Vidar Berge's novel *Den hemlighetsfulla nordpolsön. Romantisk skildring af Anders, Sindbergs och Wænckels ballongfärd och öden vid Nordpolen* (*The Mysterious North Pole Island. A Romantic Account of Anders's, Sindberg's and Wængel's Balloon Voyage and Adventures at the North Pole*, Stockholm, 1901–02) is a part. In this novel, the warm biotope is a whole island situated at the North Pole, where mammoths, saber-toothed tigers, pterodactyls and plesiosaurs live, but also Vikings (!). Possibly, Adolf Erik Nordenskiöld's descriptions of mammoth- and rhinoceros findings in North Siberia and on the New Siberian Islands in his famous *Vegas färd kring Asien och Europa jemte en historisk återblick på föregående resor längs Gamla Verldens nordkust. Förra delen* (*Vega's Journey around Asia and Europe with a Historical Survey on Earlier Travels along the Northern Coast of the Old World. First Part*, Stockholm, 1880) pp. 383–397. In addition to this, influences from Verne (*Voyage au centre de la terre*) and Edgar Allan Poe (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1837) are obvious.
13. Together with Andrée were engineer Nils Strindberg (1870–97) and photographer Knut Frænkel (1872–97). Compare the names in note 10, where Andrée, Strindberg and Frænkel and are called Anders, Sindberg and Wængel.
14. See Peter Nicholls: "Terminology" in John Clute & Peter Nicholls: *The Encyclopedia of Science Fiction* (London, 1993) p. 1213 (signed PN).

Dag Hedman (dag.hedman@lit.gu.se) is Professor of Comparative Literature at the University of Gothenburg, Sweden, has done most of his research on popular literature of the 19th and 20th centuries. Currently he is doing research in literature of the 16th to 19th centuries, principally in librettology.



Submitted November 7, 2013

Proposé le 7 novembre 2013

Published December 20, 2013

Publié le 20 décembre 2013

La double profondeur dans *Vingt mille lieues sous les mers* ou le sens des limites

Stéphanie Clément

Abstract

This article examines the characteristics of the oceanic depths in *Vingt mille lieues sous les mers* and shows that they are of a double nature. Depths are characterized by transparency, movement and the ability to be represented intellectually, and first seem appropriated by the men on board the *Nautilus*. But through the course of their journey, the characters meet another depth—one which refers to what Blanchot calls the “*other night*”. This one is opaque, fixed, and impossible to appropriate through speech, and places the characters and the reader at the limits of knowledge and language. The figure of a ‘situated man’—belonging more to the Earth than the Earth belongs to him—emerges as well. In Verne’s novel, the sea constitutes a modern object of representation in that its double depth defines a sense of limits.

Résumé

Cet article examine les caractéristiques des profondeurs océanes dans *Vingt mille lieues sous les mers* et montre qu’elles sont doubles. Les profondeurs, transparentes, mobiles et objets de représentations intellectuelles, semblent d’abord appropriables par les hommes à bord du *Nautilus*. Mais au cours de leur voyage, les personnages rencontrent une autre profondeur — en référence à ce que Blanchot appelle l’*autre nuit*. Celle-là, opaque, fixe et inappropriable par les discours, met les personnages et le lecteur face aux limites du savoir et du langage. C’est aussi la figure d’un homme situé — appartenant plus à la Terre que la Terre ne lui appartient — qui émerge. Dans le roman de Verne, la mer constitue un objet de représentation moderne en ce que la double profondeur qui la caractérise définit un sens des limites.

S’inscrivant dans le projet de description du monde entier attaché à la série des *Voyages extraordinaires*, *Vingt mille lieues sous les mers* représente les profondeurs de la mer. La profondeur est une dimension fondamentale pour le dix-neuvième siècle en général et pour les écrivains romantiques en particulier [1] : une vérité supérieure se cache en-dessous de la surface [2]. Qu’en est-il dans le roman de Verne ? La découverte des profondeurs est-elle l’objet d’un enjeu qui distingue ces espaces de tout autre ? Ou, dans la perspective éditoriale

de description du globe, rien ne différencie les profondeurs de la surface que d'être parmi les derniers espaces inconnus en passe d'être conquis ? L'analyse des caractéristiques des profondeurs menée ici renseignera sur la nature des "leçons d'abîmes" [3], si leçon il y a.

Les océans : des profondeurs appropriables

Peu avant de commencer le voyage sous les eaux, Aronnax, embarqué malgré lui à bord du *Nautilus*, est averti de la sorte par Nemo :

Laissez-moi donc vous dire, monsieur le professeur, que vous ne regretterez pas le temps passé à mon bord. Vous allez voyager dans le pays des merveilles.... Vous ne vous blaserez pas facilement sur le spectacle incessamment offert à vos yeux. (145) [1]

La promesse vaut également pour le lecteur qui commence la première partie de *Vingt mille lieues sous les mers*. L'espace sous-marin tel qu'on peut le définir d'abord s'accorde à cette parole de Nemo. Le *Nautilus* est fameux pour les larges vitres de son salon : la transparence des plaques de pur cristal qui les constituent continue et redouble la transparence des océans. La diaphanéité est soulignée par le narrateur de manière hyperbolique comme à propos de l'océan Indien "dont les eaux sont si transparentes qu'elles donnent le vertige à qui se penche à leur surface" (328). Dans ce milieu limpide, les rayons solaires pénètrent si aisément qu'un renversement s'opère : il ne s'agit plus d'"eau lumineuse mais de lumière liquide" (189). La puissante lumière électrique dont est doté le sous-marin renforce les effets lumineux. Voici donc des profondeurs accessibles au regard de l'homme qui se trouve devant les différentes scènes de la mer comme il serait au théâtre, profitant d'un spectacle depuis la meilleure place.

Cette profondeur se définit aussi par le mouvement. Nommons bien sûr, accompagné par celui de la faune marine, le déplacement de ceux qui voyagent à bord du *Nautilus* dont la devise est *Mobilis in mobile*. *In mobile*, en effet : les océans connaissent de vastes mouvements permanents. Le savant Maury est cité à propos de son travail sur la circulation de l'océan, véritable organisme doté d'un pouls et d'artères. Mais c'est aussi, en référence à la théorie du plutonisme, "le travail [de la terre] qui s'accomplit sous ces flots" avec "les phénomènes éruptifs" (413). Enfin, les animalcules, ces "faiseurs de continents" sont responsables d'un "double courant ascendant et descendant" (233). Les mouvements font de cet espace un milieu s'inscrivant dans le temps et d'abord dans celui lent des transformations géologiques. La vie s'y épanouit en une faune nombreuse.

Enfin, cette profondeur suscite du discours [4]. Le *modus operandi* est le suivant : le professeur Aronnax, son serviteur Conseil et Ned Land, le harponneur — parfois Nemo — observent la mer par les vitres du *Nautilus*. De là naissent des questions, des remarques et parfois des controverses. C'est aussi l'occasion d'intégrer au récit des écrits seconds : des légendes anciennes jusqu'aux récits d'auteurs contemporains, poètes ou hommes de science [5].

Les caractéristiques énoncées — transparence, mouvement et discours — concourent à faire des profondeurs océanes un espace que l'homme peut s'approprier. Tel est bien la

volonté de Nemo et de ses équipiers qui adoptent une attitude d'explorateurs et de conquérants, faisant en cela écho au contexte historique et politique d'expansion du Second Empire. Il est tout d'abord à noter que l'appropriation des océans est rendue possible par l'équivalence entre ces espaces et ceux de la surface terrestre : la profondeur n'est pas une qualité qui distingue l'océan de la surface et, dans un premier temps, il ne semble pas y avoir d'abîmes [6] que l'homme ne pourrait explorer. Les descriptions et les remarques du narrateur Aronnax vont dans ce sens. L'eau, de transparente, devient invisible et se fait oublier. Ainsi, lors d'une de ses sorties, Aronnax remarque que "cette eau qui [l]'entourait n'était qu'une sorte d'air" (214). Une autre fois, il explique que "sous l'épais habit du scaphandre, on ne sent plus le liquide élément, et l'on se croit au milieu d'une atmosphère un peu plus dense que l'atmosphère terrestre" en concluant d'un "voilà tout" (449). Les mentions de forêts, de montagnes et d'un fleuve [7] dans la mer ramènent les profondeurs aux dimensions d'un continent émergé, donc à celles d'un espace tout autant appropriable pour l'homme du Second Empire. Il arrive aux personnages de partir à la découverte de ce territoire exactement comme ils le feraient sur les terres émergées. La pratique de l'alpinisme, activité propre au monde terrestre, est significative de l'amalgame entre terre et mer.

D'autre part, la capacité qu'a Nemo de se mouvoir d'un point à un autre grâce au *Nautilus* se transforme en une conquête de territoires. Nemo considère les terres sous-marines découvertes comme sa propriété et la mer devient, à l'égal d'une nouvelle terre, un espace à coloniser. Grâce à la pêche, à la chasse, à l'utilisation de ressources énergétiques et à la transformation des éléments marins, cette première profondeur, vivante, devient une source de vie pour l'homme. Au point que l'homme, maître de son milieu, le pense à partir de ses possibles utilisations et fonctionnalités. Les instruments et outils nés de la technologie à la disposition des hommes du *Nautilus* aident à la prise de possession du territoire. L'appropriation passe également par le savoir et par ses représentations : les mesures et les cartes, les nominations et les classifications complètent, semble-t-il, cette domination des profondeurs de la mer. Par sa présence physique, par l'usage qu'il en fait et par les représentations intellectuelles qu'il en donne, l'homme semble donc se rendre maître des fonds marins.

Révélation de l'autre profondeur

Achevant la première partie du roman, survient la proposition par Nemo d'une excursion. Aronnax, revêtu de son scaphandre, remarque tout d'abord que "le fond différait complètement de celui qu'[il] avait visité pendant [sa] première excursion" (316). Le royaume de corail dans lequel les personnages pénètrent alors est un espace intermédiaire. Différents éléments signifient la transition : citons l'hybridité du corail qui tient tout en même temps du minéral, du végétal et de l'animal, la couleur rouge [8] dominante, "les grandes végétations minérales, les énormes arbres pétrifiés", la "clarté crépusculaire" (318, 319). Voici donc que les attributs qui constituaient la première profondeur disparaissent et les personnages font face à une réalité inverse : la lumière décroît tandis que gagne "l'ombre des flots" et que le mouvement se fige (318).

Ce n'est que tardivement qu'Aronnax remarque "un objet de forme oblongue" (319). Plus tard encore, il comprend la raison de l'excursion et il réalise où il se trouve :

Je compris tout ! Cette clairière c'était un cimetière, ce trou, une tombe, cet objet oblong, le corps de l'homme mort dans la nuit ! Le capitaine Nemo et les siens venaient enterrer leur compagnon dans cette demeure commune, au fond de cet inaccessible Océan !

Non ! jamais mon esprit ne fut surexcité à ce point ! Jamais idées plus impressionnantes n'envahirent mon cerveau ! Je ne voulais pas voir ce que voyaient mes yeux ! (320)

Le long parcours d'appropriation des profondeurs de la mer aboutit à la révélation brutale d'une autre profondeur. La terre, au fond de la mer, où l'on enterre les morts : voilà la véritable profondeur. Elle s'oppose en tout point au premier espace que découvrait d'abord Aronnax émerveillé. Alors que la première profondeur, transparente et lumineuse, offre un horizon ouvert, cette autre profondeur, opaque et obscure, est une limite infranchissable. La première est mouvement alors que la seconde est immobilité. La première propose un spectacle admirable alors que la seconde est effrayante. La première produit du discours alors que la seconde commande le silence. Sûrs de leur science, les hommes du *Nautilus* croyaient que l'espace des profondeurs océanes était en passe de leur appartenir mais la scène de l'enterrement révèle une profondeur qu'il n'est plus question de s'approprier. L'exclamation d'Aronnax : "Je compris tout !" (320) est ironique car elle se produit au moment précis où il ne comprend plus. Mais d'autre part, il prend conscience des limites de sa compréhension.

La prise de conscience d'une profondeur de la Terre inappropriable, faite d'"ombres" (318) et lieu où l'on enterre les morts, correspond chez Blanchot à la découverte de l'*autre* nuit, à propos de laquelle celui-ci écrit :

Dans la nuit, tout a disparu. C'est la première nuit. Là s'approche l'absence, le silence, le repos, la nuit. ... là, celui qui dort ne le sait pas. ...

Mais quand tout a disparu dans la nuit, "tout a disparu" apparaît. C'est l'*autre* nuit. La nuit est apparition du "tout a disparu". Elle est ce qui est pressenti quand les rêves remplacent le sommeil, quand les morts passent au fond de la nuit, quand le fond de la nuit apparaît en ceux qui ont disparu. ... (169)

Dans un premier temps, les voyageurs embarqués à bord du *Nautilus* sont semblables à l'homme qui ignore être dans la première nuit : ils ignorent la profondeur en tant que profondeur. Mais lorsqu'Aronnax assiste à l'enterrement, au fond de la mer, il prend conscience de l'autre profondeur. Il ne veut pas voir "ce que voyaient ses yeux" (320) car dans la profondeur qui se révèle, comme en l'*autre* nuit, la mort et, nous y reviendrons, la fin du savoir et du langage apparaissent [9]. L'autre profondeur révèle les limites de l'appropriation et met les personnages face à l'inappropriable.

L'épisode de l'enterrement, notamment par sa position en fin de volume, est un moment des plus révélateurs de l'autre profondeur. Cependant, celle-ci se manifeste à d'autres endroits du texte. A chaque fois, les mêmes motifs de seuil infranchissable et de fixité reviennent. Si la vie appartenait à la première profondeur, la mort gît dans la seconde [10]. Les abysses où reposent les navires naufragés sont emblématiques de l'autre profondeur : les fonds méditerranéens sont ainsi qualifiés de "vaste ossuaire" (427). Il s'agit aussi par

exemple de “l’énorme masse noirâtre, immobile” d’un navire récemment naufragé dont les passagers du *Nautilus* contemplent en silence les victimes étendues sur le pont (240). Par une ironie cruelle qui marque la rupture entre le voyage paisible des uns et l’éternité “effrayante” des autres (240), Aronnax lisait “un livre charmant de Jean Macé, *Les Serviteurs de l’estomac*, et [il] en savourait[t] les leçons ingénieuses” au moment où il découvre, muet, la scène (239). Or celle-ci se termine par la vision d’énormes squales “qu’[il] voyai[t] déjà s’avancer, l’œil en feu ... attirés par cet appât de chair humaine ! ” (240). “Nous sommes les mangeurs” disait la première profondeur, mais “nous sommes finalement mangés” enseigne l’autre profondeur.

La roche de prédilection de l’autre profondeur, significative de l’idée de masse pesante, immobile et opaque, est le granit. C’est que les granits, socle intemporel, forment “la puissante assise du globe”, ils sont “les derniers réceptacles du globe” (486, 485). D’une manière générale, les rochers des fonds des mers constituent cette base depuis laquelle commencent la vie et le temps. Ainsi, “toute une flore vivante” (422), des formes premières de vie tels les polypiers et les huîtres adhèrent à ces rochers qui sont la matière première de la Terre [11]. L’autre profondeur ne se manifeste pas qu’au fond des mers. Elle se matérialise en tout objet qui enseigne à l’homme les limites de son appropriation. Les différentes murailles que rencontrent les voyageurs révèlent par exemple l’autre profondeur. Elles arrêtent les promenades comme celle de Crespo lorsque les personnages butent contre “un mur de rochers superbes et d’une masse imposante... entassement de blocs gigantesques, énorme falaise de granit” (225). Si l’ultime profondeur constitue un seuil physique infranchissable, elle révèle aussi d’autres limites. L’homme jusqu’alors ignorant d’être dans la première nuit [12], selon l’image de Blanchot, doit réévaluer son rapport au monde, au savoir et au langage.

L’épisode le plus emblématique de cette prise de conscience obligée se situe vers la fin du roman. Le *Nautilus* est parvenu à contourner la banquise par en-dessous et à atteindre le pôle Sud. Sur le chemin du retour, un accident survient [13] : le *Nautilus* devient prisonnier d’un espace entièrement entouré de glace. Le danger est double : le sous-marin peut être écrasé par la glace et les passagers peuvent mourir asphyxiés, le *Nautilus* ne pouvant plus renouveler son oxygène. Le plus grand danger est la mer elle-même. En effet, l’eau “se faisait pierre” et Nemo avertit de la sorte Aronnax : “nous allons être scellés dans cette eau solidifiée comme dans du ciment” (555). Dans le premier temps de l’appropriation de l’espace par les hommes, la mer sert au transport. Mouvement, elle est elle-même un moyen de se mouvoir. Lors de l’accident, l’eau se fige. La ‘mer en soi’ apparaît finalement aux hommes du *Nautilus* forcés à l’immobilité. Alors qu’elle n’était auparavant qu’une sorte d’air, l’eau, maintenant solide, devient visible. Il en est de même de la vitre qui prend toute son importance, non plus transparente comme avant mais paroi séparatrice entre les hommes et le monde. La mer se rapproche au risque de briser le *Nautilus* et est décrite comme un cercueil : l’eau solidifiée devenue “tombeau de glace” manifeste l’autre profondeur (552). La paroi brisée marquerait la fin de la séparation entre l’homme et la mer, c’est-à-dire, enfin le savoir immédiat du monde mais elle signifierait également la mort.

Le langage était transparent comme l’eau et la vitre. On pouvait croire, comme cela semblait le cas dans la première profondeur, que par lui, on s’appropriait le monde et qu’on accédait directement au savoir. Mais c’est aussi le langage qui apparaît dans l’eau et la vitre devenues visibles. Ainsi s’explique l’image de Nemo qui compare le *Nautilus* à “une feuille de tôle” qui menace de s’aplatir (556) : la paroi séparatrice du *Nautilus* représente le langage qui

nous sépare du monde. Finalement, alors que les passagers sont au plus près de mourir et qu'Aronnax a perdu connaissance, le *Nautilus* arrive à se dégager de sa prison de glace : “La glace craqua avec un fracas singulier, pareil à celui du papier qui se déchire” indique le texte (560). Voici une étrange comparaison qui s'explique si on considère que les limites de la représentation sont figurées par le déchirement du papier. Toute représentation de cette profondeur-ci est vouée à l'échec. La mer en ses profondeurs se révèle en même temps que l'impossibilité de l'atteindre. L'autre profondeur symbolisée par l'eau solidifiée marque la fin du savoir et de la représentation. Le voyage aller vers le pôle Sud se conclut par une appropriation mais le retour aboutit aux limites de l'écriture et de la connaissance, c'est-à-dire à l'inappropriable. C'est aussi pourquoi Aronnax a perdu connaissance, au sens propre et figuré.

Ainsi, ne faut-il pas considérer que ce voyage sous les eaux participe d'une initiation : immuablement mystérieuse, la véritable profondeur est, par essence, inaccessible à toute forme d'appropriation, notamment spirituelle. Mais il ne faut pas juger non plus que la mer chez Verne manque de profondeur parce qu'il semble qu'elle se dérobe. Il ne faut pas voir là le signe d'un auteur banal mais il faut y voir le signe de sa modernité. Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, la représentation des océans amène à l'irreprésentable des profondeurs. Le roman représente les limites de sa propre représentation de la mer, figurées par l'image du “papier qui se déchire”. Jules Verne s'éloigne ainsi du discours romantique d'une nature qui délivrerait un savoir supérieur, à lire dans les profondeurs de la Terre notamment. Dans les débuts de la série des *Voyages extraordinaires*, ce roman des profondeurs [14] enseigne que les représentations du monde ne sauraient faire oublier qu'elles contiennent l'idée de leur limite.

L'homme situé [15]

La découverte d'une profondeur inappropriable et la réévaluation du savoir et du langage qui en découle s'accompagnent d'une réévaluation de la place de l'homme contemporain dans le monde. Cet homme qui peut croire à sa toute-puissance, face aux limites du voyage, du savoir et du langage est un homme situé. Cette figure de l'homme situé est un autre aspect de la modernité de l'œuvre vernienne.

Les mouvements d'appropriation et de désappropriation des profondeurs aboutissent à la révélation d'un rapport fondamental qui situe l'homme par rapport au monde : l'homme appartient au monde plus que le monde ne lui appartient. C'est notamment par la découverte de sa mortalité — révélée par l'autre profondeur — que l'homme reconnaît son appartenance à la Terre. C'est le lieu d'où il vient et où il retournera. C'est pourquoi la mer est décrite comme un “tombeau de glace” (552). Elle est une image de cette vérité dont Aronnax prend conscience. “Je compris que j'allais mourir” énonce Aronnax lors du retour du pôle Sud au moment où il manque le plus d'oxygène (560). La phrase vise une réalité de l'instant, au pire moment de la catastrophe, mais elle peut aussi être entendue comme la reconnaissance par Aronnax de sa mortalité, et donc de son appartenance à la Terre. L'espace qui se resserre

alors autour du *Nautilus* symbolise également ce renversement du rapport entre l'homme et la Terre. C'est aussi la valeur de l'image des "formidables mâchoires" qui se referment sur Aronnax au même moment (555). La Terre souveraine, figurée ici par la mer, est un dehors inconnaissable sur lequel l'homme s'appuie de son vivant et où il reposera dans la mort.

À la fin de *Vingt mille lieues sous les mers*, le Maelstrom, ce "gouffre justement appelé le 'Nombriil de l'Océan'" (637), dépose Aronnax, qui a perdu de nouveau connaissance, avec Conseil et Ned Land sur une plage norvégienne. Ce véhicule des grandes profondeurs ramène Aronnax à sa juste place, à savoir, à la surface de la Terre où il saura se satisfaire d'une gloire, également de surface [16]. Et ce d'autant plus qu'il aura fait l'épreuve de sa relativité. Celle-ci prend de multiples formes. L'appropriation physique de l'espace par les hommes s'arrête où commence la souveraineté de la Terre. L'homme se situe dans la relativité du temps par rapport à un fond intemporel. Il peut rêver aux aléas de l'histoire humaine par rapport à la permanence de la Terre. Il sait que le mouvement repose sur l'immobilité de la grande profondeur. Il connaît également la relativité de son savoir et le leurre d'une science positiviste qui annonce sa toute-puissance. Comme il a fait l'expérience qu'il appartenait plus à la Terre que la Terre ne lui appartenait, il connaît l'importance de la préservation d'une nature dont il dépend et il peut critiquer l'instinct destructeur de l'homme. Il a été conforté dans l'idée de préserver un équilibre entre l'homme et la nature [17].

Mais l'homme contemporain, parfois enclin à l'hybris, a tendance à oublier sa situation relative. Le texte, et à l'occasion le narrateur, portent alors un regard ironique sur les présomptions humaines modernes. Aronnax juge par exemple ironiquement les prétentions de Conseil dans le dialogue suivant :

"Je pense donc, n'en déplaise à monsieur, qu'une bonne année serait une année qui nous permettrait de tout voir..."

— De tout voir, Conseil ? Ce serait peut-être long." [18] (255)

C'est aussi, partant du constat de la relativité des discours, une distance ironique sur le texte lui-même et sur les discours qu'il contient. L'ironie narrative étudiée par Daniel Compère, a parfois sa source dans une ironie existentielle. Conseil, qui est un classificateur de la faune marine hors pair, est incapable de reconnaître un poisson quand il en voit un. Ses discours coupés du monde sont traités avec distance et ironie. À l'opposé de Conseil, Ned Land, qui est incapable de classer les poissons, sait les reconnaître selon qu'ils sont bons à manger ou non. Sa propension à ne voir les espèces vivantes que d'après leurs qualités gustatives est également l'occasion d'un traitement ironique. C'est aussi la confrontation de ces deux discours partiels qui est source de comique. S'il y a modestie chez Verne, elle tient dans le constat de la relativité humaine et son ironie vient de ce que les hommes parfois l'oublient.

Dans le roman de Verne, la mer constitue un objet de représentation moderne en ce que la double profondeur qui la caractérise définit un sens des limites — celles de l'appropriation physique du monde, du savoir et du langage. Cette leçon de relativité n'interpelle pas l'homme du temps classique dominé par la nature et qui rêve de s'en rendre maître un jour futur mais s'adresse au contraire à l'homme moderne sur le point de conquérir la planète entière. *Vingt mille lieues sous les mers* rappelle le rapport fondamental qui unit l'homme au monde. C'est aussi le cas du roman *Autour de la Lune* pour lequel Michel Serres a montré

qu'il portait sur l'appartenance des hommes à la Terre. Les hommes, occupés par les calculs et le regard tourné vers l'espace, l'avaient oubliée mais, à l'occasion, "la Terre manque pour l'enterrement" et se rappelle à nous (40). De la même manière, dans le roman *Les Indes noires*, paru huit ans après *Vingt mille lieues sous les mers*, le jeune Harry s'enthousiasme pour les mines de charbon : "... il est à regretter que tout le globe terrestre n'ait pas été uniquement composé de charbon ! Il y en aurait eu pour quelques millions d'années ! " s'exclame-t-il (508). L'ingénieur James Starr montre alors au jeune homme l'absurdité de son raisonnement en répliquant :

"La terre aurait passé jusqu'au dernier morceau dans les fourneaux des locomotives, des locomobiles, des steamers, des usines à gaz, et, certainement que notre monde eût fini un beau jour !" (511)

Si Verne rappelle notre appartenance à notre planète, peut-être est-ce parce qu'il craint que l'homme moderne n'abîme jusqu'à la matière première de la Terre. Le terme *anthropocène*, qui désigne la période commencée au dix-neuvième siècle avec la révolution thermo-industrielle, n'avait pas encore été inventé alors mais Verne a très bien senti que son époque était entrée dans une ère nouvelle qui voyait l'heure de la puissance humaine. Il faut apprendre aux hommes de cette époque et à ceux parmi eux qui veulent mettre le monde "sans dessus-dessous", selon le titre d'un roman de Verne[20], à respecter la profondeur suprême.

Il existe un autre avertissement adressé aux hommes de l'anthropocène, né d'un paradoxe tout aussi absurde. Dans une certaine mesure, la technologie permet aux hommes de s'appropriier la terre mais parfois c'est la technologie même qui empêche toute appropriation. Ainsi, quand le *Nautilus* va trop vite — aussi vite que l'*Épouvante*, la bien-nommée machine de celui qui se déclare "Maître du monde" [21] dans le roman du même nom — il est impossible de rien voir. Il n'est plus question de s'approprier le monde dans ce qui s'apparente à une fuite en avant. A l'époque de l'anthropocène, nous dit Verne, l'homme doit apprendre l'importance de la mesure et, situé, avoir le sens de sa relativité.

NOTES

1. Voir *Les Mots et les Choses* de Michel Foucault : "Ainsi, la culture européenne s'invente une profondeur où il sera question ... des grandes forces cachées développées à partir de leur noyau primitif et inaccessible, ... de l'origine, de la causalité et de l'histoire. Désormais, les choses ne viendront plus à la représentation que du fond de cette épaisseur retirée en soi, brouillées peut-être et rendues plus sombres par son obscurité, mais nouées fortement à elles-mêmes, assemblées ou partagées, groupées sans recours par la vigueur qui se cache là-bas en ce fond" (263). Sur le sujet de la profondeur romantique, voir *L'Âme romantique et le rêve* d'Albert Béguin et *L'Homme et la nature* de Georges Gusdorf.
2. Dans les profondeurs de la terre et de la mer notamment: en 1861, par exemple, Jules Michelet écrit *La Mer*, un ouvrage d'histoire naturelle dans lequel l'historien examine les lois de la nature que contiennent les océans afin de les enseigner aux hommes.

3. En référence à la célèbre exclamation du professeur Lidenbrock, personnage de *Voyage au centre de la terre*, autre roman des profondeurs (63).
4. Les discours d'Aronnax par exemple participent souvent d'une description poétique du vivant. Il peut s'agir aussi de discours scientifiques. Il ne s'agit pas de discours allégoriques comme c'est le cas dans *La Mer* de Michelet.
5. Cette profondeur semble également matériellement produire le récit que nous lisons. Avant même qu'Aronnax et ses compagnons se trouvent à bord du *Nautilus*, l'existence de ce sous-marin suscite, dit le texte "des flots d'encre" (55). De la même manière, quand les calmars attaquent le *Nautilus*, les images utilisées pour décrire l'accident jouent de l'amalgame entre le récit des événements et les événements eux-mêmes : la victime est brandie "comme une plume", l'animal lance "un liquide noirâtre" et, enfin, se répandent sur le sol des flots "d'encre noire" (590).
6. Dans le roman, le nom *profondeur*, au singulier ou au pluriel, est employé 114 fois. Il est parfois accompagné d'une mesure précise — les profondeurs sont alors calculables — ou au contraire d'un adjectif signalant la dimension d'inconnu des espaces sous-marins. Le nom *abîme* et les mots de la même famille, au nombre de 21, correspondent au deuxième emploi de *profondeur* — en accord avec l'étymologie *a-bussos*, "sans fond".
7. Le Gulf Stream est un véritable "fleuve" de l'océan Atlantique (592).
8. A un autre endroit du texte, c'est la mer *Rouge* qui sera l'intermédiaire entre les deux profondeurs. Voir les chapitres "La mer Rouge" et "Arabian-Tunnel" (370-398).
9. Aronnax face au mort — donc face à la mort —, s'exclamant "je compris tout !" quand il est devant l'insaisissable objet, fait l'expérience de la négativité. Ce qui apparaît dans la profondeur est la profondeur comme pur mystère. De la même manière, Blanchot note : "Ce qui apparaît dans la nuit est la nuit qui apparaît, et l'étrangeté ne vient pas seulement de quelque chose d'invisible qui se ferait voir à l'abri et à la demande des ténèbres : l'invisible est alors ce que l'on ne peut cesser de voir, l'incessant qui se fait voir" (169). L'autre profondeur qui apparaît en tant qu'indialectisable est un dehors — sur lequel pourtant l'homme repose. Blanchot écrit : "La première nuit est accueillante. ... On entre dans la nuit et l'on s'y repose par le sommeil et par la mort. / Mais l'autre nuit n'accueille pas, ne s'ouvre pas. En elle, on est toujours dehors" (170).
10. Voir le chapitre "L'obus, le canon. Deuxième fondation" dans *Statues* de Michel Serres, à propos du roman de Jules Verne *Autour de la Lune*. Jules Verne travaille à ce roman en 1868 en même temps qu'il travaille à *Vingt mille lieues sous les mers*. Michel Serres écrit : "La Terre absorbe les restes et nous n'y pensions pas. Elle donne et reçoit, supprime ou efface les bilans. Arche fondamentale c'est-à-dire boîte noire capitale" (40).
11. Jules Verne rejoint en cela le discours romantique. Voir notamment chez les romantiques allemands l'idée de "erste Natur" de Schelling et dans *La Nature. Notes. Cours du Collège de France* de Merleau-Ponty la partie consacrée à la notion de principe de Monde chez Schelling (61). Voir aussi chez Victor Hugo dans *Les Travailleurs de la mer*, l'expression de "masse suprême" qu'il évoque aussi ainsi : "la sombre terre marche et roule" (80, 374). Enfin voir Blanchot à propos du "fond d'obscurité, ... que René Char sans doute interpelle quand il nomme 'terre mouvante, horrible, exquise', que Hölderlin appelle la Terre Mère, la terre refermée sur son silence, celle qui est souterraine et qui se retire dans son ombre, à qui Rilke s'adresse ainsi : 'Terre, n'est-ce pas ce que tu veux, invisible en nous renaître ?' et que Van Gogh nous montre plus fortement encore en disant : 'Je suis attaché à la terre'" (234).
12. Il n'y a pas de contradiction dans le fait d'associer la première profondeur, lumineuse, à la première nuit chez Blanchot. Nous verrons que la transparence des flots est un leurre, ou est tout au moins relative. Elle est un oubli des flots en tant que flots. Elle équivaut à une ignorance du fait d'être dans la nuit — en quoi consiste la première nuit. L'homme ignorait la profondeur en tant que profondeur, obscure, comme dans la première nuit disparaît la nuit.

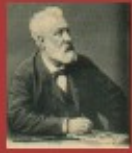
13. L'accident, dû à une cause naturelle, qui se produit alors peut prendre le sens d'un châtement divin réservé à des hommes qui sont allés trop loin dans la connaissance. Cette interprétation est indiquée par Ned Land qui juge leur voyage au pôle sacrilège : "Mais ce spectacle pourra nous coûter cher. Et, s'il faut tout dire, je pense que nous voyons ici des choses que Dieu a voulu interdire aux regards de l'homme" (545). Je rejoins tout à fait l'article de Volker Dehs, "L'âme de l'oncle Lidenbrock. Science et religion dans les *Voyages extraordinaires*" qui démontre que dans l'œuvre de Verne, il existe des limites à la science imposées par Dieu qui avertit ou punit par l'intermédiaire de la nature.
14. C'est aussi le cas de *Voyage au centre de la Terre*.
15. Axel, le personnage-narrateur de *Voyage au centre de la Terre*, est un bel exemple de cet homme situé. Lors de sa première nuit dans les profondeurs de la Terre, Axel, dont on peut penser que le nom vient du mot "axe", prend la mesure de sa situation, figurant celle de l'humanité, entre les profondeurs de la Terre et celles du ciel : "Et quand, étendu sur le dos, j'ouvris les yeux, j'aperçus un point brillant à l'extrémité de ce tube long de trois mille pieds, qui se transformait en une gigantesque lunette. / C'était une étoile dépouillée de toute scintillation, et qui, d'après mes calculs, devait être β de la Petite Ourse" (128).
16. Encore une fois, c'est aussi le cas dans *Voyage au centre de la Terre*.
17. Voir ce que dit Aronnax de la chasse à la baleine et du risque de rupture de l'équilibre naturel avec l'extinction de certaines races : "Et savez-vous, ajoutai-je, ce qui s'est produit, depuis que les hommes ont presque entièrement anéanti ces races utiles ? C'est que les herbes putréfiées ont empoisonné l'air, et l'air empoisonné, c'est la fièvre jaune qui désole ces admirables contrées" (573).
18. Voir aussi notamment l'agacement d'Aronnax devant la banquise qui empêche la poursuite de leur voyage : "Un mur, voilà ce qui m'irrite le plus ! / - Monsieur a raison, dit Conseil. Les murs n'ont été inventés que pour agacer les savants. Il ne devrait y avoir de murs nulle part" (509-510).
19. Voir son article : "L'ironie narrative".
20. *Sans dessus dessous* raconte, avec humour, l'histoire d'un groupe d'hommes qui projette de déplacer le pôle Nord afin de pouvoir exploiter les houillères que le sol polaire contiendrait. Ils veulent rendre "meuble" ce qui est "immeuble", à savoir déplacer ce qui est fixe. C'est dire que l'étude de ce roman pourrait compléter cette analyse de la profondeur.
21. Voir le roman *Maître du monde*. Robur-le-Conquérant réalise, à sa manière, le projet de Descartes mais la domination de la nature par l'homme aboutit à une folle démesure. Le maître du monde finit terrassé par un éclair alors qu'il défait les flots déchaînés.

Ouvrages cités

- Béguin, Albert. *L'Âme romantique et le rêve*. Paris : José Corti, 1939.
- Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
- Compère, Daniel. "L'ironie narrative". *Humour, ironie, fantaisie*. Jules Verne 8 : 41-55. Paris : Minard, *Revue des lettres modernes*, 2003.
- Dehs, Volker. "L'âme de l'oncle Lidenbrock. Science et religion dans les Voyages extraordinaires". *La Science en question*. Jules Verne 6 : 85-107. Paris : Minard, *Revue des lettres modernes*, 1992.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.
- Gusdorf, Georges. *Le Romantisme, II L'Homme et la nature*. Paris : Payot, 1993.
- Hugo, Victor. *Les Travailleurs de la mer*. Paris : Gallimard, *Folio classique*, 1980.
- Merleau-Ponty. *La Nature. Notes. Cours au Collège de France. 1956-1960*. Paris : Seuil, *Traces écrites*, 1994.
- Serres, Michel. *Statues*. Paris : Flammarion, Champs, 1989.
- Verne, Jules. *Les Indes noires*. In : Jules Verne. *Les Romans du feu*. Paris : Omnibus, 2002.
- . *Maître du monde*. In : Jules Verne. *Les Romans du feu*. Paris : Omnibus, 2002.
- . *Sans dessus dessous*. Cahors : Ombres, 2001.
- . *Vingt mille lieues sous les mers*. Paris : Gallimard, *Folio classique*, 2005.
- . *Voyage au centre de la Terre*. Paris : Librairie Générale française, *Le livre de poche*, 2001.

Stéphanie Clément (Stephanie.clement@colorado.edu) est doctorante à l'Université du Colorado de Boulder après des études supérieures à l'Université de Toulouse le Mirail et à l'Université de Genève. Son sujet de thèse porte sur la représentation des profondeurs de la Terre — profondeurs marines et terrestres — dans des ouvrages de Jules Michelet, Victor Hugo et Jules Verne écrits durant la décennie des années 1860. Elle a présenté son travail sur Hugo, sur Michelet et sur Verne dans différentes conférences aux États-Unis et en France. Stéphanie Clément est également membre associé de l'Institut Catholique de Toulouse. À ce titre, elle participe aux travaux du laboratoire 'Art, Culture et Transmission'. Une communication sur la représentation des profondeurs dans *Les Misérables* est en cours de publication dans les actes du colloque 'Chemins, cheminements' de l'ICT.





Submitted November 2, 2013

Proposé le 2 novembre 2013

Published December 31, 2013

Publié le 31 décembre 2013

Naissance d'une nation

Marie-Hélène Huet

Abstract

This article focuses on the symbolic role of Greece's geography in its development as a nation. *L'Archipel en feu* follows the rugged coasts of disseminated islands, in search of national unity. This rarely-discussed novel should not be read only as a simple tale of piracy, but also as another vernian investigation of a geological unconscious, so to speak: in this case, the sunken continent that connects all the islands and unifies them.

Résumé

Cet article explore le rôle symbolique de la géographie de la Grèce dans l'histoire de sa prise de conscience nationale. *L'Archipel en feu* suit les côtes déchiquetées d'îles éparpillées, en quête d'unité nationale. Ce roman dont on parle peu ne devrait pas être considéré comme une simple aventure de pirates, mais aussi comme une autre exploration vernienne de ce qu'on pourrait appeler un inconscient géologique ; dans ce cas, le continent englouti qui relie toutes les îles et les unit fortement.

La parution, en 1884, de *L'Archipel en feu*, suivie un an plus tard de *Mathias Sandorf*, témoigne du rôle émergent de la Méditerranée dans l'écriture et la pensée vernienne. Après les romans de l'extrême, du pôle, des espaces sous-marins ou sidéraux, après les romans entachés d'exotisme de l'Inde ou de l'Amazone, la Grèce de 1827 peut sembler familière, trop parcourue depuis déjà trop longtemps, pour susciter des émois géologiques ou inspirer des voyageurs épris de découvertes ou d'aventures. De fait, tout est connu d'avance dans ce court roman qui débute à l'extrémité orientale du Magne — célèbre depuis Sparte —, et qui se déroule dans les dernières années de la guerre d'indépendance grecque. La pensée romantique a déjà célébré Lord Byron, le poète épris d'idéalisme et mort devant Lépante avant même d'avoir pu participer au combat. Tous les amateurs d'art ont admiré les Scènes des Massacres de Chio et La Grèce sur les ruines de Missolonghi exposés par Delacroix en 1824 et 1826. [1] Les lecteurs n'ont rien de neuf à apprendre des événements qui ont conduit à la création du royaume de Grèce. Tout n'a-t-il pas déjà été dit ? Le roman pourtant, nous le verrons ici, se propose de révéler à la fois la géographie souterraine qui structure l'archipel grec et la mosaïque visible d'îles et d'ethnies qui en ont lentement transformé l'héritage et constitué l'histoire.

De l'usage des sources

Jules Verne ne cache pas ce qu'il doit à Henri Belle, l'auteur d'un *Voyage en Grèce* circonstancié paru entre 1876 et 1878 dans *Le Tour du Monde*. Certains critiques, dont Guy Riegert et Laurence Sudret, ont relevé l'influence d'écrits tels que *Les Bords de l'Adriatique et le Monténégro* de Charles Yriarte ou encore *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand. [2] L'auteur possédait aussi un exemplaire de *La Grèce contemporaine*, d'Edmond About. [3] L'intérêt de cette recherche intertextuelle n'est pas, comme ils le montrent très justement, de repérer seulement les lectures dont Jules Verne se sera inspiré, mais bien de voir la façon dont elles transparaissent dans le roman, leur réappropriation par l'écrivain. De fait, la sélection qui s'opère, la transposition des détails ou leur réinsertion dans la trame romanesque permet de reconstituer ce moment-clé de l'écriture où l'auteur fait sien un texte déjà fait et le métamorphose au service d'une trame romanesque précise. Comme le remarque Laurence Sudret, le souci de réalisme pousse Verne à intégrer bien des détails de voyages antérieurs, mais la présence des ruines joue un rôle tout autre dans son roman ; ainsi les tours en ruine qui dominent le petit village de Vitylo ont-elle un but non descriptif et très précis :

« Ces ruines sont présentes dans le récit de Belle (. . .) La description est très proche de celle que donne le voyageur du *Tour du monde*, mais elle n'est pas identique et la reprise qui en est faite n'est en rien anodine. Verne dépeint un paysage désolé marqué par la destruction. Or, Vitylo est le siège de ruines : la ruine des espérances d'Andronika Starkos, la mère de Nicolas, la ruine du nom des Starkos. » (21)

Il est significatif que, dans le vaste choix de paysages offerts par Belle ou Chateaubriand, Verne ait choisi cette pointe du Magne plus isolée que toute autre, cette région plus rebelle à la conquête et aux lois que le reste de la Grèce. Chateaubriand et Belle avaient tous les deux parlé du danger des bandits maniototes et Belle avait ajouté plusieurs pages sur les pirates de Vitylo : assez sans doute pour légitimer ce choix. Mais le texte qui ouvre *L'Archipel en feu* n'en reste pas moins profondément *autre*. Ce n'est plus le voyageur qui parle, mais un narrateur omniscient qui, pour être détaché de la scène qu'il décrit, n'en est pas moins étrangement touché. Ce premier chapitre s'intitule « Navire au large » : nous savons déjà que nous avons quitté le domaine des voyageurs ordinaires, plus attentifs aux terres qu'ils traversent qu'aux points de l'horizon. Le péril vient de la mer. C'est de fait, nous le verrons plus tard, dans l'interaction entre la mer et les terres fragmentées de la Grèce que se joue l'avenir d'une nation et le bonheur des héros.

Retour à la maison du père

La longue description de la pointe du Magne, et surtout celle du port de Vitylo qui ouvre le roman est curieusement tracée: « Creusé à la lisière de sa rive orientale, au fond d'une anse irrégulière, il occupe les premiers contreforts maritimes du Taygète, dont le prolongement orographique forme l'ossature de ce pays de Magne » (1, 2). [4] Cette image, Verne l'avait déjà utilisée dans *Les Indes Noires*, en parlant de la houillère abandonnée comme d'un « cadavre de mastodonte de grandeur fantastique, auquel on a enlevé les divers organes de la vie et laissé seulement l'ossature ». [5] Nous verrons plus tard le rôle à la fois géologique

et spirituel de cette image. Ce pays du Magne, donc, vaste squelette dans lequel est « creusé », plutôt que construit, un port couronné de ruines, n'abrite que des naufrageurs au patois incompréhensible : « C'étaient à peine des Grecs, ces farouches habitants de l'extrême partie du Magne » (I, 4). Plus loin, Verne réaffirme : « Les Maniotes, ou du moins ceux de ce nom qui vivent sur les pointes allongées entre les golfes, sont restés à-demi barbares, plus soucieux de leur liberté propre que de la liberté de leur pays » (I, 4). Ces lignes, et Jules Verne ne s'en cache pas, sont librement inspirées du *Voyage en Grèce* d'Henri Belle. Dans le chapitre consacré au Magne et au Maniotes, Belle avait parlé des « Maniotes à demi barbares » et de leur pays comme de « l'asile de la liberté ». [6] Mais si Verne emprunte ici, comme dans de nombreuses pages, des notes de voyages ou de récits historiques publiés dans *Le Tour du monde*, ce qui qui suit s'en détache résolument. Il s'agit d'une scène ininterrompue qui occupe deux chapitres, comme un *travelling* appuyé. Elle ouvre sur l'arrivée d'une sacolève, « semblable à quelque énorme oiseau » (I, 8). [7] devant Vitylo, l'ancienne Oetylos, et se termine avec son départ silencieux dans la nuit d'été. Cette scène, la plus développée peut-être de tout le roman, constitue une forme d'épisode parfaitement clos dont le sens mérite d'être approfondi.

Le capitaine de la gracieuse sacolève, Nicolas Starkos, accoste sans difficultés dans ce village de naufrageurs aguerris, accueilli par un silence total, avant de s'enfoncer dans les ruelles étroites du port. Suit alors une lente montée vers l'acropole de Kérapha, marquée d'une longue pause au-delà des ruines de la citadelle de VilleHardouin. [8]

« Là, il s'arrêta un instant et se retourna (. . .) Nicolas Starkos parcourait, de son regard habitué aux ténèbres, toute cette immensité. Il y a dans l'œil du marin une puissance de vision pénétrante, qui lui permet de voir là où d'autres ne verraient pas. Mais, en ce moment, il semblait que les choses extérieures ne fussent pas pour impressionner le capitaine de la Karysta, accoutumé sans doute à de tout autres scènes. Non, c'était en lui-même qu'il regardait. » (II, 19).

Cette vision à la fois pénétrante et aveugle de celui qui perce des ténèbres dont on ne se sait la profondeur, a déjà été nommée dans la Grèce antique comme le regard de celui qui revient sur les lieux d'un père assassiné pour y retrouver une mère éplorée. Le schéma oedipien, noté par Michel Grodent, [9] revient dans sa forme classique, semblerait-il : sa structure est annoncée et pèsera comme une ombre sur le roman, un peu comme ce squelette orographique qui structure et prolonge le Magne. Tel Oedipe autrefois devant Thèbes pestiférée, Starkos confronte un monde violent dans une nature stérile et désolée : « Pas un chêne-vert, pas un platane, pas un grenadier tranchant sur le sombre rideau des Cyprès et des cèdres. Partout des roches qu'un prochain éboulement de ces terrains volcaniques pourra bien précipiter dans les eaux du golfe. » (II,19). Le retour à la maison du père désertée par un fils indigne répond lui aussi à une forme de destin :

«Un désir, — plus qu'un désir, — un impérieux instinct, dont il ne se rendait peut-être pas bien compte, l'y avait poussé. Il s'était senti pris du besoin de revoir, une dernière fois sans doute, la maison paternelle, de toucher encore du pied ce sol sur lequel s'étaient exercés ses premiers pas, de respirer l'air enfermée entre ces murs où s'étaient exhalée sa première haleine, où il avait bégayé les premiers mots de l'enfant. Oui ! voilà pourquoi il venait de remonter les rudes sentiers de cette falaise, pourquoi il se trouvait, à cette heure, devant la barrière du petit enclos. . . . On n'est pas né quelque part pour ne rien sentir devant la place où vous a bercé la main d'une mère (. . .) Il en fut ainsi de Nicolas Starkos, arrêté sur le seuil de la maison abandonnée, aussi sombre, aussi silencieuse, aussi morte à l'intérieur qu'à l'extérieur. » (II, 21-22).

La maison natale désertée fait l'objet d'une description d'une longueur inhabituelle. L'approche en était lente, et l'entrée en est toujours retardée. Nicolas Starkos hésite, « tournant les coins dont l'arête effritée disparaissait sous les mousses, tâtant de la main ces pierres ébranlées, comme pour voir s'il restait encore un peu de vie dans ce cadavre de maison. » (II, 22). Ce cadavre de maison, perché sur les pointes d'un squelette offert à un regard « aveugle et pénétrant », ne renvoie pourtant pas à la seule légende œdipienne. De fait, ce n'est pas seulement vers la Grèce antique qu'il faut se tourner pour mieux découvrir le sens de ce passage, mais aussi vers Chateaubriand. Ainsi, dans l'épisode où René revient vers le château de ses ancêtres désormais déserté, il dit ceci :

« Mon frère aîné avait vendu l'héritage paternel, et le nouveau propriétaire ne l'habitait pas. J'arrivai au château par une longue avenue de sapins ; je traversai à pied les cours désertes ; je m'arrêtai à regarder les fenêtres fermées ou demi-brisées, le chardon qui croissait au pied des murs, les feuilles qui jonchaient le seuil des portes, et ce perron solitaire où j'avais vu si souvent mon père et ses serviteurs. Les marches étaient couvertes de mousse. » [10]

Il ne s'agit pas pour Verne de source ponctuelle, mais de mémoire culturelle et du rôle de l'un des topoï les plus persistants de l'histoire littéraire : l'impossible retour à la maison du père. [11] Ce que les textes tragiques de l'Antiquité, celui de Chateaubriand, ou encore celui de Verne, indiquent plus fortement encore, c'est que ce besoin, cet instinct du retour aux sources, s'il est toujours nécessairement frustré, contient aussi une révélation : Œdipe y trouvera la vérité de son destin, René y découvrira les sentiments incestueux d'Amélie et Nicolas Starkos y confrontera la malédiction de sa mère. C'est elle qui barre le seuil de la maison et en achève la destruction par un incendie qui illumine soudain la nuit de Vitylo :

« La main de la mère avait allumé cet incendie. Elle ne voulait pas qu'il restât un seul vestige de la maison où son fils était né. Pendant trois milles encore, le capitaine ne put détacher son regard de ce feu qui brillait sur la terre du Magne, et il le suivit dans l'ombre jusqu'à son dernier éclat. » (II, 25).

Pas un mot n'a été échangé entre Andronika Starkos et son fils : la veuve « affamée de haine » contre les Ottomans qui ont tué son époux (2, 15) s'est jetée avec ardeur dans la lutte pour l'indépendance. Son fils a choisi la mer comme une vocation, et commande les eaux avec plus d'autorité qu'aucun autre pirate. Leurs destins se sont séparés depuis longtemps déjà. Andronika lutte pour la terre natale au nom du père assassinée, pour la mère patrie, qui n'est autre qu'un archipel morcelé. Nicolas Starkos, lui, a préféré la mer, ce vaste espace sans nationalité, sans revendications territoriales, sans histoire peut-être. « Il connaissait, » dit Verne, « les plus secrètes passes de ces côtes dont l'hydrographie laissait encore à désirer à cette époque. » (VI, 75) Il y règne sous le nom qu'il s'est choisi, Sacratif.

Ces deux premiers chapitres servent ainsi à établir une dichotomie fondamentale, une première trame sur laquelle viendra se greffer plus tard l'histoire du lieutenant Henry d'Albaret et de la jeune Hadjine, celle à laquelle Verne avait cru qu'il donnait la priorité. A terre, Nicolas Starkos n'est que le fils répudié d'une patriote héroïque, mais en mer, il est le plus redoutable des hommes. Ce départage entre terre et mer est plus qu'une simple ligne côtière. En ceci aussi, Verne choisit de s'écarter délibérément des récits de voyage qui lui ont pourtant fourni tant de détails.

Entre histoire et géographie

Chaque nouveau texte de Verne provoqua, on le sait, de vifs échanges entre l'auteur et son éditeur, Pierre-Jules Hetzel. Mais ceux qui eurent lieu autour de *L'Archipel en feu*, touchent non seulement aux détails de scènes précises, mais aussi à la nature du roman: Jules Verne voit son roman comme une œuvre dont la structure scientifique serait fondamentalement géographique. Il parle le 12 septembre 1883 d'une « occasion pour moi de décrire et de *romantifier* ce coin de l'Europe qu'on nomme l'Archipel. » [12] Sur l'intrigue amoureuse entre d' Albaret et Hadjine, il redira plus tard : « C'est le prétexte d'un roman géographique sur l'Archipel, et pas autre chose. » [13] Pour Hetzel, toutefois, *L'Archipel en feu* est avant tout un roman historique. L'auteur, on le sait, s'en défendit avec une vigueur inaccoutumée : « Non ! je n'ai point voulu faire un roman historique sur la guerre de Grèce (...) *L'Archipel en feu*, ce n'est pas la *Grèce en feu*. » [14] L'éditeur s'entêta : « cher ami, vous avez fait, que vous l'ayez voulu ou non, et vous avez réussi sur ce point, un roman dont l'intérêt principal est l'amour du pays, le patriotisme, l'indépendance de la Grèce. » [15] Et de nouveau, 3 jours plus tard : « Par la force des choses votre livre a pris sous votre plume toutes les allures d'un roman historique, ajoutons-y géographique, si vous le voulez. » [16] L'éditeur était ici sans doute un lecteur plus clairvoyant que l'auteur. La grandeur des personnages du roman est entièrement subordonnée à la guerre pour l'indépendance dont la lutte contre les pirates est le reflet, ou bien la métaphore.

Mais, que le roman soit lu comme une œuvre politique, ou s'il soit réduit aux aventures du lieutenant d'Albaret contre les pirates de Sacratif, à la libération d'Hadjine, bref à une histoire captivante et romanesque à la manière d'Alexandre Dumas, sa géographie n'en reste pas moins le centre structurel et symbolique. Cet Archipel auquel Jules Verne donne toujours une majuscule dans sa correspondance constitue l'enjeu même de l'action. Sa vision profonde repose sur un combat vital dans lequel s'affrontent parallèlement une mère et son fils renégat, la domination des mers et la résistance des terres morcelées d'un pays en pleine convulsions. La libération de l'archipel passe par la celle des mers et en cela Verne avait raison de parler d'un roman maritime. [17] On se souvient des mots de Nemo :

« La mer n'appartient pas aux despotes. À sa surface, ils peuvent encore exercer des droits iniques, s'y battre, s'y dévorer, y transporter toutes les horreurs terrestres. Mais à trente pieds au-dessous de son niveau, leur pouvoir cesse, leur influence s'éteint, leur puissance disparaît ! » [18]

La bataille qui se déplace sur les eaux territoriales est bien une lutte contre les iniquités des marchands d'esclaves ; mais elle représente aussi une forme de purification. Il ne s'agit pas d'occuper cet espace infini et mouvant qui échappe à toute maîtrise. Il s'agit de le purger des forces iniques représentées par Nicolas Starkos.

La carte insérée dans le livre prend soin de relever les routes des deux navires ennemis, la *Karysta* et la *Syphanta*. La *Syphanta*, porte le nom de l'île de Syphante, ou Cifnos, dans les Cyclades, l'une des premières îles à avoir déclaré son indépendance de l'empire ottoman. La *Karysta*, elle, emprunte son nom au port de Carystos, au sud de l'île d'Eubée. Soit deux fragments d'îles flottantes destinées à se rencontrer et à se combattre jusqu'à ce que l'une d'elle sombre. La « libération » des eaux grecques est dirigée par une corvette dont la description mérite d'être citée :

« Elancée de l'étrave, fine de l'arrière, les façons bien relevées, elle pouvait rivaliser avec les meilleurs bâtiments de l'époque. Ne fatiguant pas, sous n'importe quelle allure, douce au roulis, marchant admirablement au plus près comme tous les bons voiliers, elle n'eût pas été gênée de tenir par des brises à un ris jusqu'à ses cacatois. Son commandant, si c'était un hardi marin, pouvait faire de la toile sans craindre. La *Syphanta* n'eût pas plus chaviré qu'une frégate. Elle eût cassé sa mâture plutôt que de sombrer sous voiles. » (X, 115)

La voile et la mâture, soit les deux éléments-clés de la vitesse du navire, ici parfaitement équilibré grâce à ses « œuvres vives ». [19] Il cassera plutôt que de céder. Il ne chavirera pas, fidèle à son commandement comme à la cause qu'il défend. Et ce n'est pas tant la gracieuse *Karysta* qui menace la *Syphanta*, mais un brick sans nom « dont le grand mât s'inclinait sensiblement sur l'arrière. Extrêmement long, très fin, démesurément mâté, avec une large croisure, il pouvait, autant qu'on pouvait s'en rendre compte à cette distance, jauger de sept à huit cents tonneaux et devait avoir une marche exceptionnelle sous toutes les allures. » (XI, 147-47) La différence entre les deux navires est sensible : la corvette est plus maniable que le brick, le navire de guerre de choix à l'époque. Le brick avec ses deux mâts penchés vers l'arrière — une mâture prisée d'ailleurs par Jules Verne — sacrifie tout à la vitesse plutôt qu'à la maniabilité. C'est la force contre la douceur têtue de la corvette. Pour venir au bout de la *Syphanta*, il ne faudra pas moins qu'une flottille de pirates.

Les îles, les vaisseaux jouent ainsi un rôle d'une réciproque ambiguïté ; terres flottantes et terres fermes, leurs abords sont hérissés d'insondables dangers : écueils, brouillards, tempêtes, abordages et invasions. Leurs équipages, éléments d'une race archaïque, ou fragments et porte-drapeaux d'une nation en devenir, semblent curieusement déracinés dans leur lutte pour ce territoire morcelé. Chateaubriand avait le premier noté l'aridité et la mélancolie d'un pays soumis à de multiples occupations : « [T]outes ces îles, si riantes autrefois, ou peut-être si embellies par l'imagination des poètes, n'offrent aujourd'hui que des côtes désolées et arides. De tristes villages s'élèvent en pain de sucre sur des rochers ; ils sont dominés par des châteaux plus tristes encore, et quelquefois environnés d'une double ou triple enceinte de murailles : on y vit dans la frayeur perpétuelle des Turcs et des pirates ». [20] Le danger vient de la mer ; la libération passera par la mer.

Les deux navires de Nicolas Starkos

Jules Verne, on l'a dit, ne donne pas de nom au brick sur lequel Sacratif abordera la *Syphanta*. Il ne se différencie de la flottille des pirates que par le pavillon noir orné d'un S rouge-feu qui monte à sa corne. C'est simplement le navire de guerre du plus célèbre des pirates de l'Archipel. Verne apporte beaucoup plus de soin à la description du bateau personnel de Nicolas Starkos, la *Karysta*, non pas un navire de guerre, mais une sacolève :

« On appelle ainsi un bâtiment levantin de médiocre tonnage, dont la tonture, c'est-à-dire la courbe du pont, s'accroît légèrement en se relevant vers l'arrière, Il grée sur ses trois mâts à pibles des voiles auriques. Son grand mât, très incliné sur l'avant et placé au centre, porte une voile latine, une fortune, un hunier avec un perroquet volant. Deux focs à l'avant, deux voiles en pointe sur les deux mâts inégaux de l'arrière, complètent sa voilure, qui lui donne un singulier aspect. Les peintures vives de sa coque, l'élancement de son étrave, la variété de sa mâture, la coupe fantaisiste de ses voiles, en font un des plus curieux spécimens de ces gracieux navires qui louvoient par centaines dans les étroits parages de l'Archipel. Rien de plus élégant que ce léger bâtiment, se couchant et se redressant à la lame, se couronnant d'écume, bondissant sans effort, semblable à quelque

énorme oiseau, dont les ailes eussent rasé la mer, qui brasillait sous les derniers rayons de soleil. » (I,7-8). [21]

Le terme de « sacolève » avait fait son entrée dans les dictionnaires de l'époque par le biais du *Dictionnaire Universel d'Histoire Naturelle* publié par Langlois en 1844. [22] Le *Dictionnaire Universel du XIXe Siècle* de Pierre Larousse n'avait pas encore enregistré le mot qui apparaît cependant, avec des illustrations, dans le récit de Belle. La description de Verne tend à renforcer la couleur locale, mais elle a aussi, nous semble-t-il, une toute autre fonction. Il y a en effet un étonnant contraste entre ce bateau gracieux, toute en finesse et élégance, et le capitaine laconique et brutal qui s'accorde mieux avec le brick armé qui mettra à mal la *Syphanta*. Il faut se souvenir pourtant que cette embarcation transporte au début du roman un homme encore invinciblement attiré par la terre et la maison paternelle, un homme « sourdement fâché de ce qui se passait en lui, d'éprouver comme une sorte de remords. » (II, 30). Emu, incertain, hésitant, Starkos « le mauvais fils » et capitaine de la sacolève vient-il à la recherche d'un pardon ?

La sacolève joue donc un rôle symbolique non négligeable. Elle n'est pas associée aux raids ni aux pillages. Elle incarne, pourrait-on dire, la double vie de Starkos : « Très heureusement pour elle, la *Karysta*, avec son air d'honnête bâtiment levantin, moitié yacht de plaisance, moitié navire de commerce, ne trahissait rien de son origine » (VI, 63). « Une sacolève n'eût pu suffire aux besoins de ce trafic », fait remarquer plus tard le capitaine Todros en songeant aux marchands d'esclaves. (X, 122). Mais la sacolève est aussi l'instrument de la longue errance de Starkos au milieu d'îles dont le passé héroïque ne peut lui échapper. Le grondement lointain des canons de Navarin salue son départ d'Arkadia ; elle fend rapidement les eaux du golfe de Zante sous une brise de terre bien établie, elle traverse l'étroit bras de mer qui sépare Zante de l'Achaïe et de l'Elide, longe la côte de l'Acarnanie d'où surgissent « de grands et impérissables souvenirs, qui auraient dû serrer le cœur d'un enfant de la Grèce, si cet enfant n'eût depuis longtemps renié et trahi sa mère ! » (VI, 65). La sacolève en effet n'est pas tant un bateau de mer que de côtes, et devant chaque paysage, à chaque étape, Starkos confronte son passé. La *Karysta* longe les côtes qui sont aussi le passé de Starkos. Si la mer n'a pas d'histoire visible à sa surface, les côtes creusées d'anses, ou hérissées de récifs portent toutes les blessures d'une histoire politique et géologique à la fois.

La sacolève fuit d'ailleurs plus qu'elle ne navigue :

« La *Karysta* s'engagea hardiment dans les canaux serrés qui baignent [l]a côte orientale [de l'île de Zante]. . .prenant un peu le large, afin d'éviter l'étroite passe qui sépare la pointe nord d'Ithaque de la pointe sud de Sainte-Maure, prolongea, à deux milles tout au plus de son rivage, la côte orientale de cette île. . .cette hardie *Karysta* (..) força de toile à ce point que son plat-bord glissait au ras de l'eau...La sacolève se comporta comme s'il se fût agi d'une lutte de vitesse dans quelque 'match' international. » (VI, 66-67)

Si, en mer et sur son brick Starkos est Sacratif, un homme sans passé et sans autre identité que celle de ses forfaits, à bord de la *Syphanta*, il reste Grec, le fils maudit et torturé d'Andronika Starkos.

La *Karysta* d'ailleurs disparaît mystérieusement au large de Thaos, au moment où la *Syphanta*, son véritable double en matière de grâce, d'élégance et de vitesse, entre en scène. Henry d'Albaret abandonne à regret la poursuite de la *Karysta*, un instant entrevue

dans la passe sud du port de Thaos, pour donner chasse à un brigandin chargé de pirates : « Il jeta un dernier regard à la *Karysta*, qui s'éloignait avec une merveilleuse vitesse par la passe restée libre. » (X, 127). La remarquable sacolève qui a accès aux méandres de la côte, celle qui navigue entre terre et mer, pour ainsi dire, là où ne peuvent la suivre tant d'autres bâtiments, ne reviendra pas dans le texte. Cet épisode de l'histoire de Starkos, encore marqué par le souvenir de la terre natale, est terminé.

Renan et la question nationale

Le 11 mars 1881, Ernest Renan donnait à la Sorbonne une conférence qui devait faire grand bruit. Intitulée « Qu'est-ce qu'une nation ? », elle répudiait les critères traditionnellement attribués à la formation de l'esprit national. Pour Renan, ce ne sont ni les limites géographiques, ni la race, ni la langue, ni le commerce qui forment une nation, mais un principe spirituel fondamental plus profond : « La terre fournit le substratum, le champ de la lutte et du travail ; l'homme fournit l'âme, » [23] dit Renan. Renan répudie avec une force toute particulière le rôle de la race dans la nation :

«La considération ethnographique n'a ... été pour rien dans la constitution des nations modernes. La France est celtique, ibérique, germanique. L'Allemagne est germanique, celtique et slave. L'Italie est le pays où l'ethnographie est le plus embarrassée. Gaulois, Etrusques, Pélasges, Grecs, sans parler de bien d'autres éléments, s'y croisent dans un indéchiffrable mélange . . . L'homme est tout dans la formation de cette chose sacrée qu'on appelle un peuple. Rien de matériel n'y suffit. » (325)

Il semble bien que, consciemment ou inconsciemment, Jules Verne ait parfaitement illustré dans son roman les principes énoncés par Renan. Non pas peut-être comme la « leçon » historique que souhaitait Hetzel, mais dans la composition multi-ethnique d'un pays et de ses libérateurs :

« [S]uccessivement envahi par les Visigoths, les Vandales, les Ostrogoths, les Bulgares, les Slaves, les Arabes, les Normands, les Siciliens, conquis par les Croisés au commencement du treizième siècle, partagé en un grand nombre de fiefs au quinzième, ce pays, si éprouvé dans l'ancienne et la nouvelle ère, retomba au dernier rang entre les mains des Turcs et sous la domination musulmane. » (III, 27).

Ce creuset de races et cet archipel si souvent ravagé par tant de guerres, a pourtant développé un orgueil national dont Andronika Starkos est le parfait emblème et l'équipage de la *Syphanta* le parfait miroir :

« La *Syphanta* avait deux cent cinquante hommes portés à son rôle d'équipage, pour une bonne moitié Français, Ponantais ou Provençaux, pour le reste, partie Anglais, Grecs et Corfiotes. C'étaient des gens habiles à la manœuvre, solides au combat, marins dans l'âme, sur lesquels on pouvait absolument compter. » (X,115).

Le « marin dans l'âme » équivaut ici au principe spirituel profond qui constitue l'unité d'une nation. Si, comme Verne l'avait fermement annoncé à Hetzel, « *L'Archipel en feu*, ce n'est pas *La Grèce en feu*, » cela ressemble fortement à une nation en devenir.

L'insistance de Jules Verne sur les multiples nationalités qui s'affrontent sur les eaux de l'Archipel apparaît comme un écho du sort de la Grèce elle-même. La question n'est plus dès lors de savoir quelle force spirituelle anime la guerre contre l'oppression ottomane, mais aussi

de découvrir quelle unité fondamentale peut inspirer cet archipel si souvent conquis par tant d'envahisseurs. Les pirates — « ces bandes composées du rebut de toutes les nations », dit Jules Verne (IX, 103) — ont volontairement abdiqué leur propre identité, non pour servir une idée, mais un seul homme, le plus redouté. Ils sont l'envers de l'aspiration communautaire qui sert la patrie. Verne leur donne pourtant une origine qui les rattache de façon curieuse à une terre mythologique :

« Si la Crète, ainsi que raconte la fable, fut autrefois le berceau des Dieux, l'antique Carpathos, aujourd'hui Scarpanto, fut celui des Titans, les plus audacieux de leurs adversaires. Pour ne s'attaquer qu'aux simples mortels, les pirates modernes n'en sont pas moins les dignes descendants de ces mythologiques malfaiteurs, qui ne craignirent pas de monter à l'assaut de l'Olympe. Or, à cette époque, il semblait que les forbans de toutes sortes eussent fait leur quartier général de cette île, où naquirent les quatre fils de Japet, petit-fils de Titan et de la Terre. » (XII, 150).

Japet, bien avant Œdipe, avait conspiré contre son père Ouranos, qui fut châtré par ses propres fils. Selon la mythologie, le Titan Japet incarne aussi l'un des quatre piliers cosmiques séparant le ciel de la terre, et plus précisément le pilier de l'Ouest, le côté des morts. Ces pirates modernes, condamnés à la mortalité comme toute la descendance de Japet, portent ainsi en eux, comme Starkos lui-même, la malédiction du père qu'ils ont trahi.

L'arrière-plan géo-politique de l'action donne toute son importance à la Turquie, évoquée dans de nombreuses pages du roman, peut-être pour satisfaire l'idée que se faisait Hetzel du roman historique. Or, il se trouve que c'est pour Renan le pays dans lequel la notion de patrie n'a jamais pu se constituer :

« Qu'est-ce qui caractérise, en effet, ces différents Etats ? C'est la fusion des populations qui les composent. Dans les pays que nous venons d'énumérer, rien d'analogue à ce que vous trouverez en Turquie, où le Turc, le Slave, le Grec, l'Arménien, l'Arabe, le Syrien, le Kurde sont aussi distincts aujourd'hui qu'au jour de la conquête. »(5).

Les deux équipages, celui des Philhellènes unis au service des patriotes grecs, et celui des pirates, représentent bien les deux versions des pays moderne : l'unité nationale que permet une aspiration commune lie la *Syphanta* au sort de la guerre de libération d'une véritable patrie. L'équipage cosmopolite de pirates traitant avec un pays qui n'a jamais pu se constituer en nation est une autre image de l'opresseur ottoman. Il ne s'agit pas d'une guerre de nations contre nations, mais d'une guerre entre l'esprit de nation qui relie les îles entre elles et le cynisme du profit qui les menace de la mer.

Une nation engloutie

Si Histoire il y a, elle est bien sûr dans l'héroïsme du personnage d'Andronika, directement inspirée par ces femmes maniotes, héroïnes de l'indépendance grecque, Bobolina, Modena ou Zacharias, évoquées par Belle, puis Verne. Mais il y a aussi une histoire nationale, un lien profond enfoui depuis des siècles, dont Verne donne à sa manière la clef géographique :

Dans les temps préhistoriques, alors que l'écorce solide du globe se moulaient peu à peu sous l'action des forces intérieures, neptuniennes et plutoniennes, la Grèce dut sa naissance à un cataclysme qui repoussa ce bout de terre au-dessus du niveau des eaux, tandis qu'il engloutissait dans l'archipel toute une partie du continent dont il ne reste que les sommets sous formes d'îles. (III, 26)

La phrase est sans doute très proche de celle d'Henri Belle : « La Grèce doit sa forme actuelle au cataclysme dans lequel disparurent d'immenses contrées dont les îles de l'archipel sont comme les seuls points de repère émergés. ». [24] Mais pour Verne le cataclysme devient aussi le sujet grammatical, la force directe de cette paradoxale naissance qui n'est autre qu'un gigantesque engloutissement. Né d'un ensevelissement, l'archipel n'est que la partie visible d'un continent solide, façonné depuis les temps les plus anciens par les forces actives du feu et de l'eau. A la grande question posée par Renan : « Qu'est-ce qu'une nation ? » Verne répond ici que c'est la partie visible d'une masse enfouie, une force cachée, mais toujours active, un feu souterrain intarissable. Telle qu'elle est introduite par Verne, la nature physique de la Grèce, strictement parlant, serait celle d'une autre Atlantide, ce continent englouti mais encore dévoré d'énergie, brièvement entrevu par les passagers du *Nautilus*.

L'histoire géologique, on le voit précède et détermine ici l'histoire humaine, celle que Verne évoquera scrupuleusement plus tard dans le roman. On sait la fascination de l'auteur pour les terres volcaniques : le volcan représente les forces indomptables de la nature, celles qui ont façonné le globe et réduit à néant les espoirs d'Hatteras ou l'œuvre des colons de l'Île Lincoln. Les humains peuvent conquérir, civiliser, piller ou dévaster, ils devront toujours s'incliner devant ces forces élémentaires qui retournent la terre au chaos primitif. On sait aussi l'intérêt de Jules Verne et de ses contemporains pour l'île Julia, ou île Ferdinandea, sommet du volcan Empédocle, qui émergea au cours de trois éruptions en 1701, 1831, et 1863. Cette île suscita toutes les convoitises des grandes puissances : La Grande Bretagne dépêcha un amiral pour en prendre possession le 2 août 1831 ; le pavillon britannique fut enlevé deux semaines plus tard par le roi de Naples Ferdinand II. Pour ne pas être un reste, la France y planta son drapeau à la fin septembre. Les Espagnols à leur tour firent valoir leurs prétentions. Seule, la disparition de l'île, le 12 janvier 1832, mit fin aux querelles. L'île Julia, évoquée par Verne dans *Les Enfants du capitaine Grant*, *Le Chancellor*, *Mathias Sandorf*, et *Les Mirifiques aventures de Maître Antifer*, symbolise pour lui l'incessante activité des forces volcaniques, la puissante énergie du monde physique, et la vanité des hommes. [25] La nature se fait un jeu des ambitions territoriales et des revendications arbitraires, éveillées puis déçues par les mouvements sous-marins. Il en va tout autrement de l'archipel grec dont Verne évoque les assises englouties depuis longtemps. Si la Grèce est régulièrement affectée par des secousses sismiques — le tremblement de terre de Vitylo en 1842 avait fait de 20 à 100 victimes — l'esprit de son peuple, tel qu'il est incarné par Andronika Starkos, reste inébranlable. « Il semble que les Hellènes tiennent du sol instable de leur pays l'instinct de cette agitation physique et morale, qui peut les porter dans les choses héroïques jusqu'aux plus grand excès. Il n'en est pas moins vrai que c'est grâce à leurs qualités naturelles, un courage indomptable, le sentiment de patriotisme, l'amour de la liberté, qu'ils sont parvenus à faire un État indépendant de ces provinces courbées, depuis tant de siècles, sous la domination ottomane ». (III, 26) La théorie des climats et de leur influence sur les tempéraments avait acquis depuis Montesquieu sa plus grande légitimité. Chateaubriand la reprendra, comme Henri Belle, pour donner aux Grecs un caractère étonnamment harmonieux. « Les climats influent plus ou moins sur le goût des peuples. En Grèce, par exemple, tout est suave, tout est adouci, tout est plein de calme dans la nature comme dans les écrits des anciens ». (11) Verne y reviendra souvent. Mais cette fois, notons-le, Verne se démarque entièrement de ses prédécesseurs.

Ce continent envahi par les eaux, englouti dans un cataclysme primordial, dont on ne perçoit que les sommets isolés mais reliés par une base sous-marine puissante, c'est donc aussi la métaphore de ce lien implicite qui lie les hommes de ces îles dispersées dans la mer Ionienne et dans la mer Egée pour former une nation qui est la Grèce. Du côté de cette terre à la fois visible et invisible, se trouve Andronika dont la dépouille sera rendue à la terre : « Le corps d'Andronika Starkos, déposé sous la dunette, fut gardé avec le respect que commandait le souvenir de son patriotisme. Henry d'Albaret voulait rendre à sa terre natale la dépouille de cette vaillante femme » (XV, 197). La mer, sa surface mouvante et ses marées sans mémoire a été le domaine des pirates, des envahisseurs et des esclavagistes. Entre les deux, d'une certaine façon, les eaux territoriales [26], ces étroites passes, ces golfes dans lesquels se glisse une légère sacolève et un capitaine traître à sa patrie, mais qui porte encore le nom du fils d'Andronika Starkos. A bord du brick, plus rien ne rattache Starkos à ses origines, et son corps sera rendu à la mer : « Quant au cadavre de Nicolas Starkos, un boulet fut attaché à ses pieds, et il disparut sous les eaux de cet Archipel, que le pirate Sacratif avait troublé par tant de crimes ! » (XV, 197)

L'Archipel en feu met ainsi au cœur de son roman une géographie politique dans laquelle on reconnaît sans peine les paysages préférés de son auteur. Mais ici, pas de ville flottante ni d'îles en dérives. Ces sommets arides et parsemés, cet archipel découpé, ces îles âprement disputées par les envahisseurs portent bien les traces du cataclysme primordial qui a englouti le continent qui les soutenait ; mais cette base engloutie sous les eaux leur est commune et reste aussi solide que le sentiment national qui unit l'archipel et ses multiples héritages ethniques à l'heure de former une nation. La force patriotique est sous-jacente, souterraine, ancrée dans l'écorce solide du roc englouti et du dévouement héroïque des Hellènes.

Qu'est-ce qu'un archipel ?

L'île trouve alors un autre visage : ce n'est plus le microcosme privilégié qui accueille naufragés et Robinsons, ce n'est plus un monde clos à coloniser, ni même ce lieu initiatique dont on a déjà si bien parlé. [27] Le chapitre central du roman porte le titre même du livre : « L'Archipel en feu ». Or, ce chapitre est consacré à l'île de Scio, (Chio, or encore Chios) l'île martyre de la lutte pour l'indépendance, et qui conserve toujours dans un monastère isolé l'ossuaire des victimes religieuses des massacre commis par les troupes ottomanes en 1822. Cette île, Jules Verne la décrit comme un « magnifique joyau, » une « contrée bénie des dieux, » (IX, 102) comme la patrie d'Homère, et un point stratégique essentiel de la conquête du royaume. C'est à Scio que se retrouvent Henry d'Albaret et Andronika « venue à Scio, résolue, s'il le fallait à se faire tuer dans cette île » (IX, 108). C'est également à Scio qu'Henry d'Albaret recevra l'invitation à rejoindre la *Syphanta* et à en prendre le commandement.

Verne, comme les romantiques qui l'avaient précédé, résume ici toute l'histoire de la Grèce dans l'histoire de Chio. Il écrit à la suite du célèbre poème publié en 1829 par Victor Hugo dans les *Orientales*, et inspiré lui aussi par la guerre d'indépendance :

« Les Turcs ont passé là. Tout est ruine et deuil. / Chio, l'île des vins, n'est plus qu'un sombre écueil (...). Tout est désert. Mais non ; seul près des murs noircis, / Un enfant aux yeux bleus, un enfant grec, assis, / Courbait sa tête humiliée ; / Il avait pour asile, il avait pour appui / Une blanche aubépine, une fleur, comme lui / Dans le grand ravage oubliée. (...) Que veux-tu, fleur, beau fruit,

ou l'oiseau merveilleux ? - Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus, / Je veux de la poudre et des balles. »

A la fin du chapitre Henry d'Albaret a repris la mer et l'action aura lieu sur d'autres côtes, au large d'autres îles. Mais, d'une certaine façon toutes les îles de l'archipel sont d'autres Chio, et Chio est leur emblème. La Grèce est une terre intégrale, un squelette orographique ramené à la vie, dont Chio serait le cœur. Les itinéraires de navigation si soigneusement relevés sur la carte, offriraient l'image d'un réseau sanguin, d'une vie prête à triompher. Dans cette géographie si morcelée, chaque île tient aux autres par une charpente souterraine, une ossature durable. L'histoire politique et géographique de la Grèce dit essentiellement Jules Verne est celle de cataclysmes vécus et surmontés. L'archipel grec met en relief les réseaux visibles et invisibles qui lient durablement les hommes et les îles d'une nation en devenir. Jules Verne avait répondu aux critiques d'Hetzel en notant que les amours d'Hadjine et d'Albaret n'étaient que « le prétexte d'un roman géographique sur l'Archipel. » [28] Mais la géographie elle aussi, Elisée Reclus le dira expressément, a une histoire. [29]

NOTES

1. En 1826, une exposition fut organisée à Paris au profit de la cause grecque. C'est à cette occasion que Delacroix exposa ce dernier tableau.
2. Voir en particulier Laurence Sudret, « Les Ruines dans Mathias Sandorf et L'Archipel en feu, Sources de réalisme et moteur de l'action, » *BSJV*, 157 (2006), p. 17-24 ; « Fortunes and infortunes dans les deux romans de la Méditerranée : *Mathias Sandorf* et *L'Archipel en feu*, » in *Jules Verne, l'Afrique et la Méditerranée*, ed. Issam Marzouki et Jean-Pierre Picot, Tunis, Maisonneuve et Larose, 2006, p. 129-138 ; Guy Riegert, « Naissance de l'Archipel (Les Sources et l'intertexte de *L'Archipel en feu*) », *BSJV*, 64 (1982), 292-305, et « Comment Jules Verne fit scandale en Grèce », *BSJV* 58 (1981), 64-71.
3. Voir Jean-Michel Margot, *Jules Verne et son temps, Cahiers Jules Verne, II*, Encrage, 2004, p. 78.
4. Nous renvoyons à l'édition gr- in 8° Hetzel de 1884, disponible en ligne sur Gallica.
5. *Les Indes Noires*, 1877, Hetzel, p. 4. Nous remercions le lecteur qui nous a suggéré ce rapprochement.
6. Henri Belle, « Voyage en Grèce », *Le Tour du Monde*, 1^{er} semestre 1878, p. 347. Accessible sur Gallica.
7. Rappel de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* : « Notre felouque, très légère et très élégante, portait une grande et unique voile taillée comme l'aile d'un oiseau de mer ». Paris, Bernardin-Béchet, 1867, p. 177. Andrew Martin juxtapose l'orientalisme de Chateaubriand et la fiction scientifique de Jules Verne en soulignant l'entropie représentée par l'amour des ruines chez l'un et la menace du désordre cosmique chez l'autre. Voir *The Knowledge of Ignorance, From Genesis to Jules Verne*, Cambridge : Cambridge University Press, 1985, p.117-144.
8. « Il est curieux de constater, » écrit Laurence Sudret « que les vestiges historiques sont fréquemment évoqués, rapidement ou non, quand l'action arrive à un moment clé. » « Les Ruines dans *Mathias Sandorf* et *L'Archipel en feu* », p. 20.

9. Voir « Jules Verne en ses fantasmes », *Revue générale pour l'humaniste des temps nouveaux*, 1979, 115, p. 45-58.
10. Chateaubrand, *René*, Paris, Garnier-Flammarion 1964, p.166-67.
11. Comme l'a très justement noté l'un des lecteurs de *Verniana*, Verne reviendra sur le motif de la maison du père dans *Famille sans nom* quelques années plus tard. Dans ce roman de 1889, l'image est inversée : le père a trahi sa patrie et sa maison a été détruite comme pour mieux oblitérer son image. Voir en particulier le chapitre VIII de la première partie, intitulé « Un anniversaire ». (Hetzl, 1889, p. 134-148).
12. *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, établie par Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva et Volker Dehs, Slatkine, Genève, 2002, tome III, p.191.
13. Id. 30 novembre 1893, p. 198.
14. Id. 30 novembre 1883, p. 198-199.
15. Id. 1^{er} décembre 1883, p. 200.
16. Id. 4 décembre 1883, p. 203.
17. « C'est un roman en partie maritime, très dramatique ». Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel, 17 novembre 1883, *Correspondance*, vol. III, p. 192.
18. *Vingt mille lieues sous les mers*, Hetzel, 1871 1^{ère} partie, ch. X, p. 74.
19. L'expression, chère à Jules Verne, désigne toute la construction du bateau en-dessous du niveau de flottaison.
20. Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, p. 177.
21. Selon le *Dictionnaire Universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse, les mâts à pibles sont des mâts d'une seule pièce, ou assemblés de façon à ne paraître que d'une seule pièce.
22. *Dictionnaire d'Histoire Naturelle*, Paris, Langlois, 1844, t. 5, p. 378, article « éponge ».
23. Ernest Renan, « Qu'est-ce qu'une nation ? », *Revue bleue politique et littéraire*, (Paris, Germer Baillière, 2^e semestre 1882), p. 325.
24. Henri Belle, *Le Tour du Monde* 1876, 2^e semestre, p. 52.
25. Dans sa « Proposition de dresser une carte authentique des volcans », Elisée Reclus se fera plus tard l'écho très fidèle de Verne : « A des époques non périodiques ou dont le rythme nous est inconnu, de grands désastres nous avertissent de la dépendance dans laquelle l'homme se trouve relativement à la Terre dont il sort. » *Bulletin de la Société belge d'astronomie*, 1903, no 11, p. 3. Disponible sur Gallica.
26. A l'époque il n'existe pas encore de définition généralisée des eaux territoriales. On s'accorde cependant sur une distance de 3 milles des côtes. De nos jours, cette distance est le plus souvent de 12 milles, sauf dans la mer Egée, où les eaux territoriales s'étendent à 6 milles des côtes. Cette nouvelle mesure a donné lieu à une dispute non résolue entre la Grèce et la Turquie.
27. Voir entre autres Simone Vienne, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, ed. du Sirac, 1973, et Daniel Compère, *Approche de l'île chez Jules Verne*, Paris, Minard, 1977.
28. Lettre du 30 novembre 1893, *Correspondance*, III, p. 198.
29. Comme l'a noté un lecteur de *Verniana*, *L'Homme et la terre* (1905) portera en épigraphe : « La Géographie n'est autre chose que l'Histoire de l'Espace, de même que l'Histoire est la Géographie dans le Temps. »

Ouvrages cités

- Henri Belle, « Voyage en Grèce, » *Le Tour du Monde*, (2^e semestre 1876-1^{er} semestre 1878). Accessible sur Gallica.
- François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Bernardin-Béchet, 1867.
- Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva et Volker Dehs, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)* tome III, Genève Slatkine, 2002.
- Lionel Dupuy, « De Jules Verne à Elisée Reclus, » *Bulletin de la Société Jules Verne*, 157 (2006) p. 25-28.
- Michel Grodent, « Jules Verne et ses fantasmes, » *Revue Générale pour l'humaniste des temps nouveaux*, (1979), vol. 115 (1), p. 45-58
- Andrew Martin, *The Knowledge of Ignorance, from Genesis to Jules Verne*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Jean-Michel Margot, *Jules Verne et son temps, Cahiers Jules Verne*, II, Encrage, 2004
- Charles-Noël Martin, Préface, *L'Archipel en feu*, Lausanne, Editions Rencontre, 1969.
- Robert Pourvoyeur, « Une autre lecture de *L'Archipel en feu* », *Jules Verne Amiens*, vol. 2, (1989), p. 7-10.
- Elisée Reclus, « La Sicile et son éruption de l'Etna », *Le Tour du monde*, (1866), p. 353-416.
— *La Terre et les hommes*, tome 1, Paris, Librairie universelle, 1905
- Guy Riegert, « Comment Jules Verne fit scandale en Grèce, » *Bulletin de la Société Jules Verne*, 58 (1981) 64-71.
— « Naissance de l'Archipel (Les sources et l'intertexte de *L'Archipel en feu*) », *Bulletin de la Société Jules Verne*, 64, (1982), p. 292-303.
- Laurence Sudret, « Les Ruines dans *Mathias Sandorf* et *L'Archipel en feu*, Sources de réalisme et moteur de l'action, » *Bulletin de la Société Jules Verne*, 157 (2006), p. 17-24.
— « Fortunes and infortunes dans les deux romans de la Méditerranée : *Mathias Sandorf* et « *L'Archipel en feu*, » in *Jules Verne, l'Afrique et la Méditerranée*, ed. Issam Marzouki et Jean-Pierre Picot, Tunis, Maisonneuve et Larose, (2006), p. 129-138.
- Charles Yriarte, *Les Bords de l'Adriatique et le Monténégro*, Paris, Hachette, 1878.

Marie-Hélène Huet (mhuet@Princeton.EDU) est Professeur de Français à l'Université de Princeton aux Etats-Unis. Elle a publié *L'Histoire des Voyages Extraordinaires, Essai sur l'oeuvre de Jules Verne* (Minard), *Le Héros et son double* (José Corti), *Rehearsing the Revolution* (University of California Press), *Monstrous Imagination* (Harvard University Press, winner of the 1994 Harry Levin Prize in Comparative Literature), et *Mourning Glory: The Will of the French Revolution* (University of Pennsylvania Press). Ses articles ont paru dans des périodiques français et américains, comme *Littérature*, la *Revue des Sciences Humaines*, *Jules Verne*, *Critical Inquiry*, *Representations*, et *Yale French Review*. Elle est membre de la Société Jules Verne Nord-Américaine et la Société Jules Verne. A côté des textes sur Jules Verne et la science-fiction en littérature et au cinéma, elle a récemment édité *L'Île mystérieuse* dans la Bibliothèque de la Pléiade.



Submitted December 21, 2013

Published January 2, 2014

Proposé le 21 décembre 2013

Publié le 2 janvier 2014

Un archétype populaire : Jules Verne

Jean-Michel Margot

Abstract

Jules Verne is one of the few writers who did not suffer a kind of oblivion after his death. He was published, sold and read continuously throughout the twentieth century, never forgotten, in both Francophone and in Anglophone countries worldwide. Even during his lifetime, the French novelist and playwright became an icon, an archetype separate from the man and his writings. Today, there are two Jules Vernes. One is the famous writer whose works appear in prestigious literary collections such as *La Pléiade* and who ranks as one of the most translated authors of all time, according to the UNESCO's *Index Translationum*. The other Jules Verne is an icon, an archetype associated with exciting stories about adventure, discovery, exploration, risk, and dangers. Why and how did this split occur? The following article attempts to answer this question by showing how these two words of five letters each, «Jules Verne» became a popular phrase synonymous with both modernity and adventure, action and risk.

Résumé

Jules Verne est l'un des rares écrivains à n'avoir pas souffert d'une sorte de purgatoire après leur mort. Il a été publié, vendu, et lu continuellement au cours du XXe siècle, jamais oublié, aussi bien en Francophonie que dans les pays anglo-saxons du monde entier. Même durant sa vie, le romancier et dramaturge français était en train de devenir une icône, un archétype séparé de l'homme et de ses écrits. Aujourd'hui, il y a deux Jules Verne : l'un est le célèbre écrivain dont les œuvres figurent dans des collections littéraires prestigieuses, comme *La Pléiade* et qui, selon l'*Index Translationum* de l'UNESCO, est un des écrivains les plus traduits au monde. L'autre Jules Verne est une icône, un archétype synonyme d'aventure, de découvertes, d'explorations, de risques et de dangers. Pourquoi et comment cette scission s'est-elle produite ? L'article tente de répondre à cette question, en montrant comment ces deux mots de cinq lettres chacun, « Jules Verne » sont devenus une expression populaire synonyme à la fois de modernité et d'aventure, d'action et de risques.

Jules Verne est l'un des rares écrivains (peut-être le seul) devenu, plus d'un siècle après sa mort, un archétype populaire, une icône de la conscience collective. Ces deux mots de cinq lettres, Jules Verne, représentent une modernité fortement teintée d'exploration, d'aventure et de risque. Cette expression est désincarnée, elle peut être utilisée sans

référence à l'auteur ou à ses œuvres. Plusieurs exemples vont permettre de retracer l'histoire de ce développement et de tenter une explication pour comprendre comment cela s'est produit.

Jules Verne a été utilisé comme argument de vente par de nombreuses sociétés multinationales, comme Nina Ricci, Waterman, Toshiba, la Société Générale, Nestlé, et même Vélosolex (Figure 1).



Figure 1. Publicité pour des plumes Waterman (années 1970-1980) et “Une histoire de Vélosolex”, parue dans le numéro 810 (19-25 mai 1980) du *Le Nouvel Observateur* (Paris)

Même de son vivant, Verne avait déjà donné son nom à la "Plume Jules Verne" (Figures 2 et 3).



Figure 2. Deux différents modèles de la “Plume Jules Verne”

Le restaurant du premier étage de la Tour Eiffel porte son nom. La toponymie vernienne est sans fin: des rues, des écoles, des hôtels, des bateaux, un avion, et un train sont nommés d’après lui et portent le nom de Jules Verne (Figure 4).

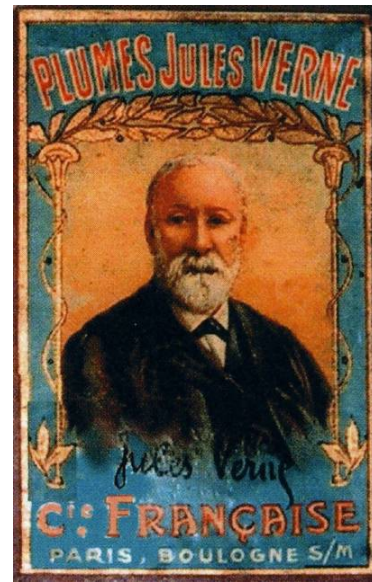


Figure 3. Deux publicités pour la “Plume Jules Verne”

Le TEE “Jules Verne.”
Une journée complète pour vos affaires à Paris.

HORAIRES TEE “JULES VERNE”	
Départ Nantes	06h15
Départ Angers	07h05
Arrivée Paris-Montparnasse	09h33
Départ Paris-Montparnasse	19h03
Arrivée Angers	21h31
Arrivée Nantes	22h20

Le “Jules Verne” circule quotidiennement dans chaque sens, du lundi au vendredi. Il est accessible aux voyageurs de 1^{re} classe ayant acquitté un supplément spécial qui les exonère de la taxe de réservation.

TARIFS TEE “JULES VERNE”	
Aller simple, supplément TEE inclus.	
Nantes-Paris	189 F
PLEIN TARIF Angers-Paris	146 F
Nantes-Angers	55 F
Nantes-Paris	111 F
TARIF 50 ^e Angers-Paris	85 F
Nantes-Angers	36 F

Horaires et tarifs applicables à partir du 26.09.1980 sous réserve de toute modification.

TEE “Jules Verne.”

Nantes-Angers-Paris aller et retour

SNCF



Figure 4. Un prospectus pour le “Trans-Europe-Express” Paris-Nantes de la SNCF (années 1980) et la couverture du livre de Henri Yonnet *Le Jules Verne, avion corsaire* (Paris, Editions France-Empire, 256 p., 1983. (Réédition de l’ouvrage publié en 1956, 318 p.)

Quel autre écrivain est devenu un tel archétype populaire? On voit difficilement Herbert George Wells vendre des lave-vaisselle ou Edgar Allan Poe promouvoir une marque de spiritueux.

Durant la vie de Jules Verne, répondant à un fonctionnaire qui lui a dit: « Tout ça, mon général, c’est du Jules Verne », le général Lyautey a répondu: «Mais oui, mon bon monsieur, c’est du Jules Verne, parce que depuis vingt ans, les peuples qui marchent ne font que du Jules Verne » [1].

Cette phrase célèbre marque le début du symbole, de l'icône «Jules Verne», qui n'a plus rien en commun avec l'écrivain et son œuvre.

Jules Verne est devenu un concept, un archétype évoquant l'aventure. «Je suis un successeur de Jules Verne », m'a dit Steve Fossett en novembre 2004, en déposant à la Maison d'Ailleurs en Suisse le premier autographe de Jules Verne à voyager dans l'espace. Steve Fossett était un marin, un pilote et un aventurier, détenteur de 62 records de distance et d'altitude. Le 4 octobre 2004, SpaceShipOne a gagné le X-Prize avec un autographe de Jules Verne à bord. Grâce à sa relation avec la société responsable du vol, Fossett avait ce jour-là fait transporter par SpaceShipOne une lettre signée par Jules Verne. Ce document fait partie de la collection Jules Verne déposée en 2008 à la Maison d'Ailleurs, Yverdon-les-Bains, en Suisse, où elle est aujourd'hui visible.

Jules Verne comme symbole atteint son apogée avec le lancement du premier ATV ("Automated Transfer Vehicle") de l'Agence spatiale européenne et de la NASA.

A cause de tous les produits secondaires générés par le nom de Jules Verne, et parce que les romans verniens ont continué à être publiés dans des éditions pour enfants, abrégés et mutilés, aussi bien en français qu'en anglais, d'une manière telle qu'ils en deviennent infantiles, Jules Verne a continué à être lu — son nom n'a pas disparu dans l'oubli. Verne a été traduit en 95 langues au moins et son lectorat couvre la planète [2].

Comment l'écrivain Jules Verne est-il devenu un archétype populaire, soutenu par d'innombrables produits? Comment ces deux mots de cinq lettres, Jules et Verne, sont-ils devenus une expression séparée de ses racines, symbolisant la modernité, l'aventure, le risque, l'exceptionnel ? Pourquoi est-ce l'auteur qui a subi ce processus populaire et pas un de ses héros, comme Nemo, ou Ardan ou Fogg ? Bien que Nemo et Fogg ont également été utilisés avec succès dans le domaine publicitaire, ils n'ont pas connu le destin sans précédent de l'expression « Jules Verne ».

Au début des années 1860, Hetzel a découvert le talent de Jules Verne. S'appuyant sur Jules Verne pour promouvoir ses activités d'édition, Hetzel a orienté progressivement sa stratégie marketing sur le nom de Jules Verne, facile à retenir, deux sons simples, Jules et Verne. Jules Verne devient rapidement l'auteur phare des éditions Hetzel. La première étape a été franchie en 1866 par l'éditeur quand il a imprimé *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* avec le titre générique de *Voyages extraordinaires*. Un coup de génie, car à partir de ce moment-là, le nom de Jules Verne possède un attribut : «extraordinaire ». Tant et si bien que Paul d'Ivoi dû se contenter du titre générique de *Voyages excentriques*, beaucoup moins accrocheur.

Quand Hetzel a créé ce titre générique de *Voyages extraordinaires*, il avait déjà publié *Cinq semaines en ballon*, *Voyage au centre de la Terre* et *De la Terre à la Lune*, et ces premiers romans ont immédiatement fait partie de la collection. Ainsi, Hetzel pouvait-il ouvrir *Hatteras* avec son fameux «Avertissement de l'éditeur» [3] :

... Les oeuvres nouvelles de M. Verne viendront s'ajouter successivement à cette édition, que nous aurons soin de tenir toujours au courant. 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 oeuvre 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. J. HETZEL.

Un autre coup de génie fut de faire de Jules Verne un feuilletoniste. Tous les quinze jours, les familles françaises pouvaient profiter d'un nouvel épisode d'un roman vernien. Le *Magasin d'éducation et de récréation* (Figure 5) a assuré une présence continue du nom de l'auteur dans l'esprit des lecteurs désireux d'en apprendre davantage sur les aventures de ses héros. Hetzel négociait aussi avec les grands quotidiens de l'époque pour que les romans de Jules Verne y soient publiés aussi sous forme de feuilletons.

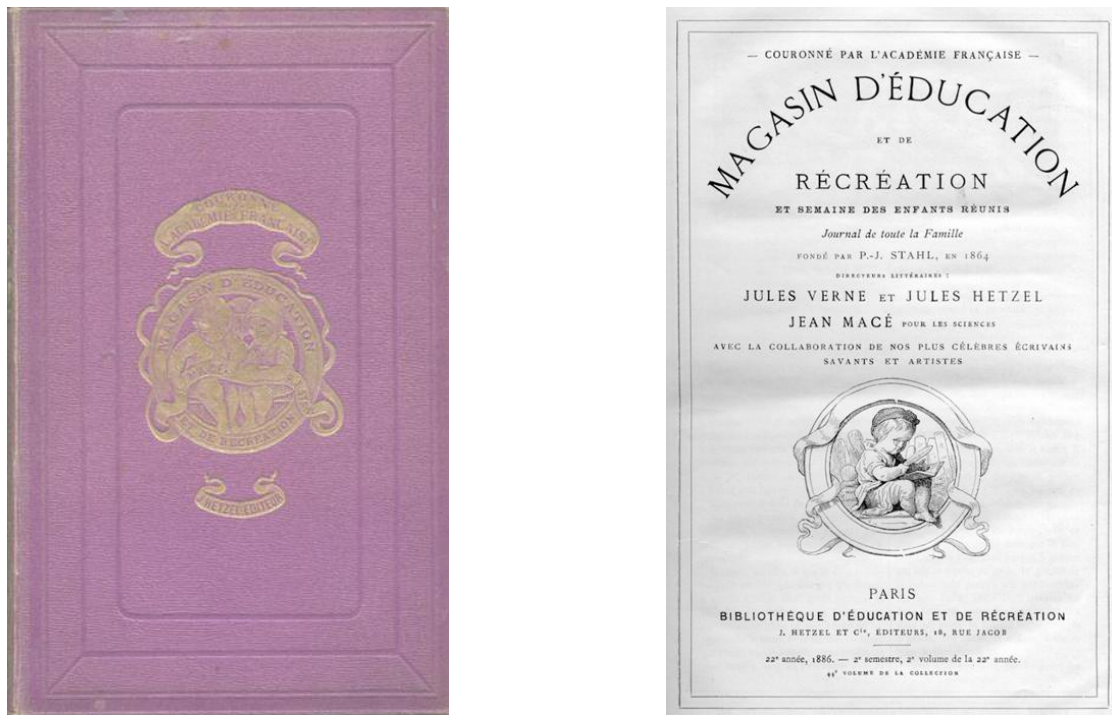


Figure 5. Couverture et page de titre du *Magasin d'éducation et de récréation*

Un autre succès marketing de Hetzel fut d'avoir l'Education Nationale comme client. D'abord, il a créé sa *Bibliothèque des Succès scolaires*, une collection où de nombreux romans de Verne ont été publiés (Figure 6).

En plus de cela, il a revêtu les éditions illustrées de Verne avec des couvertures mentionnant un prix scolaire pour les élèves méritants des écoles de la Francophonie. Comme ici, une couverture indiquant que le prix est offert par le ministre de l'éducation publique en France et une autre montrant un troisième prix en 1878 dans la province du Hainaut en Belgique (Figure 7). Cette manière de vendre Jules Verne est probablement à l'origine de la réputation de Jules Verne comme un auteur pour enfants.

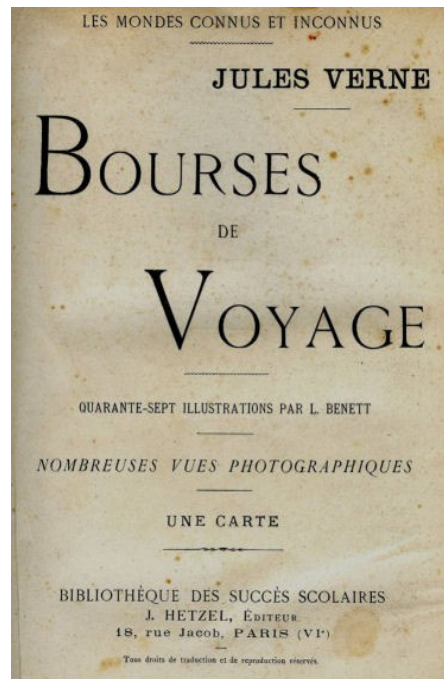


Figure 6. Page de titre de *Bourses de voyage*, dans la collection *Bibliothèque des succès scolaires*

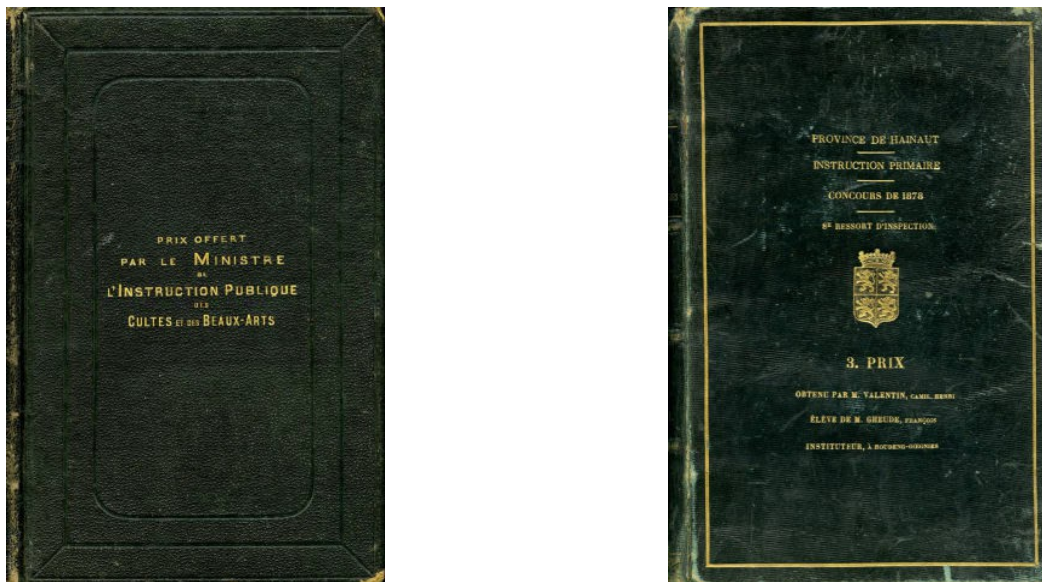


Figure 7. Deux cartonnages présentant des romans verniens comme livres de prix

Jusqu'à présent, nous n'avons mentionné que des activités de vente. N'oublions pas le génie de Jules Verne comme écrivain. Ses histoires ont une structure de récit d'aventures et ils sont arrivés juste au bon moment, avec une nouvelle étiquette de «romans scientifiques».

L'intrigue du roman vernien semble convaincante et plausible, mais elle ne peut avoir lieu en réalité. Verne vend du rêve et de la mythologie. Son écriture est simple et directe. Les enfants lisent et comme adultes, ils se souviennent d'avoir rêvé des aventures de Hatteras ou de Nemo ou de Fogg. Les illustrations font partie du rêve. Aussi réalistes que possible, elles impriment des lieux et des situations dans la mémoire du lecteur, elles participent à la création d'une aventure rêvée que le texte souligne et soutient. L'un des derniers romantiques, Verne utilise le thème du voyage ponctué de découvertes et d'aventures pour apporter des connaissances aux familles françaises et faire vivre par procuration les émotions générées par les « mondes connus et inconnus ». Jongler avec son lecteur, à travers un feuilleton ou un livre, le récit que propose Verne donne l'illusion de la fermeture, la fin de l'aventure initiatique. Le lecteur croit que l'histoire est terminée, alors qu'en fait, le lectorat reste sur sa faim et sa soif de connaissances. En utilisant l'énumération pour donner l'illusion de la connaissance exhaustive, Verne facilite la frustration de ses lecteurs par le biais d'un avenir promis que la fin du dix-neuvième siècle ne pouvait pas imaginer être pauvre et misérable. La fin de la plupart des romans (au moins les plus connus et les plus lus) est une fin heureuse. Si le "steampunk" connaît un tel succès aujourd'hui, c'est peut-être parce que notre avenir promis nous semble sombre et peu optimiste. Tout cela crée l'image d'un Jules Verne tutélaire apportant un avenir rassurant aussi bien pour ses héros que pour ses lecteurs.

Chaque fois que possible, Hetzel a privilégié l'auteur par rapport à ses héros : au début des années 1890, il a ajouté un portrait de Jules Verne sur la couverture des volumes illustrés in-octavo (Figure 8).



Figure 8. Cartonnages au « portrait imprimé » et au « portrait collé »

Traduit rapidement après la première publication de ses romans, Verne continue de connaître un lectorat de plus en plus nombreux en dehors de la francophonie. Durant sa vie, il a constaté l'évolution de l'opinion publique autour de lui, et il est devenu, malgré lui, un écrivain pour enfants et un prophète, dont il a même été dit avoir été aidé et inspiré par des extraterrestres.

Aux États-Unis et en Grande-Bretagne, la commercialisation des œuvres de Jules Verne suit une trajectoire similaire à ce qu'elle connaissait en Europe francophone. La plupart des romans ont été traduits en anglais peu après leur publication en France, et des périodiques (quotidiens, hebdomadaires, mensuels) se saisissent de ces traductions et les publient sous forme de feuilletons. *Vingt mille lieues sous les mers* a été sérialisé en 1873 à Baltimore et New York. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* a été proposé cette même année aux lecteurs de quotidiens à Portland, dans le Maine, à Baltimore et à Philadelphie. En 1890, le roman de Robert Cromie, *A Plunge into Space (Un plongeon dans l'espace)* fut publié avec deux préfaces — l'une par l'auteur et dédiée à Jules Verne, l'autre par Jules Verne lui-même (Figure 9). Il n'y a aucune preuve que Verne a écrit ce court texte en anglais, langue qu'il ne maîtrisait pas. Par contre, il est possible que Verne ait rédigé cette préface en français, à l'instar de *Story of My Boyhood*, publié en 1891. [4]

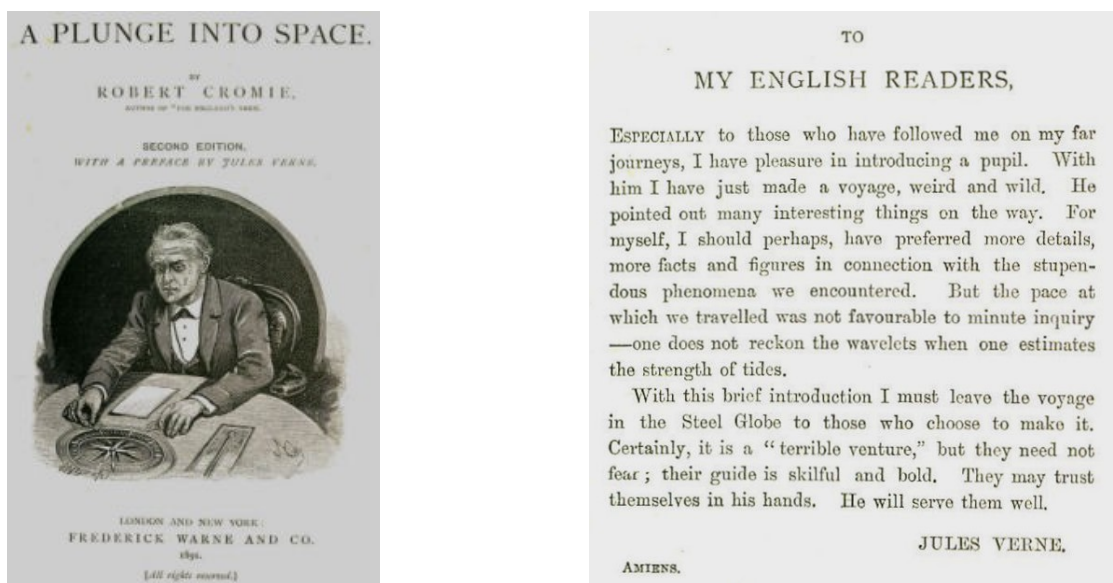


Figure 9. Page de titre du roman de Robert Cromie et la préface de Jules Verne

En 1879 a commencé en Grande-Bretagne la publication d'un magazine hebdomadaire pour les garçons, *The Boy's Own Paper*, où furent diffusés plusieurs romans verniens sous forme de feuilletons. Comme Hetzel l'avait fait pour le *Magasin d'éducation et de récréation*, ce magazine a été offert sous forme de volumes annuels, *The Boy's Own Annual*. Des romans comme *Maître du Monde*, *Le Phare du bout du monde*, *La Jangada*, *L'Etoile du Sud* et *L'Ecole des Robinsons* ont été publiés en feuilleton dans ce périodique (Figure 10).

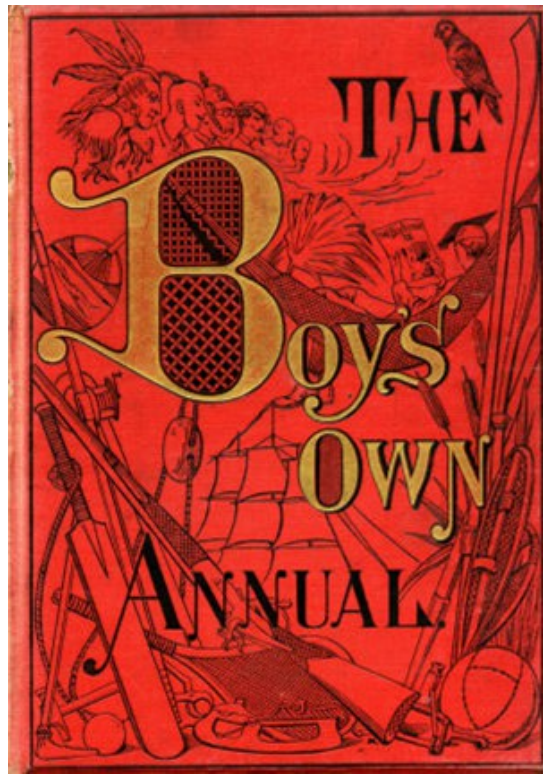


Figure 10. Couverture d'un volume annuel du *Boy's Own Annual*

Beaucoup de textes avec le nom de Jules Verne comme auteur sont apparus simultanément dans plusieurs journaux américains. Un groupe appelé « Author's Alliance », basé à New York, préparait des textes, authentiques ou apocryphes, signés du nom de Jules Verne, et les distribuait à des journaux américains. Cette société semble avoir été fondée par un certain Franklin File (1847-1911), dont le nom a été changé légalement en 1890 en Franklin Fyles. C'est à travers cette société qu'a été distribué en 1891 un court récit intitulé « A Fight for a Child, or A Case in Solomon's Court » (« Un combat pour un enfant, ou un cas à la cour de Salomon ») avec Jules Verne comme auteur. Ce court récit apocryphe est apparu au moins dans une douzaine de journaux américains (Figure 11).

Des deux côtés de l'Atlantique, des romans et des nouvelles écrites par d'autres personnes ont été publiés sous le nom de Jules Verne. L'exemple classique d'un tel traitement apocryphe est *Prodigieuse découverte et ses incalculables conséquences sur les destinées du monde*, un roman publié sous forme brochée au format octodécimal par Hetzel en 1867 avec X. Nagrien comme auteur (Figure 12). Pendant plus d'un siècle, ce pseudonyme était considéré comme un alias de Jules Verne. Le roman a été publié en Italie, en Espagne et au Portugal sous le nom de Jules Verne (Figure 13). Le thème de l'antigravité et le titre du livre correspondaient tellement à l'archétype déjà populaire de Jules Verne, que personne ne se demandait qui pourrait bien être ce X. Nagrien. En fait, ce n'est qu'en 1966 que le véritable auteur fut découvert, un avocat du nom de François Armand Audoy (1825-1891).



Figure 11. Exemple d'un des nombreux textes apocryphes signés Jules Verne, fournis aux périodiques nord-américains par "Author's Alliance" de New York pendant les dernières années du dix-neuvième siècle

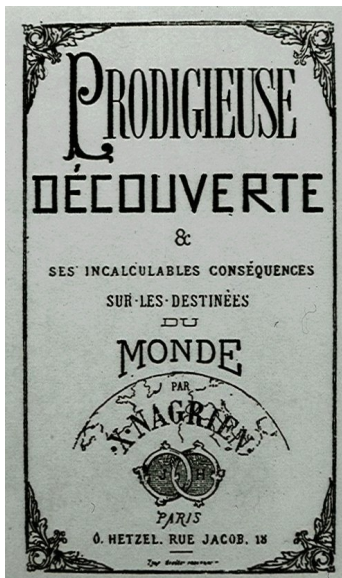


Figure 12. *Prodigieuse découverte* par X. Nagrien. Paris, Hetzel, 1867

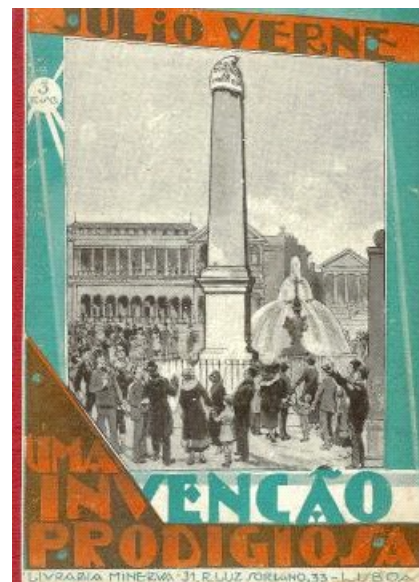


Figure 13. Julio Verne. *Uma Invenção prodigiosa*. Lisboa, Livraria Minerva

Et puis, il y avait à New York Joseph Pulitzer avec son journal *The World*. En 1889, il a envoyé Nellie Bly sur les traces de Phileas Fogg battre son record imaginaire. Avec son sens aigu du marketing, Pulitzer a réussi à passionner toute l'Amérique pour ce tour du monde, que la jeune femme réalisa en 72 jours. Plus que le nom de Fogg, le nom de Jules Verne a été utilisé jour après jour, dans les reportages quotidiens publiés pendant ce tour du monde. [5]

Ces exemples montrent comment le nom de Jules Verne est devenu populaire, parfois en restant connecté à l'homme et son œuvre, et parfois non. Les textes de Verne, presque toujours mal et incomplètement traduits, ont au moins permis au lecteur de suivre une histoire, une aventure à laquelle le nom de Jules Verne restait attaché. Cette prolifération de textes verniens (authentiques ou non) dans les quotidiens, hebdomadaires et mensuels anglo-saxons ont aidé le nom de Jules Verne à devenir progressivement un concept, un archétype synonyme d'aventure, d'exploration et de risque. Cette évolution s'est poursuivie après la mort de l'auteur. Des centaines de nécrologies dans le monde font référence aux aspects futuristes et prophétiques de son œuvre. Chaque célébration de sa naissance ou de sa mort est une occasion d'entretenir l'archétype et de le conserver en vie.

Un des sommets de Verne comme un archétype populaire a été atteint quand un peintre a placé côte à côte l'explorateur français Jacques Cousteau et Jules Verne, et peut-être Léonard de Vinci (de dos), apparemment partageant certains manuscrits (Figure 14).

L'archétype est devenu si important qu'en 1978, un écrivain de science-fiction français a voulu le tuer et a publié *Pourquoi j'ai tué Jules Verne*. [6]

Les exemples d'application de l'archétype Jules Verne sont innombrables et ne cessent de se multiplier.



Figure 14. Jacques Cousteau, Léonard de Vinci et Jules Verne en grande conversation...

Seul écrivain au monde à avoir “bénéficié” d'une telle application de psychologie collective, l'icône, l'archétype Jules Verne a encore des beaux jours devant lui. Toute nouvelle découverte ou invention trouvera une façon de l'appliquer, que ce soit en nommant un cratère sur la face cachée de la lune ou en nommant un flipper de fabrication espagnole “Verne's World” (pour le moment).

NOTES

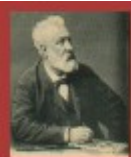
1. Louis Hubert Gonzalve Lyautey (1854-1934), militaire et académicien français, officier pendant les guerres coloniales, résident général au Maroc, maréchal de France en 1921. Auteur de *Lettres du Tonkin et de Madagascar (1894-1899)*, Paris, Armand Colin, 1920, 2 vols. (X+340 et 304 p.) dont est tirée la célèbre citation, souvent tronquée, à propos de Jules Verne. La citation complète, datée du 2 juillet 1895 (p. 224-225 du volume 1), est la suivante:

“Ici un haut fonctionnaire intervient : « Mais c'est du Jules Verne ! »

Mais, mon Dieu! oui, mon bon monsieur, c'est du Jules Verne. Parce que depuis vingt ans les peuples qui marchent ne font plus que du Jules Verne, — et que c'est pour n'avoir pas voulu « faire du Jules Verne » que le Comité d'artillerie a fait en 1870 écraser nos canons à chargement par la bouche par l'artillerie Krupp; que le Conseil des ponts et chaussées a trouvé suffisante la digue de Bouzey, que la première crue a enlevée; que toutes les académies retardent. Le téléphone, l'électricité, Chicago, le railway du Pacific, c'est du Jules Verne !

2. <http://verne.garmtdevries.nl/en/languages/language.cgi>.
3. Jules Verne. *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*. Paris, Hetzel, [daté] 1867, 467 p., p. II.
4. *Story of My Boyhood* a été publié le 9 avril 1891, en page 211 du volume 64, numéro 15 de *The Youth's Companion* (Boston) avec un portrait dessiné de Jules Verne. La première publication en français de *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* eut lieu le 14 octobre 1974, dans le numéro 25 de *L'Herne*. Les deux manuscrits de *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* sont déposés à la Bibliothèque municipale de Nantes et à la Fondation Bodmer, à Cologny, près de Genève. Le manuscrit de la préface de Verne du roman de Cromie est inconnu.
5. “Le Tour du monde de Nellie Bly”, p. 31-72 des *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, réunis et commentés par Daniel Compère et Jean-Michel Margot, Genève, Slatkine, 1998, 280 p.
6. Bernard Blanc. *Pourquoi j'ai tué Jules Verne*. Paris, Stock, 1978, 360 p.

Jean-Michel Margot (jmmargot@mindspring.com) est un spécialiste de Jules Verne, reconnu internationalement. Il est vice-président de la Société Jules Verne nord-américaine. Il a siégé au Comité d'administration de la Société Jules Verne, à Paris. Il a publié plusieurs ouvrages et de nombreux articles sur Jules Verne et son œuvre. D'origine suisse, établi depuis une vingtaine d'années aux Etats-Unis, il fait le lien entre la recherche vernienne européenne et les études verniennes anglophones. En 2008, il a fait don de sa collection Jules Verne — plusieurs dizaines de milliers de documents (principalement sur Jules Verne) et d'objets verniens — à la ville d'Yverdon-les-Bains, en Suisse, qui a chargé la Maison d'Ailleurs (www.ailleurs.ch) de la conserver. Parmi ses récentes publications, il y a l'introduction et les notes de la première traduction anglaise du *Voyage à travers l'impossible* (*Journey Through the Impossible*, Prometheus, 2003), *Jules Verne en son temps* (encrage, 2004) et l'introduction et les notes de la première traduction anglaise des *Frères Kip* (*The Kip Brothers*, Wesleyan University Press, 2007). Il est membre du comité de rédaction de *Verniana* et depuis six ans, en assure la diffusion sur Internet.



Submitted December 17, 2013

Published January 8, 2014

Proposé le 17 décembre 2013

Publié le 8 janvier 2014

Géodésiens et astronomes réels ou fictifs dans les *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique Australe*

Jacques Crovisier

Abstract

The celebration of the tricentennial of the birth of astronomer La Caille (1713–1762), who was the first geodesist to measure an arc of meridian in South Africa, is an opportunity to come back to *The Adventures of three Englishmen and three Russians in South Africa* and to try to answer some questions: Were there real persons behind the characters? Who was the *true* Palander? Was there really an error in his table of logarithms? How realistic is the measurement made by Jules Verne's heroes ?

Résumé

La célébration du tricentenaire de la naissance de l'astronome La Caille (1713–1762), premier géodésien à avoir mesuré un arc de méridien en Afrique Australe, est l'occasion de revenir sur les *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique Australe* et d'essayer de répondre à quelques questions : Quelles sont les clés des personnages ? Qui était le véritable Palander ? Y avait-il réellement une erreur dans sa table de logarithmes ? La mesure faite par les héros de Jules Verne est-elle vraisemblable ?

Introduction

Nous avons célébré en 2013 le tricentenaire de la naissance de Nicolas-Louis de La Caille (1713–1762). [1][2] Cet astronome a eu une vie brève, mais bien remplie. Le point fort de sa carrière a été son voyage dans l'hémisphère sud (1751–1754), en Afrique Australe puis à l'île de France (actuellement l'île Maurice) et à l'île Bourbon (actuellement l'île de la Réunion). Il en rapporta essentiellement un atlas du ciel austral et une mesure du méridien terrestre dans la région du Cap de Bonne Espérance. Cela se passait un siècle avant la répétition de cette mesure mise en scène par Jules Verne dans son roman *Aventures de trois Russes et de de trois Anglais dans l'Afrique Australe* [3] (que nous désignerons par 3R3A par la suite) publié en 1872. Il nous semble opportun de revenir sur ce roman et d'examiner en quoi il s'inspire de personnages et de faits réels. [4] Resté en marge des grands romans de Jules Verne et quelque peu boudé par les lecteurs actuels, ce roman a cependant gardé tout son caractère didactique et sert souvent encore de support dans les exposés de vulgarisation sur la géodésie. [5]

Les lecteurs de *Verniana* sont supposés être familiers des romans de Jules Verne. Nous ne rappellerons donc que brièvement que 3R3A met en scène trois Russes (Mathieu Strux, Nicolas Palander et Michel Zorn) et trois Anglais (le colonel Everest, William Emery et sir John Murray). Ces personnages sont des astronomes mandatés pour mesurer avec précision un arc de méridien terrestre en Afrique Australe afin d'asseoir le système métrique sur des bases solides. Ils sont assistés par un guide local, le bushman Mokoum. Le roman décrit le travail acharné de ces scientifiques, face à un environnement hostile et à des dissensions intestines qui seront exacerbées lorsque — cela se passe en 1854 — la guerre de Crimée éclate.

Jules Verne avait annoncé à son éditeur quel serait le contexte du roman en ces termes :

Le 2^e volume n'a pas de titre — à moins que ce ne soit : « Aventures d'une demi-douzaine de savants dans l'Afrique australe ». Il s'agit d'une commission scientifique anglo-russe qui va mesurer un arc de méridien dans ce pays. C'est scientifique, mais pas trop. Je crois aussi que ce sera assez mouvementé. Ça m'a été inspiré par les travaux d'Arago faits dans des conditions à peu près semblables. [6]

Le roman 3R3A rend donc hommage à François Arago (1786–1753), que vénérat Jules Verne [7]. On sait que sa bibliothèque renfermait les œuvres complètes d'Arago, dont son *Astronomie Populaire*. [8]

Ce roman est également un hommage à l'explorateur David Livingstone (1813–1873). Tout au long de leur périple, les héros de 3R3A entrecroisent la route de Livingstone. C'est à lui que Jules Verne a fictivement *emprunté* son guide, le bushman Mokoum.

Mais on peut encore voir dans ce roman un hommage à Henri Garcet (1815–1871). Ce cousin du romancier, professeur de mathématiques au lycée Henri IV, est mort à Paris le 2 février 1871 « épuisé par les privations du siège » (comme nous l'apprend Marguerite Allotte de la Fuÿe [9]) alors même que Jules Verne travaillait à 3R3A. En effet, une figure et un long paragraphe [10] sont intégralement empruntés aux *Leçons nouvelles de Cosmographie* de Garcet [11] pour expliquer au lecteur les principes de la triangulation.

La Caille, géodésien pionnier en Afrique du Sud, vu par Jules Verne

En plein XVIII^e siècle, le problème de la *figure de la Terre*, comme on l'appelait alors, était une grande affaire. [12] Il s'agissait de déterminer si la Terre était aplatie, comme le prévoyait la théorie de la gravitation de Newton, ou allongée, comme le soutenait Jacques Cassini en se référant aux théories désuètes de Descartes. Descartes contre Newton, c'était devenu une affaire d'État :

Il y allait de l'honneur de la nation à ne pas laisser donner à la Terre une figure étrangère, une figure imaginée par un Anglais et un Hollandais. [13]

C'est dans ce contexte que La Caille a entrepris ses mesures géodésiques en Afrique du Sud. Elles constituent en quelque sorte le pendant, dans l'hémisphère sud, de celles menées dans le Grand Nord quinze ans avant par l'équipe de Maupertuis. En raison de l'aplatissement de la Terre, la longueur d'un degré de méridien dépend de la latitude à laquelle elle est mesurée : elle est plus grande vers le pôle que vers l'équateur (Figure 2). Et les valeurs connues en plein XVIII^e siècle ne s'accordent guère avec celles attendues pour un ellipsoïde régulier ; le degré de méridien de Laponie est trop grand. Celui mesuré

par La Caille sera aussi trop grand, mais dans une moindre mesure (Figure 2). Notre Terre serait-elle dissymétrique, telle une poire ?



Figure 1 : Nicolas-François de La Caille (1713–1762). Portrait par Mlle Le Jeuneux en 1762. (Collection Observatoire de Paris.)

Les objectifs des astronomes de 3R3A ne sont plus l'établissement de la figure de la Terre, mais la mesure précise de sa taille sur laquelle se base la valeur du mètre étalon, comme l'avait défini l'Assemblée constituante en 1790. Encore en avance sur son temps, Jules Verne imaginait que dès 1854, la Russie et la Grande-Bretagne envisageaient secrètement de se rallier au système métrique. [15] Vision un peu trop optimiste : la Grande-Bretagne n'adhérera au système métrique qu'en 1897 (mais son usage ne s'établira que très progressivement) ; pour la Russie, il faudra attendre la révolution de 1917.

Il n'y a, en tout et pour tout, que quatre mentions de La Caille dans 3R3A. Les trois premières sont dans le chapitre IV dont nous parlerons plus loin :

La mesure de Picard fut continuée jusqu'à Dunkerque et jusqu'à Collioure par Dominique Cassini et Lahire, de 1683 à 1718. Elle fut vérifiée, en 1739, de Dunkerque à Perpignan, par François Cassini et Lacaille. [16]

En 1752, Lacaille rapporta cinquante-sept mille trente-sept toises pour la valeur d'un degré du méridien au cap de Bonne- Espérance. [17]

Enfin, ces savants anglais et russes trouveraient là une excellente occasion de contrôler les travaux de l'astronome français Lacaille, en opérant aux mêmes lieux que lui, et de vérifier s'il avait eu raison de donner le chiffre cinquante-sept mille trente-sept toises, pour la mesure d'un degré du méridien au Cap de Bonne-Espérance. [18]

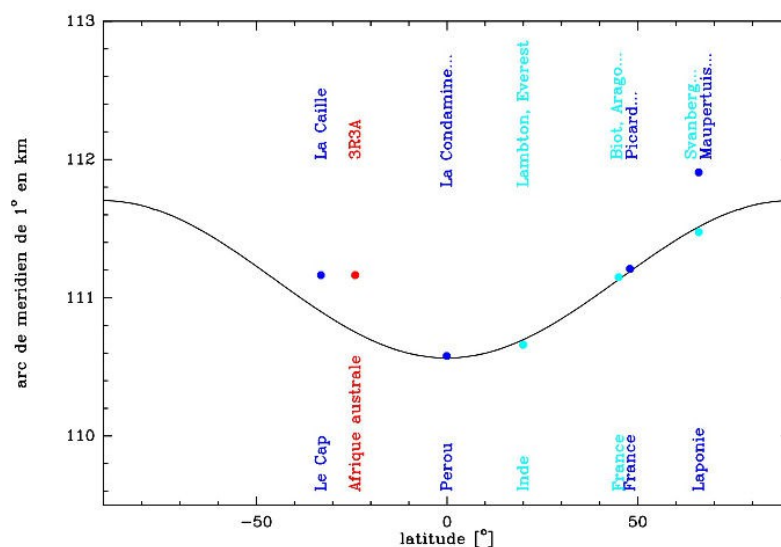


Figure 2 : La longueur d'un arc de méridien de 1 degré en fonction de la latitude, mesures et théorie. La courbe représente la valeur théorique calculée pour l'ellipsoïde de Clarke [14] selon les tables de la *Connaissance des temps*. Certaines des mesures historiques répertoriées dans le Tableau 1, ainsi que la mesure fictive de 3R3A, sont indiquées. (Rappelons que 1 toise = 1,949 m.) Les mesures antérieures au XIX^e siècle sont en bleu foncé. On voit que la mesure de l'expédition de Maupertuis qui s'écartait fortement du modèle ellipsoïdal a été corrigée par celle de l'expédition de Svanberg. La mesure de La Caille est également trop élevée. La valeur fictive adoptée dans 3R3A, (ici en rouge), copiée sur celle de La Caille, mais pour une latitude plus basse, est encore plus discordante.

Et à la fin de leur mission, tous calculs faits, nos astronomes trouvent comme par miracle la même valeur que La Caille pour la détermination de leur degré de méridien :

Et maintenant, quelle était la valeur d'un degré du méridien dans cette portion du sphéroïde terrestre ? Précisément, d'après les réductions de Nicolas Palander, cinquante-sept mille trente-sept toises. C'était, à une toise près, le chiffre trouvé en 1752, par Lacaille, au cap de Bonne-Espérance. À un siècle de distance, l'astronome français et les membres de la commission anglo-russe s'étaient rencontrés avec cette approximation. [19]

On note que Jules Verne, comme Arago, orthographe *Lacaille*. Jules Verne ne connaît apparemment de La Caille que ce qu'en a écrit Arago et n'a pas pris connaissance de ses écrits originaux. [20] Il est regrettable qu'il n'ait pas lu son journal de voyage [21] : il aurait sûrement su tirer parti de cette narration pittoresque qui décrit la vie en Afrique du Sud, le climat, la faune et la flore...

« Quelques mots à propos du mètre »

C'est le titre du chapitre IV de 3R3A. Au chapitre VIII suivra l'exposé de la méthode de triangulation. Comme nombre de chapitres didactiques des *Voyages extraordinaires*, ils sont judicieusement placés après quelques chapitres plus « mouvementés », lorsque le lecteur est supposé avoir été bien accroché. Comme l'écrit joliment Michel Serres, « on inflige au lecteur une (bonne) histoire du système décimal, et un cours (exact) de triangulation. » [22]

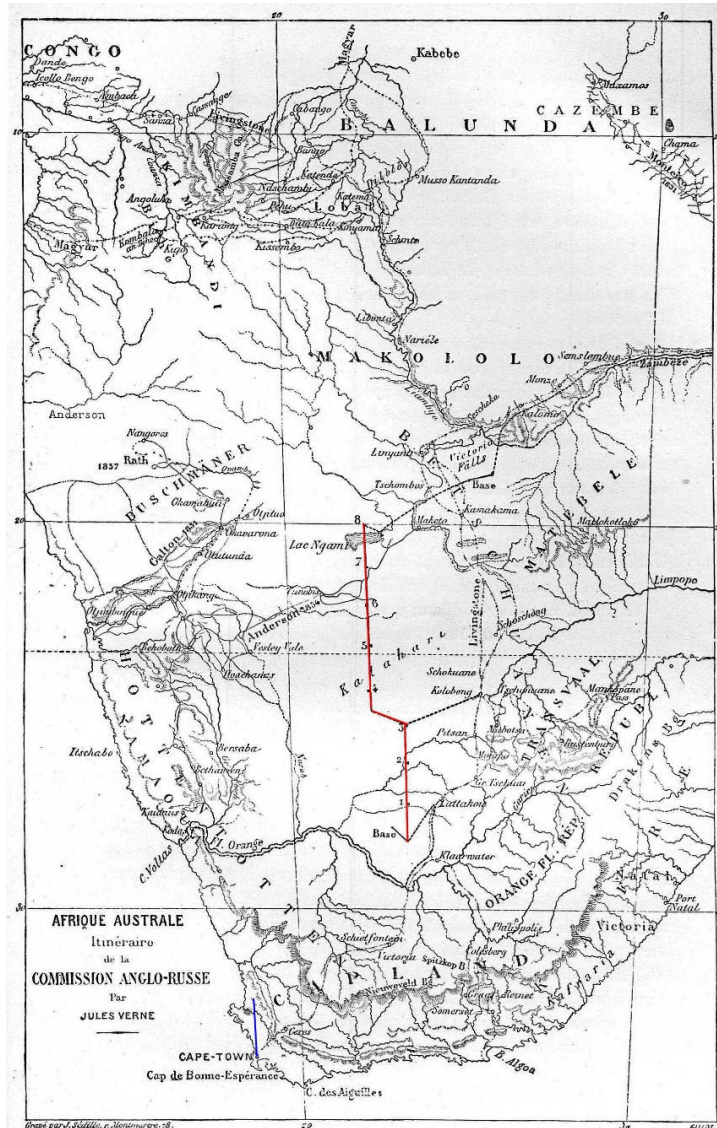


Figure 3 : L'arc de méridien mesuré en Afrique Australe près du Cap de Bonne-Espérance par La Caille (en bleu) et ceux, fictifs, de 3R3A (en rouge). Si la portion de méridien mesurée par La Caille ne dépasse guère 1,5 degrés, celle de 3R3A s'étend sur près de 8 degrés. (Adapté de la carte publiée dans 3R3A.)

Ce chapitre IV reprend, paragraphe après paragraphe, presque mot pour mot, l'histoire des mesures de la méridienne telle qu'elle est exposée dans *Astronomie populaire* d'Arago (tome 3, livre XX, voir tableau 1). Jules Verne en replace les épisodes dans l'ordre chronologique. Il en omet cependant plusieurs : l'expédition de Svanberg en Laponie (nous allons y revenir), et les expéditions faites en Europe centrale et en Asie qui n'apparaissent que collectivement et anonymement dans un paragraphe unique :

Depuis, au XIX^e siècle, nombre d'autres arcs furent mesurés... mais les Anglais et les Russes s'occupèrent moins activement [23] que les autres peuples de ces déterminations délicates... [24]

(Nous y reviendrons également.)

année	lieu	arc ^b	opérateurs
^a 1669	France	57060	Picard
^a 1683-1718	France		Dominique Cassini, La Hire
^a 1739	France		François Cassini, Lacaille
^a 1792-1803	France, Espagne		Méchain, Delambre
^a 1806-1808	France, Espagne	57025	Biot, Arago
^a 1784-1788	Angleterre		major général Roy
^a 1736	Laponie	57419	Maupertuis, Clairaut, Camus Lemonnier, Outhier, Celsius
1801-1803	Laponie	57196	Svanberg, Oefverbom, Holmequist, Palander
^a 1735-1745	Pérou	56737	Godin, Bouguer, La Condamine, don Georges Juan, Antonio Ulloa
^a 1768	Amérique du Nord	56888	Mason, Dixon
^a 1752	Le Cap	57037	Lacaille
1802-1803	Bengale	56762	colonel Lambton
-1825	Indes orientales	56773	colonel Lambton, capitaine Everest
1800-1801	Angleterre	57066	général William Mudge
^a 1754	Italie	56973	pères Maire, Boscovich
^a 1762-1763	Piémont	57468	père Beccaria
1821-1823	Piémont	57687	Carlini, Plana
1768	Hongrie	56881	père Liesganig
1768	Autriche	57086	père Liesganig
1821-1831	Finlande...	57136	William Struve, cap.-lieut. Wrangel
1821-1824	Hanovre	57127	Gauss
idem	Danemark	57093	Schumacher
1831-1836	Prusse orientale	57144	Bessel, Baeyer

^a entièrement repris par Jules Verne dans 3R3A.

^b valeur obtenue en toises par degré.

Tableau 1: Liste des mesures d'un arc de méridien répertoriées par Arago dans l'*Astronomie populaire*.

L'expédition Svanberg en Laponie

Arago nous apprend donc qu'une expédition géodésique suédoise avait été menée au tout début du XIX^e siècle par Svanberg, Öfverbom, Holmquist, et... Palander. [25] Voilà sans doute la clé du Nicolas Palander de 3R3A. [26]

Le compte-rendu de l'expédition est publié en français. [27] Il s'agissait de reprendre les mesures faites en 1736 par Maupertuis et son équipe, dont les résultats prôtaient à controverse. L'opération est supervisée par l'académicien suédois Daniel Melanderhjelm (1726-1810) [28] qui n'a pu se joindre à l'expédition en raison de son âge. Elle bénéficie du soutien de Delambre et de l'Académie des sciences de Paris qui fournit un cercle répétiteur de Borda ainsi qu'un double-mètre et une toise étalons. Le travail s'est étalé sur trois ans, dans les conditions climatiques que l'on peut imaginer :

Le froid était tel, que les exhalaisons qui sortaient de l'œil se gelaient dans l'instant même ; de sorte qu'il fallait continuellement essuyer l'oculaire pour empêcher qu'étant couvert de brumes, il ne fût trop tôt disparaître le satellite. [29]

L'expédition de 1736 suivait en gros le fleuve Torne (Tornionjoki en finnois) qui marque actuellement la frontière entre la Suède et la Finlande, en partant de Tornea (Tornio en finnois), petite ville à l'extrémité nord du golfe de Botnie. Celle de Svanberg va de Mallorn (la petite île de Malören) au sud à Pahtavara au nord. C'est ainsi un arc d'un degré et demi qui est mesuré, étendant de plus d'un demi-degré la mesure de l'expédition de Maupertuis.

Au moment de son expédition, Jöns Svanberg (1771-1851) [30] est directeur de l'observatoire de Stockholm et membre de l'Académie royale des sciences de Stockholm. Il recevra en 1806, en reconnaissance de ses travaux de géodésie, le prix Lalande de l'Académie des sciences de Paris, dont il sera élu correspondant (section d'astronomie) en 1815. [31]

Notons que si Svanberg est omis dans 3R3A, Jules Verne l'a cité dans *Joyeuses Misères de trois voyageurs en Scandinavie* ! [32] : « Parcourir les oeuvres des professeurs Afzelius, Walhenberg, Svanberg, Gefer, Fries, Nillson ! » W. Butcher a noté [33] que cette

énumération est tirée de *Suède et Norwège*, de Philippe Le Bas. [34] Butcher propose d'identifier ce Svanberg au physicien Adolphe Ferdinand Svanberg (1806–1857) ou au chimiste Lars Fredrik Svanberg (1805–1878), tout deux fils de Jöns Svanberg. [35] Mais ce dernier, alors académicien, était probablement bien plus connu au moment où Le Bas a écrit son ouvrage.

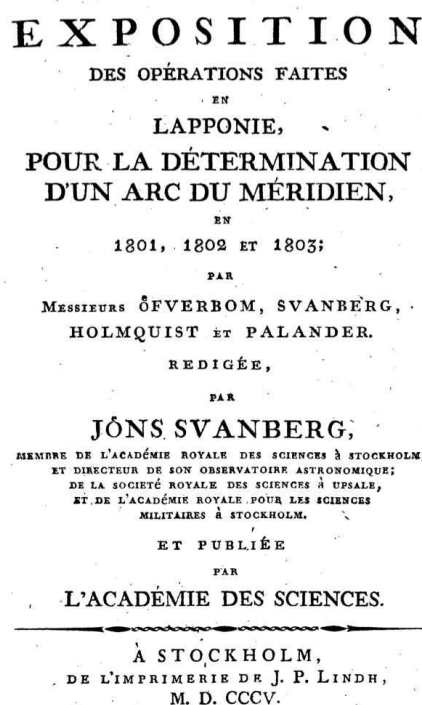


Figure 4 : La page de titre de l'ouvrage de Svanberg relatant son expédition géodésique en Laponie. Les noms de ses collaborateurs y apparaissent.

Les autres membres de l'expédition en Laponie sont : Jonas Öfverbom (1758–1819) [36], ingénieur géographe au bureau d'arpentage, également académicien ; Daniel Erhard Holmquist (1764–1808) [37], adjoint de mathématiques à l'université d'Uppsala... et Palander.

Le géodésien Palander

Ce Palander était maître de mathématiques à l'université d'Åbo (maintenant Turku), alors capitale de la Finlande. L'information se trouve dans la publication originale de Svanberg, dans le résumé qu'en a donné B. Voiron, [38] dans la *Connaissance des temps* de l'an XIV (parue en 1804) ou encore dans une lettre de l'académicien suédois Melanderhjelm adressée à Delambre et publiée dans le *Magasin encyclopédique*. [39] La Finlande a été rattachée à la Russie en 1809. Mais ces sources ne nous renseignent ni sur le prénom, ni sur les dates de naissance et de décès de Palander. Après l'incendie de 1827, l'université d'Åbo fut transférée à Helsingfors (maintenant Helsinki). Le Nicolas Palander de 3R3A vient de l'observatoire d'Helsingfors. Faire de Nicolas Palander un

mathématicien finlandais — détail qui n'était pas dans l'*Astronomie Populaire* d'Arago — suggère que Jules Verne a eu accès à des sources complémentaires.

Le site Wikipedia finlandais nous apprend que la famille Palander, famille cultivée, a fourni plusieurs professeurs, dont Gabriel Palander (1774–1821), professeur d'histoire et de philosophie théorique et membre de l'académie de Turku (Åbo). [40] Est-ce bien notre homme ? Une recherche sur le site d'archives FINNA [41] le confirme en indiquant qu'il est l'auteur de plusieurs mémoires de mathématiques publiés en latin entre 1796 et 1819, dont sa thèse *Méthodes d'études de la superficie des solides par double intégration*. [42] Une autre confirmation vient de l'*Histoire de la philosophie en Finlande* de Vesa Oittinen, [43] où l'on apprend que Gabriel Palander, *mathématicien d'origine*, a enseigné la philosophie théorique à Turku à partir de 1814.

Retournons à 3R3A. Comme Jacques Paganel dans *Les Enfants du capitaine Grant* (1868), comme Palmyrin Rosette dans *Hector Servadac* (1877), le personnage Nicolas Palander appartient à cette classe de savants distraits dont André-Marie Ampère a été le modèle. Modèle revendiqué d'ailleurs par Jules Verne, puisque, comme l'a remarqué O. Dumas, [44] dans la pré-parution de 3R3A dans le *Magasin d'Éducation*, [45] le Chapitre XI s'achevait par la phrase « André-Marie Ampère, le savant le plus distrait du monde, n'eût pas mieux fait. » Phrase qui disparaîtra dans l'édition Hetzel, [46] pour ne pas faire de tort, selon O. Dumas, [47] à la publication par le même éditeur de la correspondance d'Ampère.

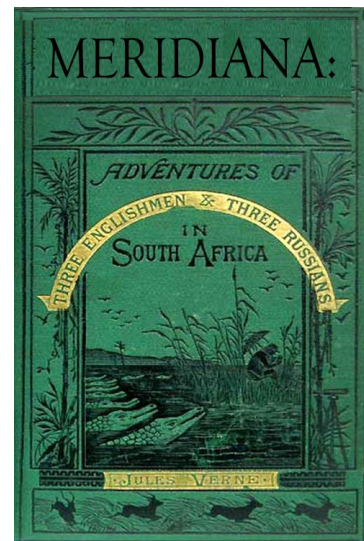


Figure 5 : Nicolas Palander, cerné par les crocodiles, reste plongé dans sa table de logarithmes (à gauche). Dessin de Férat gravé par Pannemaker (la signature *PANN* est présente, mais pas celle de Férat). Cette illustration a été reprise pour la couverture de la traduction en langue anglaise (à droite). [48]



Figure 6 : L'illustration précédente semble inspirée d'une gravure des *Chasses en Afrique* de W. C. Baldwin. [49] À gauche, le dessin de Janet Lange dans l'édition originale anglaise. À droite, la gravure parue dans *Le Tour du Monde*. [50] Dans ce récit de Baldwin, l'auteur raconte qu'il s'est endormi alors qu'il était posté à l'affût pour chasser les hippopotames.

Nicolas Palander est un personnage pittoresque dont l'occupation principale est la chasse aux erreurs dans les tables de logarithmes :

« J'ai trouvé ! J'ai trouvé ! s'écriait-il.

– Et qu'avez-vous trouvé, monsieur Palander ? lui demanda sir John.

– Une erreur de décimale dans le cent troisième logarithme de la table de James Wolston ! »

En effet, il avait trouvé cette erreur, le digne homme ! Il avait découvert une erreur de logarithme ! Il avait droit à la prime de cent livres promise par l'éditeur James Wolston ! [51]

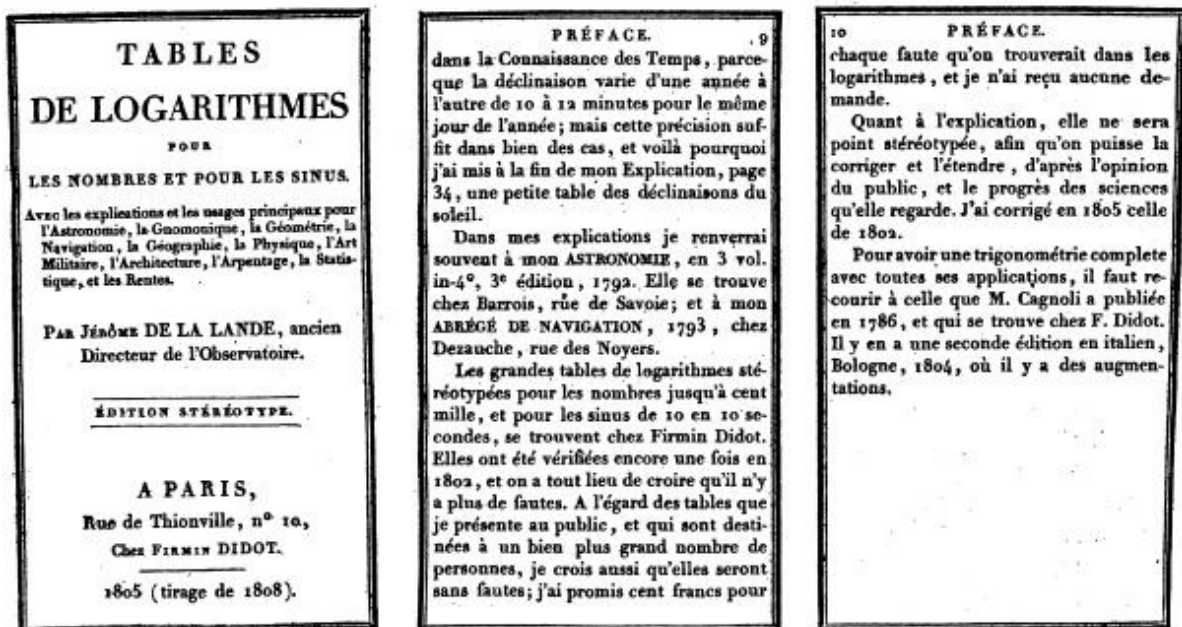


Figure 7 : La page de titre des *Tables de logarithmes* de Lalande et les pages de sa préface offrant une prime au lecteur découvrant une erreur.

On chercherait vainement les tables de logarithmes [52] éditées par James Wolston. C'est un nom inventé ; nom d'ailleurs particulièrement affectionné par Jules Verne, car

toute une famille s'appellera Wolston dans *Seconde Patrie* (1900). Il n'en reste pas moins vrai que la faute de calcul ou d'impression est une hantise constante des éditeurs des tables numériques qui s'expriment souvent longuement à ce sujet dans leurs introductions en invitant le lecteur à leur signaler toute erreur, et qui font circuler des listes d'errata. [53] Ainsi peut-on lire dans la préface des tables de logarithmes de Lalande [54] :

Les grandes tables de logarithmes .../... ont été vérifiées encore une fois en 1802, et il y a tout lieu de croire qu'il n'y a plus de fautes. A l'égard des tables que je présente au public .../... je crois aussi qu'elles seront sans fautes ; j'ai promis cent francs pour chaque faute qu'on trouverait dans les logarithmes, et je n'ai reçu aucune demande. [55]

Cette prime à l'erreur était donc une réalité. Les tables de Lalande, « petites tables stéréotypées, les plus exactes, les plus commodes, les plus jolies et les moins chères qu'il y ait », [56] étaient très populaires et ont été rééditées jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Prenant la succession de tables publiées dès 1760 par La Caille et le jeune Lalande, [57] elles sont l'ancêtre des fameuses tables de Bouvard et Ratinet qui furent en France le fidèle compagnon des candidats bacheliers et des taupins du XX^e siècle. Jules Verne a donc remplacé Lalande par un auteur fictif. C'eût été inconvenant, voire même diffamatoire, d'imaginer une erreur dans une table réelle. [58] Cependant, astronomes, géodésiens et navigateurs n'utilisaient pas ces tables destinées à un large public, dont la précision (seulement 5 décimales) était insuffisante pour leurs travaux, mais des tables à 7 décimales. [59]

On constate que le prix fixé par Wolston n'est pas en francs, mais en livres (et non en livres sterling [60] en dépit du nom anglais de l'auteur), ce qui suppose que ces tables de logarithmes ont été éditées au XVIII^e siècle. Peut-être qu'en 1854 (l'année supposée de l'action du roman), Nicolas Palander aura des difficultés à réclamer le prix de son labeur auprès des héritiers de Wolston. Georg Vega, également éditeur de tables de logarithmes, ne proposait en 1783 qu'un ducat d'or pour toute erreur relevée dans ses tables. [61] Un ducat valant environ 12F, Vega était-il moins riche, moins généreux... ou avait-il moins confiance en ses tables que Lalande ?

C'est donc un Nicolas Palander composite que nous a confectionné Jules Verne, empruntant son nom et son origine au collaborateur de Jöns Svanberg, sa distraction à ce bonhomme d'Ampère, et l'anecdote des crocodiles au récit de Baldwin.

Le colonel Everest

Ce personnage, le chef de la délégation anglaise, est bien évidemment une reprise de George Everest (1790–1866) [62], capitaine puis colonel, qui fut, à la suite de William Lambton (1756–1823), une figure marquante de l'exploration géodésique de l'Inde. On sait que c'est en son honneur que le mont culminant de la chaîne himalayenne porte son nom, sur la proposition de son successeur Andrew Wraugh (1810–1878). Mais dans 3R3A, il n'est nullement fait allusion au passé indien du colonel Everest.

Il est moins connu, et probablement Jules Verne l'ignorait, que George Everest avait, en 1820–1821, séjourné au Cap. C'était un séjour de convalescence pour se remettre d'une maladie tropicale contractée en Inde, mais Everest en a néanmoins profité pour vérifier sur place le travail de La Caille. [63]

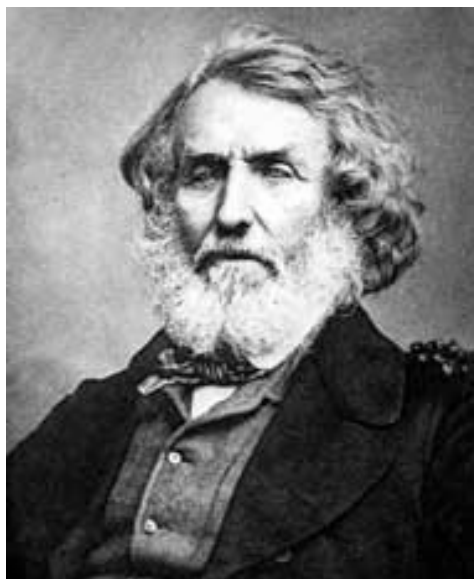


Figure 8 : À gauche, George Everest (1790–1866) (portrait sur wikimedia commons). À droite, le colonel Everest, personnage de 3R3A (dessin de Férat gravé par Pannemaker).

La triangulation de la région du Cap sera ensuite reprise par Maclear en 1840–1848. Thomas Maclear (1794–1879) fut directeur de l'observatoire du Cap de 1834 à 1870. Il vérifia systématiquement les stations de La Caille, [64] étendra la portion de méridien mesurée, et publiera *in extenso* ses registres d'observation (plus de 600 pages!). [65] Mais les travaux de Maclear seront critiqués, leur compte-rendu étant jugé confus et incohérent. [66] Jules Verne semble ignorer Maclear. Dans 3R3A, le seul astronome local mentionné est fictif : c'est le jeune William Emery, « astronome attaché à l'observatoire du Cap, utile établissement qui depuis longtemps rend de véritables services à la science. » [67]

Il n'est pas question non plus dans 3R3A de l'illustre astronome John Herschel (1792–1871), qui séjourna au Cap de 1834 à 1838, observant le passage de la comète de Halley en 1835 et cartographiant — comme le fit La Caille — le ciel austral. (John Herschel est pourtant abondamment mentionné dans les romans lunaires de Jules Verne.)

Parmi les erreurs possibles affectant les mesures de La Caille, Everest et Maclear ont évoqué l'influence des montagnes dont la gravité peut faire dévier la verticale locale. Les points terminaux où La Caille a fait ses mesures de latitude étaient en effet situés près de Table Mountain au sud et du Piketberg au nord.

Jules Verne n'ignorait pas cet effet :

La présence d'une montagne peut, en effet, par une attraction, dévier la direction d'un fil, et ce fut précisément le voisinage des Alpes qui produisit une différence assez notable entre la longueur observée et la longueur mesurée de l'arc qui fut calculé entre Andrate et Mondivi. [68]

Il faisait ici allusion aux opérations de Beccaria en 1763, puis Plana et Carlini en 1823.

Strux / Struve

Le chef de la délégation russe, Mathieu Strux, « de l'observatoire de Poulkova », est bien sûr imaginé à partir de Wilhelm Struve (1793–1864), ancêtre de toute une lignée d'astronomes, qui fut directeur de l'observatoire de Poulkovo de 1839 à 1861. Son nom a été légèrement modifié. Struve fut un géodésien actif qui commença dès 1821 la mesure d'un arc de méridien en Scandinavie et qui s'étendra jusqu'à la Mer Noire. Ce projet international s'est achevé vers 1850. L'arc géodésique de Struve est depuis 2005 un site inscrit par l'UNESCO au patrimoine mondial de l'humanité. Le point nord de cet arc et son monument commémoratif, situés à Hammerfest en Norvège, seront évoqués plus tard par Jules Verne dans *Mirifiques Aventures de Maître Antifer*. [69] Une allusion implicite à l'arc de Struve est aussi présente dans 3R3A :

“Il fut donc décidé que l'arc à mesurer serait pris sur le vingt-quatrième méridien, qui, prolongé en Europe, donnerait la facilité de mesurer un arc septentrional sur le territoire même de l'empire russe”. [70]

Mais ni Wilhelm Struve, ni le colonel Everest n'ont utilisé dans leurs opérations le cercle répétiteur de Borda et le protocole de Delambre, Méchain et Arago dont Jules Verne a maintenu la pratique dans 3R3A. Ils utilisèrent des cercles à réitération, mettant en pratique la méthode des moindres carrés mise au point par Gauss. Ces techniques plus performantes seront adoptées en France à partir de 1860 sous l'impulsion de François Perrier (1833–1888). [71]



Figure 9 : À gauche, Wilhelm Struve (1793–1864) (portrait d'origine inconnue). À droite, Mathieu Strux, personnage de 3R3A (dessin de Férat gravé par Pannemaker).

Sir John Murray

John Murray est encore un personnage composite dont les pistes pour en retrouver la clé se brouillent et s'entremêlent.

Dans le roman, sir John Murray est un astronome amateur présenté comme un

riche savant, émule de James Ross [72] et de lord Elgin, qui, sans titre officiel, honorait l'Angleterre par ses travaux astronomiques. La science lui était redevable de sacrifices pécuniaires très-considérables. Vingt mille livres sterling avaient été consacrées par lui à l'établissement d'un réflecteur gigantesque, rival du télescope de Parson-Town. [73]

Jules Verne se réfère ici à William Parsons (alias lord Rosse, 1800–1867), constructeur à Parsonstown en Irlande de ce qui fut en son temps le plus grand télescope du monde, avec un miroir de six pieds de diamètre, qui a servi de modèle au télescope de Long's Peak dans *De la Terre à la Lune* et *Autour de la Lune*. Lord Elgin (alias Thomas Bruce, 1766–1841) n'était pas un astronome, mais le riche diplomate britannique qui pilla les antiquités grecques pour en garnir le British Museum.

Mais il semble y avoir confusion entre le nom de l'astronome Rosse et celui des navigateurs polaires John Ross (1777–1856) et James Ross (1800–1862) dont il est souvent question dans les *Voyages extraordinaires*. Dans ses romans lunaires, Jules Verne passe également de « lord Rosse » à « John Ross ».

Le personnage John Murray est aussi un chasseur compulsif. Selon O. Dumas, [74] il aurait pour modèle le grand chasseur William Charles Baldwin [75] qui a parcouru l'Afrique Australe en 1852–1860. On constate que plusieurs des illustrations de son récit paru dans le *Tour du Monde* ont été adaptées dans 3R3A (Figures 5 et 6). [76]

Mais d'où vient le nom Murray lui-même ? Murray (sans prénom connu) était un compagnon de Livingstone lors de sa traversée du désert du Kalahari au lac Ngami en 1849. [77] On peut également penser à Hugh Murray, esquire (1780–1846), [78] géographe membre de l'Edinburgh Royal Society, auteur de divers livres de géographie (dont certains sur l'Afrique) traduits en français, dont Jules Verne a pu avoir connaissance. Enfin, les *Murray's handbooks* sont une collection de guides touristiques populaires publiés par la maison John Murray de 1836 à 1901, souvent cités dans les *Voyages extraordinaires*.

Et les autres ?

Qu'en est-il des deux autres membres de l'expédition ? Aucune identification probante n'a pu être avancée pour William Emery ni pour Michel Zorn. [79]

En fraternisant, ces deux personnages, l'un anglais et l'autre russe, s'opposent par leur caractère aux autres astronomes de l'expédition (les deux chefs Everest et Strux sont ouvertement en hostilité ; Murray et Palander s'isolent dans leurs monomanies respectives). À la fin du roman, William Emery et Michel Zorn, apprenant la déclaration de guerre entre l'Angleterre et la Russie, découvrent qu'ils sont censés être ennemis ! Mais la fraternité entre hommes de bonne volonté est plus forte que la guerre :

« Toujours amis, Michel ?

– Oui, mon cher William, toujours et quand même ! » [80]

Une noble devise, à inscrire parmi les plus belles ! [81]

La phrase finale n'a pas été conservée dans les version publiées. Si l'on songe que ces lignes ont été écrites au moment où la guerre franco-prussienne prenait fin, le message est clair.

Conclusion

Jules Verne a omis certains noms en reprenant dans son Chapitre IV la liste des géodésiens célèbre par Arago. Ni Palander, ni Everest, ni Struve n'y figurent. Est-ce délibéré ? On peut l'imaginer : c'est sans doute pour pouvoir réutiliser, sans contradiction, ces noms réels pour ses personnages fictifs.

Les personnages de 3R3A obtiennent exactement le même résultat que La Caille ! C'est irréaliste. Passons sur les incertitudes de mesures elles-mêmes... [82] Les deux opérations devraient aboutir à des valeurs différentes pour deux raisons. 1) Les mesures de latitude de La Caille, on l'a vu plus haut, étaient affectées des déviations de la verticale dues à la proximité de montagnes. Celles de 3R3A devraient être exemptes de ce problème, ou ne pas en être affectées de la même manière. 2) Les mesures de 3R3A ont été effectuées à des latitudes plus basses que celles de La Caille, ce qui devrait conduire, en raison de l'aplatissement de la Terre, à une valeur du degré de méridien inférieure. Ce n'est pas le cas, et comme le montre la figure 2, la mesure obtenue par les héros de 3R3A serait la pire mesure géodésique du XIX^e siècle !

NOTES

1. Une biographie de La Caille a été établie par Glass, I.S., 2013. *Nicolas-Louis de La Caille, Astronome and Geodesist*, Oxford University Press. Traduction française (avec ajouts) par J. Lequeux, 2013, EDP Science / Observatoire de Paris. Voir aussi, J. Lequeux, « Nicolas-Louis de La Caille, Astronome et géodésien », in *L'Astronomie*, septembre 2013, pp. 28–37.
2. Une exposition a eu lieu à cette occasion à l'observatoire de Paris.
3. Verne, J., 1872. *Aventures de trois Russes et de de trois Anglais dans l'Afrique Australe*, Hetzel, Paris. (La pagination indiquée est celle de l'édition Hetzel in-8° illustrée.)
4. D'autres ont cherché les clés des personnages de ce roman avant moi. Par exemple : Terrasse, P., 1983. « Trois Russes, trois Anglais et le bushman », *Bulletin de la Société Jules Verne*, 68, pp. 132–134. Neboit-Mombet, J., 2005. « L'Image de la Russie dans le roman français (1859–1900) », Presses universitaires Blaise Pascal, pp. 58–61.
5. Voir par exemple Débarbat, S., 2005. « Jules Verne et la géodésie », *Revue XYZ*, 104, pp. 55–60. Et la page consacrée à 3R3A sur notre site internet « Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique Australe (1872), ou les arpenteurs obstinés », http://www.lesia.obspm.fr/perso/jacques-crovisier/JV/verne_3R3A.html.
6. Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 15 février 1871. *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863–1886)*, établie par O. Dumas, P. Gondolo della Riva, et V. Dehs, éditions Slatkine, Genève, tome I (1863–1774), pp. 154–156.
7. Voir à ce sujet Le Lay, C., 2005. « François Arago, héros de Jules Verne ? », In P. Mustière & M. Fabre (eds) *Jules Verne, les machines et la science*, Coiffard Éditeur, pp. 159–167.
8. Dehs, V., 2011. « La bibliothèque de Jules et Michel Verne », *Verniana*, 3, pp. 51–118.
9. Allotte de la Fuÿe, M., 1928. *Jules Verne, sa vie, son œuvre*, Simon Kra, Paris, p. 173.
10. 3R3A, Chap. VIII, pp. 54–55.
11. Garcet, H. 1854. *Leçons nouvelles de cosmographie*, Éditions Dezobry & Magdeleine, Paris (nombreuses rééditions).

12. L'article « Figure de la Terre » n'occupe pas moins de 13 pages dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1756, Vol. 6, pp. 749–761).
13. *Encyclopédie*, Vol. 6, p. 754.
14. L'ellipsoïde de Clarke, établi en 1880, correspond à un rayon équatorial de 6378 km et un aplatissement de 1/293. Il a longtemps servi de référence géodésique. Les modèles actuels sophistiqués de la forme de la Terre en diffèrent peu.
15. 3R3A, Chap. IV, p. 26.
16. 3R3A, Chap. IV, p. 22.
17. 3R3A, Chap. IV, p. 23. Ce paragraphe est à comparer avec celui d'Arago : « Lacaille trouva en 1752 pour la mesure d'un degré du méridien au Cap de Bonne-Espérance, dans l'hémisphère austral, 57,037 toises. » (Arago, F., 1856. « Premières déterminations des dimensions et de la figure de la terre. » In *Astronomie populaire*, Tome 3, Livre XX *La Terre*, Chap. II, pp. 3–17).
18. 3R3A, Chap. IV, p. 26.
19. 3R3A, Chap. XXIII, p. 199.
20. Contrairement à ce que J. Lequeux a ajouté à sa traduction de la biographie d'I.S. Glass (*op. cit.*, note p. 94).
21. La Caille, N.-L. de, 1763. *Journal historique du voyage fait au Cap de Bonne-espérance*, édité anonymement par C. Carlier, Paris.
22. Serres, M., 1874. *Jouvenances sur Jules Verne*, Les Éditions de Minuit, p.63.
23. Cette accusation nous semble injustifiée !
24. 3R3A, Chap. IV, p. 23.
25. Arago, F., *op. cit.*
26. P. Terrasse (*op. cit.*) avait proposé Adolphe Arnold Louis Palander (1842–1920), explorateur, découvreur à bord de *La Vega* du passage du nord-ouest en 1878–1880. Cette identification doit être écartée en raison des dates, ce Palander étant encore un inconnu au moment de la rédaction de 3R3A. On trouvera Louis Palander explicitement mentionné dans *L'Épave du Cynthia* (1885).
27. Svanberg, J., 1805. *Exposition des opérations faites en Laponie pour la détermination d'un arc de méridien, en 1801, 1802 et 1803 ; par Messieurs Öfverbom, Svanberg, Holmquist et Palander*, Stockholm.
28. Poggendorff, J.C., 1863. *Biographisch-Literarisches Handwörterbuch*. Leipzig, 2, p. 108.
29. Svanberg, J., *op. cit.*
30. Poggendorff, J.C., *op. cit.*, 2, pp. 1051–1052.
31. Annuaire de l'Académie des sciences de Paris.
32. Verne, J., ca 1861. *Joyeuses Misères de trois voyageurs en Scandinavie*. Manuscrit publié en 2003, *Géo* numéro spécial Jules Verne, pp. xvii–xxii.
33. Butcher, W. 2011. *Joyous Miseries of Three Travellers in Scandinavia*, traduction avec une introduction, des notes et des appendices, Acadian Press.
34. Le Bas, P., 1838. *Suède et Norwège*, dans *l'Univers Pittoresque* ; republié en 1841 par Firmin Didot, Paris (p. 429).
35. Poggendorff, J.C., *op. cit.*, 2, pp. 1052–1054.
36. *Biographiskt lexicon öfver namnkunnige svenska män*, 1856, 23, pp. 313–316.
37. Poggendorff, *op. cit.*, 1, p. 1133.
38. Voiron, B., 1811. *Histoire de l'astronomie depuis 1781 jusqu'à 1811*, Courcier, Paris. Article IV : « Opérations faites en Laponie pour la détermination d'un arc de méridien », pp. 283–294.

39. Melanderhjelm, D., 1801. « Extrait de deux lettres de M. Melanderhjelm, secrétaire perpétuel de l'Académie royale des sciences de Stockholm, au C. Delambre, de l'Institut national, en date des 9 octobre et 22 décembre 1801, et relatives à une nouvelle mesure du degré du Nord. », *Magasin encyclopédique ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, rédigé par A. L. Millin. 1801, 6ème année, T. 6, pp. 363–367.
40. Wikipedia (Finlande), *Palander-Suolahti*, [http://fi.wikipedia.org/wiki/Palander %E2%80%93Suolahti](http://fi.wikipedia.org/wiki/Palander%E2%80%93Suolahti) (consulté le 25 octobre 2013).
41. FINNA, *Finnish archives, libraries and museums*, <http://www.finna.fi> (consulté le 25 octobre 2013).
42. Palander, G. *Specimen mathematicum, de methodo superficies solidorum duplici integratione investigandi*, thèse soutenue le 4 mai 1799, académie de Turku.
43. Oittinen, V., 2004. *Philosophy in Finland, 1200–1850*, <http://filosofia.fi/se/arkiv/text/6300> (consulté le 14 novembre 2013).
44. Dumas, O., 1983. « Les Aventures de trois Russes et de trois Anglais revu et corrigé », *Bulletin de la Société Jules Verne*, 67, pp. 104–105.
45. 3R3A est paru dans le *Magasin d'Éducation et de récréation* du 20 novembre 1871, 14 (165), au 5 septembre 1872, 16 (185).
46. Mais qui figure dans la traduction anglaise *Meridiana*.
47. Selon O. Dumas, *ibid.*, J. Hetzel a publié en 1869 *Journal et correspondance de André-Marie Ampère* (nombreuses rééditions).
48. *Meridiana : The Adventures of three Englishmen and three Russians in South Africa*. 1873, Sampson Low, Marston, Low, & Searle, Londres.
49. Baldwin, W. C., 1863. *African Hunting — from Natal to the Zambesi*, Richard Bentley, Londres.
50. Baldwin, W. C., 1863. « Chasses en Afrique — de Port-Natal aux chutes du Zambèse », *Le Tour du Monde*, 8, pp. 369–416.
51. 3R3A, Chap. XI, p. 87.
52. Voir le catalogue de ces tables compilé par D. Roegel : LOCOMAT, the LOría Collection of MAtheMatical Tables. <http://locomat.loria.fr/> (consulté le 25 octobre 2013).
53. Zach, Baron de, 1821. « Fautes dans les tables de logarithmes. » *Correspondance astronomique, géographique, hydrographique et statistique*, 5, pp. 576–583.
54. Dumont, S., 2007. *Un astronome des lumières, Jérôme Lalande*, L'Observatoire de Paris / Vuibert.
55. Lalande, J. de, 1802. *Tables de logarithmes pour les nombres et pour les sinus*. Firmin Didot, Paris (nombreuses rééditions). Ces tables coûtaient 2F 50. Les *grandes tables* (pour les nombres jusqu'à 100 000) coûtaient 14F.
56. Selon Lalande lui-même. *Magasin encyclopédique ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, rédigé par A. L. Millin. 1803, 8ème année, T. 4, p. 359.
57. Sans nom d'auteur, 1760. *Tables de logarithmes*. Chez H.L. Guérin & L.F. Delatour, Paris.
58. J'ai personnellement vérifié le 103ème logarithme dans les premières éditions des Tables de Lalande. Il est correct !
59. Comme celles de Callet, F., 1795. *Tables portatives de logarithmes*, Firmin Didot, Paris (nombreuses rééditions).
60. Une livre sterling valant alors environ 25 F de l'époque, la somme proposée aurait été énorme !
61. Vega, G., 1783. *Logarithmische, Trigonometrische, ... Tafeln und Formeln*, Vienne.
62. Biographie établie par Smith, J.R., 1999. *Everest, the Man and the Mountain*, Whittles Publishing. Un résumé en est donné dans *Geomatik Schweiz*, 2007, 12, pp. 625–629.

63. Everest, G., 1822. « On the triangulation of the Cape of Good Hope », *Memoirs of the Astronomical Society of London*, 1, pp. 255–270.
64. Maclear, T., 1840. « On the position of La Caille's stations at the Cape of Good Hope », *Memoirs of the Royal Astronomical Society*, 11, pp. 91–137.
65. Maclear, T., 1866. « Verification and extension of La Caille's arc of meridian at the Cape of Good Hope », *Lords commissioners of the admiralty*, Londres.
66. Todhunter, I., 1872. « On the arc of the meridian measured in South Africa », *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, 33, pp. 27–34.
67. 3R3A, Chap. I, p. 3.
68. 3R3A, Chap. VII, note p. 47.
69. Verne, J. 1894. *Mirifiques Aventures de Maître Antifer*, Hetzel, Paris, Partie 2, Chap. XIV.
70. 3R3A, Chap. VIII, p. 55.
71. Perrier, M.F. 1873. « De la Méridienne en France ». *Association française pour l'avancement des sciences, Congrès de 1872 à Bordeaux, Comptes-rendus*, pp. 101–130. Schiavon, M. 2010. *Geodesy and mapmaking in France and Algeria: between army officers and observatory scientists*. In D. Aubin, C. Bigg & O. Sibum (ed) *The Heavens on Earth. Observatories and astronomy in nineteenth-century science and culture*, Duke University Press, pp. 197–224.
72. Le manuscrit conservé à Nantes (Bibliothèque municipale de Nantes / Musée Jules Verne, mju B 121) orthographe correctement « Rosse ».
73. 3R3A, Chap. III, p. 15.
74. Dumas, O., 1983. « Chasseurs, sachez chasser », *Bulletin de la Société Jules Verne*, 68, pp. 135–137.
75. Baldwin, W. C., *op. cit.*
76. Comme l'avait déjà signalé P. Le Roy (1983, « Les Illustrateurs de Jules Verne », *Bulletin de la Société Jules Verne*, 67, p. 106). Plusieurs figures sont similaires, à l'effet miroir près.
77. P. Terrasse, *op. cit.*
78. Poggendorff, *op. cit.*, 2, p. 244.
79. Jules Verne reprend le même nom pour Sébastien Zorn, le violoncelliste du quatuor de l'Île à hélice (1895). Zorn (colère en allemand) reprend alors tout son sens avec ce personnage irascible.
80. 3R3A, Chap. XXIII, p. 202.
81. Cette dernière phrase ne figure que dans le manuscrit conservé à Nantes (*op. Cit.*).
82. La Caille, comme Arago d'ailleurs, ignorait les calculs d'erreur par la méthode des moindres carrés qui sera introduite par Legendre et Gauss. Jules Verne croyait, de bonne foi, que l'on pouvait tendre vers une précision infinie en multipliant les observations faites avec le cercle répétiteur de Borda.

Jacques Crovisier (jacques.crovisier@obspm.fr), est astronome à l'Observatoire de Paris, spécialisé en radioastronomie et dans l'étude des comètes. Il s'intéresse aux aspects astronomiques de l'œuvre de Jules Verne, auxquels il a consacré un site internet http://www.lesia.obspm.fr/perso/jacques-crovisier/JV/verne_gene.html.



Submitted July 15, 2013
Proposé le 15 juillet 2013

Published January 13, 2014
Publié le 13 janvier 2014

Futurisme, un faux ami de Verne

Jean Demerliac

Abstract

There is no discussion of Verne in Marinetti and the Futurists, whose silence is intriguing, given that the *Voyages extraordinaires* were very influential in Italy and given that the Futurists and Verne shared common interests: the machine, speed, “acceleration of life”, and “modernity”. In a 1976 article, Pär Bergman had raised the problem of Verne’s possible influence on Marinetti’s aesthetic of speed. “Futurism, one of Verne’s False Friends” pursues that hypothesis and shows that the futurist had indeed read Verne. I argue that their reception of Verne has taken the form of an hostile but structuring reaction to the author, which has left traces in Marinetti’s early writings.

Résumé

Marinetti et les futuristes n’ont jamais parlé de Verne. Ce silence est intrigant, compte tenu du rayonnement particulier des *Voyages extraordinaires* en Italie et des nombreux thèmes qui rapprochent Verne et le futurisme : machine, vitesse, « accélération de la vie », « modernité » (etc.). En 1976, Pär Bergman avait déjà soulevé l’hypothèse d’une influence de Verne sur l’esthétique de la vitesse de Marinetti. « Futurisme, un faux ami de Verne » poursuit cette hypothèse et dresse un nouvel état de la question en montrant qu’il y eut bien une réception futuriste de Verne, laquelle prit la forme d’une réaction hostile et structurante dont on retrouve des traces dans les premiers écrits de Marinetti.

Futurisme et Esprit nouveau

Futurisme ? Le terme est souvent accolé à Jules Verne (1828-1905) et à ses machines pour en signifier le caractère avant-coureur. Déjà utilisé par Villiers de l’Isle-Adam au sens d’« avenirisme » ou d’« anticipation » [1], on sait que ce mot a fait sa véritable entrée dans la langue et l’esthétique sous les auspices du poète, écrivain et dramaturge, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), auteur et signataire du premier manifeste du futurisme publié dans les colonnes du *Figaro* le 20 février 1909, quatre ans après la mort de Verne. Voici qui écarte donc d’emblée la question d’une influence de Marinetti et du futurisme sur Verne, mais qu’en est-il de l’inverse : Marinetti et les futuristes ont-ils lu les *Voyages extraordinaires* ? La question semble superflue tant le rayonnement de l’écrivain était grand en France et en Italie

au début du vingtième siècle. A la pointe de leur époque, les *Voyages extraordinaires* ont d'une certaine façon accompli cette poésie industrielle dont Jules Janin avait prédit en 1847 l'avènement quand il exhalait « cette force qui va devenir le poème de l'univers – la vapeur et le chemin de fer ! » [2]. À un demi siècle de distance, Verne partage avec le futurisme cette croyance dans « le complet renouvellement de la sensibilité humaine sous l'action des grandes découvertes scientifiques » [3]. Ainsi n'est-on pas étonné que Roger Le Brun, un futuriste français de la première heure, grand admirateur de Marinetti, ait pu évoquer Verne comme un « facilitateur » du futurisme [4]. Par delà le cercle étroit du futurisme français, on sait que Verne a eu la faveur des poètes de l'Esprit nouveau. Ses romans « merveilleux et réalistes » avaient fait les « délices de leur adolescence » (Apollinaire), et, fait remarquable dans l'histoire de la réception des *Voyages extraordinaires*, ces enfants de la République ne l'avaient pas méprisé une fois arrivés à l'âge adulte. Ainsi, Apollinaire devait-il faire à plusieurs reprises l'éloge de Verne [5]. On connaît son mot célèbre, « Jules Verne, quel style ! Rien que des substantifs ! » [6], qui fait écho à Marinetti qui, dans *Les mots en liberté - Destruction de la syntaxe* (1912), avait décrété l'ouverture de la chasse aux adverbes et aux adjectifs. L'influence de Verne sur Apollinaire est encore mal connue et mériterait une étude à part entière, tant elle abonde en éléments surprenants. Étienne-Alain Hubert a par exemple établi que les premières lignes des *Mamelles de Tirésias* (1917) où est apparue la première occurrence du mot « surréalisme » (« Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir ») est une glose de *Robur-le-Conquérant* et de la polémique sur le « plus lourd que l'air » qui avait opposé Verne et Gaston Tissandier [7]. Une autre découverte intéressante a été celle d'un synopsis de film laissé par Apollinaire, *C'est un oiseau qui vient de France*, dont les sept pages manuscrites, décrivent une adaptation des *500 millions de la Bégum* [8]. L'influence de Verne est également sensible chez des poètes contemporains d'Apollinaire comme Henri-Martin Barzun, auteur notamment de *L'Hymne des forces* (« sous-marin, je parcours les verdâtres abîmes... », 1912) et surtout Blaise Cendrars. On sait que ce dernier fut l'auteur avec Sonia Delaunay du premier livre « simultané », *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France / Représentation synchrone / peinture simultanée* (1913), qui fait à plusieurs reprises référence à Jules Verne [9], et qui alla alimenter la grande querelle du simultanésisme à laquelle prirent part, entre autres, Apollinaire, Barzun, Cendrars, Sonia et Robert Delaunay, Umberto Boccioni et Marinetti, tous s'en attribuant l'antériorité [10]. Mort en 1905, Verne n'a pas connu ces débats et est resté tributaire d'une conception linéaire du récit, distincte donc du simultanésisme qui voulait exprimer toute la « polyphonie » (non successive) du monde réel, mais sa prose du globe et de la machine aux accents résolument modernistes (enthousiasme, vitesse, abolition des distances...) était en phase avec le sentiment d'« accélération de la vie » pour lequel futurisme et Esprit nouveau devaient prendre fait et cause quelques années après sa mort en se ralliant autour du simultanésisme. C'est d'abord en ce sens général que Verne a été un « facilitateur » du futurisme. Or, curieusement, alors que Verne devenait — au moins temporairement — une figure emblématique de la modernité littéraire en France dans les années 1900-1910, revendiquée tant par les poètes de l'Esprit nouveau que par des « pré-surréalistes » comme Raymond Roussel ou Gustave Lerouge, Marinetti et ses disciples, qui étaient très proches des milieux d'avant-garde français, et qui vouaient à un degré encore supérieur un culte à la machine, ont observé, eux, le plus complet silence sur les *Voyages extraordinaires*. Leurs précurseurs avoués ont été Walt Whitman, Rosny Aîné, Paul Adam, Émile Zola, Octave Mirbeau, Gustave Kahn, Émile Verhaeren et Émile Fabre [11], mais de Verne, il n'est question nulle part. Tout au

plus, sait-on que le peintre futuriste Umberto Boccioni a laissé à sa mort une malle qui contenait, entre autres, des ouvrages de Verne, de Max Nordau et des manuels de mécanique et d'électricité. Un tel silence peut étonner quand on sait à quel point Verne et le futurisme ont partagé une même curiosité pour les machines, et combien le premier était complètement incontournable dans la culture technico-scientifique de l'époque. Il est vrai que si des affinités semblent unir ces deux esthétiques, le silence, mais peut-être surtout les proclamations tonitruantes et agressives des futuristes — qui tranchaient singulièrement avec la modération de Verne — n'ont guère invité à les rapprocher. En 1918, alors que la querelle du simultanésisme était consommée, Apollinaire était d'ailleurs revenu sur ces débordements, quand il déclarait qu'on ne trouvait « pas en France de ces “paroles en liberté” jusqu'où ont été poussées les surenchères futuristes, italienne et russe, filles excessives de l'esprit nouveau, car la France répugne au désordre » (*L'Esprit nouveau et les poètes*). « Excessif », ce terme pourrait bien s'appliquer aussi au silence dont les futuristes ont environné l'œuvre de Verne. Silence très suspect en effet, car d'un côté, un bref survol de la réception de Verne en Italie rend très improbable une non réception des *Voyages extraordinaires* par les futuristes, alors que d'un autre côté, un examen attentif de leur doctrine révèle des convergences poétiques et esthétiques, mais des divergences idéologiques suffisamment sérieuses pour justifier qu'ils se soient abstenus de faire toute référence à l'écrivain français. Ont-ils subi son influence, et une influence grande à proportion d'un silence qui fut peut-être un déni ? Si cette hypothèse était vérifiée, cela amènerait à créditer Verne d'un rôle singulier dans le développement de la réflexion futuriste, en tant que pôle répulsif, « mauvais objet ». Ressemblant en apparence, mais différent et hostile sur le fond, le futurisme n'a-t-il pas été le grand *faux-ami* de Verne ?

Réception et antitradition

Sur la question de savoir si les futuristes avaient lu ou non les *Voyages extraordinaires*, le premier point qu'il faut souligner est que, en Italie comme en France, on ne lisait pas Verne comme n'importe quel autre écrivain : on le lisait jeune (même si beaucoup d'adultes le lurent également). On sait combien Verne était, avec son éditeur Pierre-Jules Hetzel et Jean Macé, engagé en France dans un projet de formation de l'enfance et de la jeunesse, projet qui prit la forme du *Magasin d'Education et de Récréation*, dont les parutions bimensuelles s'étalèrent de 1863 à la guerre de 1914-1918. Une des lignes directrices de ce périodique était de réaliser le vœu exprimé naguère par François Arago d'éduquer les jeunes générations et de les doter d'une culture technique et scientifique à même de favoriser la nécessaire transition de l'appareil économique vers le machinisme [12]. Dans cette entreprise, Hetzel prit particulièrement à cœur son rôle de « moraliste laïc », se donnant pour tâche « de contribuer à augmenter la masse des connaissances et d'idées saines, la masse de bons sentiments, d'esprit, de raison et de goût qui forme ce qu'on pourrait appeler le capital moral de la jeunesse intellectuelle de France » [13], tandis que Verne eut pour mission d'animer l'information technique et scientifique dans la partie « récréative » du *Magasin*. L'efficacité de ses romans et de sa pédagogie tient beaucoup au fait qu'il sut faire de la machine un objet de spectacle et d'émerveillement à une époque où chaque innovation technologique était littéralement perçue comme le produit d'une magie industrielle. Ce sont d'abord ces raisons qui ont fait le succès de Verne en France, puis en Italie quand la *Biblioteca di Educazione e*

di Ricreazione (Tipografia Editrice Lombarda) commença en 1872 à publier ses *Voyages extraordinaires*. Jusqu'en 1900, ces romans allaient faire le lait de tout ce qui portait culotte courte au *bel paese*. Mariella Colin a bien expliqué comment jusqu'aux années 1880, devant l'inexistence d'une littérature pour la jeunesse, les éditeurs italiens avaient dû se tourner en masse vers les écrivains et les éditeurs français et tout particulièrement vers la maison Hetzel, afin de combler les aspirations de la bourgeoisie libérale, nouvelle classe montante pour laquelle l'instruction représentait la condition de l'unité nationale et la source de tous les progrès économiques à venir. Ainsi, avant ces grands succès que furent *Le Avventure di Pinocchio* de Collodi (1882) et *Cuore* de De Amicis (1886), Verne connut dans la péninsule un véritable triomphe et une diffusion bien supérieure à celle des autres écrivains italiens [14]. Non seulement tous ces romans y furent traduits — dans des versions souvent remaniées — au fur et à mesure de leur parution chez Hetzel, mais ils y firent de nombreux émules, comme Emilio Salgari qui caressait l'idée de devenir le « Verne italien », Luigi Motta, Yambo (nom de plume d'Enrico Novelli) et Collodi Nipote, pour ne citer ici que les principaux de ces « pasticheurs » populaires [15] (au demeurant fort appréciés des futuristes), et sans s'attarder sur la question des apocryphes italiens attribués à Verne, dont on sait qu'ils furent publiés en masse au cours de la période [16]. Dans de telles conditions, on imagine difficilement comment les « futurs » futuristes auraient pu passer à côté des *Voyages extraordinaires*. Nés dans les années 1870-1880, enfants de cette bourgeoisie éclairée du Nord qui militait pour l'unité nationale et l'avènement de l'industrie, francophiles de surcroît [17], ces livres s'adressaient d'abord à eux, comme cela avait été le cas d'Apollinaire ou de Cendrars qui lurent Verne dans les mêmes années.

Bien que fortement exposés aux influences françaises, les futuristes italiens évoluaient dans un autre contexte que celui dans lequel avait fleuri l'Esprit nouveau. Certes, en Italie comme en France, on estimait que « les premières lectures ont une influence sur l'entière existence » [18] et que la réussite du capitalisme industriel dépendait du degré d'éducation et d'acculturation aux sciences et aux techniques des nouvelles générations, sauf que la situation culturelle et socio-économique y était très différente. Verne avait en effet donné une image de la machine et de la modernité dans une Italie encore presque exclusivement agricole, pour ne pas dire moyenâgeuse, où le taux d'analphabétisme atteignait 78% quand on fit les premiers recensements à l'époque du Risorgimento. Ce retard explique l'intérêt spécial que la jeune bourgeoisie libérale du Nord pouvait porter à ses livres. Il explique aussi que l'aspiration à la modernité prît chez elle une forme beaucoup plus pressante et aigue qu'en France où l'acculturation à l'outil industriel, entamée déjà depuis Napoléon III, avait été plus médiatisée, consensuelle et mesurée. Rappelant le gigantesque bond de la sidérurgie italienne, qui produisait 19 000 tonnes d'acier en 1900 et 250 000 tonnes en 1910 (l'industrie automobile augmentant dans des proportions semblables), Giovanni Lista a ainsi remarqué qu'on en était arrivé en Italie « à une conception plus intense de la machine » [19], intensité dont le futurisme, qui a cherché en quelque sorte à compenser ce retard industriel, devait être l'expression radicale et excessive. Cette radicalité futuriste a été, on le sait, représentée par l'« antitradition », c'est-à-dire, par le rejet du passé et par l'appel à la destruction du livre, des bibliothèques, des musées et de toutes les mythologies « archéologiques », pour un présent « détaché de la chaîne génétique du passé » et « une poésie libérée, émancipée de tous les liens traditionnels, rythmée par la symphonie des meetings, des ateliers mécaniques, des automobiles, des avions volants » (etc.) [20].

Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !... A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible ? Nous savons bien que notre belle et fausse intelligence nous affirme. — Nous ne sommes, dit-elle, que le résumé et le prolongement de nos ancêtres. — Peut-être ! Soit ! ... Qu'importe ?... Mais nous ne voulons pas entendre ! Gardez-vous de répéter ces mots infâmes ! Levez plutôt la tête ! [21].

En tant qu'adeptes de l'antitradition, les futuristes ne pouvaient pas entretenir des rapports simples et apaisés avec un auteur qui fut possiblement un de leurs précurseurs mais qui était aussi déjà un homme du passé, un classique, ainsi qu'un des plus actifs promoteurs d'une culture pour la jeunesse qu'ils exébraient, pour son saint-simonisme édulcoré et son côté « bourgeois ». En France, la rupture avec le passé était certes également un poncif de l'Esprit nouveau, mais elle y était plus regardante et nuancée. « L'esprit nouveau, écrit Apollinaire, prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d'ensemble sur l'univers et dans l'âme humaine » (*L'Esprit nouveau et les Poètes*). Ainsi, n'est-on pas vraiment étonné que Verne ait eu la faveur d'Apollinaire et des modernistes français, alors que ce « solide bon sens » allait totalement à l'encontre des valeurs affichées par les futuristes. Un problème supplémentaire était posé par les prétentions éducatives et normatives des livres qui sortaient de la maison Hetzel. Cherchant à constituer l'intelligentsia de la bourgeoisie industrielle et à éradiquer en elle tout ferment de conformisme et de passéisme, les futuristes ont en effet très tôt compris qu'ils devaient mettre les jeunes Italiens de leur côté et les former, comme l'avaient fait aux décennies précédentes les promoteurs du livre pour la jeunesse dans le sillage des idéaux éducatifs de la Troisième République. A la différence de leurs anciens pédagogues, ils n'œuvrèrent pas pour un programme d'enseignement, mais pour une « école de la révolte », une école d'expérience, affranchie du passé et de l'histoire, dans le sens de la protestation de Nietzsche contre l'éducation historique de la jeunesse [22]. Verne apparaissait forcément comme un concurrent dans la tentative des futuristes de polariser le « génie juvénile » [23].

Vitesse

Si les futuristes avaient donc des raisons de passer Verne sous silence, cela n'exclut ni qu'ils l'aient lu, ni qu'ils aient subi son influence. Cette question a intrigué au moins un spécialiste reconnu de l'histoire du futurisme, Pär Bergman, qui a soulevé en 1976 l'hypothèse d'une influence de Verne sur l'esthétique de la vitesse de Marinetti [24]. Bergman a indiqué deux traits généraux des *Voyages extraordinaires* qui auraient influencé Marinetti, d'une part, le « romantisme du globe », c'est-à-dire, « l'intérêt pour la géographie, le sens global » qu'il retrouve dans le manifeste *Tuons le clair de lune*, et, d'autre part, « l'enthousiasme pour les sciences techniques, pour les inventions (de communications), pour le merveilleux scientifique ». Ces deux traits sont, selon Bergman, « à l'origine du sens de la simultanéité, du sens global et aussi du sens d'ubiquité, qui est également sens de domination et de puissance » qu'on trouve dans les premiers écrits de Marinetti, en particulier ceux « où le mot "conquête" joue un rôle très marqué, presque toujours mis en relation avec la vitesse (*La Conquête des étoiles*, par exemple) » [25]. Bergman souligne ainsi l'étroite relation qui unit *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* et *Michel Strogoff*, dont l'intrigue est centrée sur l'obsession de gagner du temps, et ce « plus vite, encore plus vite ! », véritable leitmotiv des premiers écrits poétiques de Marinetti (*La Conquête des étoiles*, 1902,

Destruction, 1904, et *La Ville Charnelle*, 1908). Il voit une similarité entre la « gageure » d'aller toujours plus vite que relève le poète dans ses premiers écrits (« J'accepte la gageure. Plus vite !... encore plus vite !... et sans répit, et sans repos ! Lâchez les freins ! Vous ne pouvez ?... Brisez les donc ! » [26]), et le célèbre pari de Phileas Fogg dans *Le Tour du monde* :

Il y a un mysticisme de la vitesse dans « L'enjeu sublime », mysticisme qui sépare Marinetti d'avec, par exemple, le Phileas Fogg du *Tour du monde en 80 jours*, qui acceptait la gageure d'une façon tout à fait rationaliste. Mais tous les deux ont besoin de la vitesse pour gagner le pari et quand Marinetti, quelques temps plus tard trouvera la raison d'être à sa vitesse, il y aura un autre point commun : les moyens de communication modernes [27].

Concernant le thème de la vitesse, les parallèles s'arrêtent là pour Bergman, parce que Fogg est un utilitariste, un maniaque du temps et du minutage, un « paroxiste », pour reprendre la belle expression quelque peu « proto-futuriste » employée par Jules Claretie au sujet des personnages du *Tour du Monde* [28], mais non un adepte de la vitesse pour elle-même. Bergman rattache ce culte de la vitesse à l'influence non de Verne, mais de l'écrivain Mario Morasso, « premier apôtre des moteurs à essence dans les revues scientifiques et dans les livres ». Morasso avait signé en 1905 un essai, *La Nuova Arma (La Machina)*, où l'automobile, créatrice de nouvelles sensations de vitesse, du sentiment général d'« accélération de la vie » et de nouvelles beautés fonctionnelles, s'était vue promue au rang de symbole de la modernité. Une autre source de Marinetti a été Paul Adam qui, dans *La morale des sports* (1907), avait décrit la machine et le sport comme des moyens de multiplier la puissance de l'homme :

Qui se sert d'une voiture, d'une automobile, d'un croiseur ou d'un ballon, ne fait que multiplier la vitesse de sa marche. Qui pointe un canon de cuirassé ne fera que prolonger le geste du poing tendu contre l'adversaire. C'est pourquoi un artilleur est un sportsman aussi bien que l'athlète. Tous deux augmentent la puissance physique concédée à l'homme par la nature. Donc : *On nomme sport toute œuvre coordonnant une série d'actions physiques homogènes et raisonnées afin d'accroître l'adresse, le courage et la puissance de l'homme* [29].

Adam a prôné une philosophie agressive et belliciste du sport et du dépassement vers le surhomme [30], dans laquelle Marinetti est allé puiser certaines de ses idées sur l'« homme multiplié » par l'automobile et la machine, qu'il a notamment illustrées par l'image poétique du « centaure mécanique », intégration complète du pilote dans l'automobile de course. Un autre élément nouveau apporté par Marinetti dans son culte de la vitesse est que « c'est la mort qui conduit ». Le chef du mouvement futuriste s'extasiait devant les records de vitesse de son époque (175 km/h en 1905, 200 km/h en 1906) et devant le « drame merveilleux des dérapements dans les circuits d'autos » [31] et il avait déclaré : « l'ivresse des grandes vitesses en auto est l'ivresse de se sentir fondu avec l'unique divinité. Les sportsmen sont les premiers catéchumènes de cette religion » [32]. Verne est resté hermétique à cette nouvelle culture du sport et de l'automobile apparue au début des années 1900. À la question par exemple de savoir s'il était « sportman » que lui posait en 1904 le journaliste Victor Breyer, l'écrivain avait tout benoîtement répondu qu'excepté le yachting, il n'avait jamais pratiqué aucune espèce de sport, sinon des tours en voiture sur les boulevard d'Amiens dans la voiture de son médecin qui laissaient en lui une impression de malaise (« Que voulez-vous [...], ces instruments vont trop vite pour moi qui suis bien vieux. Et puis n'écrasent-ils pas trop

de poulets et de toutous ? » [33]). Verne a certes parlé de l'automobile dans quelques-uns de ses derniers livres, comme *L'Île à hélice* (1895), *Le Testament d'un excentrique* (1899) et surtout *Maître du monde* (1904), dont il a pu dire à un journaliste qu'il était « le dernier mot de l'automobilisme, tellement le dernier mot, que le monde n'en verra probablement jamais la réalisation » [34], mais on ne peut guère dire que l'automobile l'ait enthousiasmé et qu'il ait « chant[é] l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la terre » (*Manifeste du futurisme*, 1909). Américaine (et donc moderne), la voiture est chez lui dangereuse, comme le montre l'accident de *coach* dont réchappe miraculeusement le quatuor concertant qui ouvre *L'Île à hélice* (« maudite voiture qui nous a chavirés en pleine campagne déserte ! »). Cette dangerosité est également soulignée dans l'épisode du Concours de l'automobile Club du Wisconsin de *Maître du monde* (1904), où le véhicule « satanique » de Robur filant à 250 km/h vient semer terreur et stupéfaction dans le public, même si, remarque ironiquement le narrateur, les accidents mortels dans les rallyes automobiles sont « un détail qui n'a pas grande importance dans cet étonnant pays d'Amérique ». Verne a, semble-t-il, ressenti même un certain agacement à l'égard de l'automobilisme et de la culture sportive qui a accompagné son avènement. « On va, a-t-il déclaré, à tant de kilomètres plus vite que le train, mais est-ce un réel progrès [...] ? Et tous ces sports auxquels s'adonne aujourd'hui le jeune Français, je trouve cela très déplorable. Il vaut mieux faire des cerveaux que des jambes et des bras forts » [35]. Et s'il a révisé un peu plus tard son jugement sur l'automobile, faisant d'elle « la plus précieuse des inventions », c'est parce qu'il estimait que sa destinée était de lutter contre l'exode rural et la vie dans les gratte-ciel qui menaçaient les siècles à venir [36] ! Il y a donc, non seulement sur la question de l'automobile et du sport, mais sur le plan de ce qui serait une adhésion personnelle à un ethos moderne de la vitesse, de sérieuses divergences entre l'écrivain des dernières années et Marinetti.

Aéroplane

Plus que l'automobile, l'aéroplane devait en bonne logique rapprocher Verne et Marinetti. On sait que le romancier français, qui s'était engagé dès 1863 aux côtés de Nadar pour le « plus lourd que l'air », avait fait montre d'une certaine prescience dans ce domaine. On lui reconnaît d'avoir compris très tôt que les possibilités de vol (non aérostatique) étaient complètement assujetties à la puissance et au poids des moteurs : « Les uns avec des ailes ou des hélices, les autres avec des plans inclinés, imaginent, fabriquent, perfectionnent leurs machines volantes qui seront prêtes à fonctionner le jour où un moteur d'une puissance considérable et d'une légèreté excessive leur sera appliqué par quelque inventeur » [37]. Verne a contourné ces difficultés dans *Robur-le-Conquérant* (1886) et *Maître du monde* (1904) en introduisant les fabuleux accumulateurs d'électricité qui permettent d'animer les hélices de l'*Albatros* et les ailes de l'*Epouvante*, et ce problème devait trouver un début de solution en 1903 avec les premiers essais de vol motorisés des frères Wright. Bien que légèrement postérieure à ces premières expériences de vol motorisé, l'*Epouvante*, la machine volante de *Maître du monde* est encore loin d'un réalisme en la matière. Certains indices donnent à penser que ce roman, tout comme *Robur-le-Conquérant*, a eu une influence sur les futuristes. Un de ces indices est le fait que chez Verne, comme chez le premier Marinetti, l'automobile tend vers l'aéroplane. Verne avait commencé *Maître du monde* avec l'idée d'un « navire poisson oiseau » qu'il jugeait lui-même « absurde » et il

l'avait repris en 1903, suite à sa rencontre de René Ransson, membre de l'Aéro-club de Picardie, qui l'avait informé sur les progrès de l'aviation. Le moteur permettant de faire rouler le bolide et d'actionner ses ailes articulées est certes fantaisiste, mais offre une certaine parenté avec l'automobile de Marinetti dont Bergman a bien remarqué qu'elle était affectée d'un « antagonisme double horizontal et vertical », à la fois « ivre d'espace » et « affamée d'horizons et de proies sidérables ». L'automobile futuriste est une voiture volante ou tendant vers le vol [38].

Que le pouls du moteur centuple ses élans !
Hurrah ! Plus de contact avec la terre immonde !...
Enfin, je me détache et je vole en souplesse
sur la grisante plénitude
des astres ruisselants dans le grand lit du ciel ! [39]

Un autre trait qui rapproche Verne et le chef du mouvement futuriste et qui est signalé par Bergman est l'idée d'ailes articulées, qui dotent *L'Épouvante* aussi bien que *Gazourmah*, l'oiseau mécanique qu'engendre le héros de *Mafarka le futuriste*. Dans ce « roman africain » (et pré-roussellien à quelques égards), commencé en 1907 et terminé en 1909, Marinetti a voulu ressusciter dans la forme d'une épopée moderne, le vieux mythe d'Icare, l'homme oiseau enfanté par l'ingénieur Dédale. Reste que son oiseau mécanique aux ailes mobiles (« ses bras tout-puissant peuvent agiter pendant une journée entière des ailes plus vastes que les tentes des Bédouins ») ressemble très singulièrement à celui de Verne et semble se rattacher à une imagerie primitive du vol que la traversée triomphale de la Manche par Blériot, le 25 juillet 1909, devait détrôner en introduisant le principe d'ailes rigides et d'hélices. Quand il écrit *Mafarka le futuriste*, cette imagerie était encore flottante. La compétition entre les ballons et les différents appareils volants « plus lourds que l'air » avait certes été réglée en théorie depuis 1861 et la fameuse querelle du « plus lourd que l'air » qui avait opposé Verne et Nadar aux aérostiers, mais elle devait demeurer pour quelques années encore une réalité des aéro-clubs pour battre encore son plein pendant la guerre de 1914-18. Dans *Robur le Conquérant*, Verne avait librement transposé cette querelle dans la dispute qui opposait Robur aux membres incrédules du Weldon-Institute. On trouve une preuve nette que Marinetti s'était référé à cette polémique dans le dialogue de Mafarka avec les « Brises narquoises » : « Tu ne pourras jamais voler au ciel, ô bel amant trop lourd. – Mon poids me permettra de garder mon équilibre » [40]. Dans son roman, Verne avait discuté en détail des avantages et des inconvénients des trois grandes familles d'appareils volants plus lourds que l'air : « les hélicoptères ou spiralifères, qui ne sont que des hélices à axes verticaux, [...] les orthoptères, engins qui tendent à reproduire le vol naturel des oiseaux » et « les aéroplanes, qui ne sont, à vrai dire, que des plans inclinés [...] mais remorqués ou poussés par des hélices horizontales » (ch.6). Parmi ces trois principes, Robur avait choisi les « saintes hélices » et son appareil fabuleux se conformait finalement assez bien à l'idéal d'autolocotion aérienne que Nadar se représentait en l'espèce d'« une locomotive glissant dans les airs sans déraillements possibles [...] et faisant le tour du globe en quelques enjambées fantastiques » [41]. Malgré ce choix d'hélices, Verne restait fixé sur l'orthoptère puisque, d'une part, il avait donné au navire de Robur le nom d'un oiseau, l'*Albatros* — nom qui se trouvait être aussi celui de la barque volante (en forme d'oiseau) inventée par Jean Marie Le Bris en 1857 — et que, d'autre, part, il abandonna plus tard les hélices pour des ailes articulées dans *Maître du monde*. La tension entre ces deux principes du vol était très forte depuis Leonard de Vinci qui avait à la fois découvert le principe de la « vis aérienne »

qui allait déboucher sur l'invention de l'hélicoptère par Ponton d'Amécourt et La Landelle, et réfléchi à des systèmes, inspirés de l'anatomie des chauve-souris, permettant à l'homme de se « maintenir dans les air par le moyen d'ailes battantes ». À l'époque où il écrivit *Mafarka le futuriste*, Marinetti était plutôt du « clan de l'oiseau », alors que son premier manifeste de février 1909 devait évoquer « les aéroplanes dont l'hélice a des claquements de drapeau », avant qu'il ne promeuve l'hélice au rang de muse lui inspirant le *Manifeste technique de la littérature futuriste* (« Voilà ce que m'a dit l'hélice tourbillonnante [...] », 1912).

Marinetti a investi l'hélice de toutes sortes de significations héroïques et allégoriques. Ce trait rappelle moins Verne que Nadar qui dans ses *Mémoires du Géant* s'exclamait : « C'est l'hélice — La « Sainte Hélice! » [...] qui va nous emporter dans l'air ; c'est l'hélice qui entre dans l'air comme la vrille entre dans le bois, emportant avec elles, l'une son moteur, l'autre son manche » [42]. Il ne fait aucun doute que Marinetti a lu ce texte et on retrouve à plusieurs reprises cette image de la « vrille » dans le *Monoplan du pape* (1912). Dans ce roman, où le narrateur est le pilote et le pape, un passager indésirable promené au dessus du corps « puant » de l'Italie avant d'être jeté comme une poubelle dans l'Adriatique, l'image de la vrille de Nadar est omniprésente, mais détournée pour représenter la lutte contre le passé :

Tournoyante hélice épouvantable,
Je suis fondu avec mon monoplan,
Je suis la vrille colossale
Qui perce l'écosse pétrifiée de la nuit
Plus fort ! Toujours plus fort ! Il faut creuser en rond
Profondément dans cette fibre momifiée par les âges.
[...] Hélice ! Forte hélice de mon cœur monoplan,
Formidable vrille enthousiaste et volontaire,
Ne sens-tu pas craquer les ténèbres exécrationnelles sous ton effort perçant ? [43]

Marinetti devait toutefois mener sa réflexion sur l'aéroplane et l'hélice dans une direction différente de celle de Verne et de Nadar, en assignant au vol un rôle de fondation d'une nouvelle ère futuriste, faite de surprises et de nouveautés perpétuelles, échappant aux déterminismes d'une histoire statutairement « plagiaire », condamnée à la reproduction du passé. Décontaminé de l'espace euclidien et du sol « vieux », l'aéroplane a ainsi été célébré par les futuristes en tant qu'« expression d'un absolu détachement du passé » (Lista). « J'ai reconquis mon courage massif / Depuis que mes deux pieds végétaux / ne pompent plus le suc conservateur de la peur / dans la terre prudente ! », s'exclame ainsi le pilote du *Monoplan du Pape* [44]. Ce caractère fondateur et structurant de l'aéroplane dans la doctrine futuriste peut expliquer que Marinetti ait accordé une place importante à Léonard de Vinci qui, d'une part, avait inventé le principe de la vis aérienne et imaginé des machines volantes inspirées de ses études sur le vol des oiseaux et qui, d'autre part, voyait dans le faux, la copie et le plagiat le principe de la « mort de tout » [45]. Pour autant, on ne voit guère comment Verne et Nadar, qui avaient popularisé le « plus lourd que l'air » et qui étaient les deux grandes figures « modernes » de ce débat, ont pu être omis par Marinetti autrement qu'à dessein. En créant autour du « plus lourd que l'air » ce qui fut peut-être la première avant-garde (une « Société d'hommes d'intelligence et de bien » érigée contre la « poltronnerie française » [46]), en faisant de l'hélice un emblème de la modernité, en inventant la photographie aérienne et en prônant un nouveau rapport — vertical — à l'espace, tout en investissant l'espace public par toutes sortes de bruyantes proclamations

(« Et vive l'hélicoptère !), Nadar apparaît rétrospectivement comme un évident précurseur du futurisme, voire du tapage marinettien. Son double bagage de théoricien et de technicien, ses expériences de vol et sa posture « apostolique », l'inscrivent à l'évident point de départ de cette religion du « Dieu avion » (Apollinaire) et de cette lignée d'aviateurs théoriciens (dont Marinetti lui-même) qui allaient inventer l'aéropeinture et le théâtre aérien. Nous avons d'ailleurs un indice que ces correspondances étaient connues des futuristes par un roman de Paolo Buzzi, *L'Ellisse e la Spirale — film + Parole in libertà* (1915), que Bergman a cité dans son étude. Dans ce roman à clé, Marinetti était représenté par le personnage de Naxar, nom qui serait formé, selon Bergman, à partir de celui du personnage Arronax dans *Vingt mille lieues sous les mers* et de celui de Nadar, dont Verne avait lui-même tiré l'anagramme Ardan qui forme le nom du héros de *Autour de la Lune* et *De la Terre à la Lune*. Ces rapprochements sembleraient indiquer que Verne et Nadar avaient bien une place dans le mouvement, mais implicite, en tant que « crypto-futuristes ». Rien d'ailleurs dans tout cela de bien mystérieux, si l'on considère que Marinetti voulait assurer l'essor du futurisme sur des bases latines et méditerranéennes et guettait chaque occasion de se délester du lourd bagage intellectuel de la France et de l'Allemagne [47]. Ce nationalisme explique très bien qu'il ait éclipsé Verne et Nadar de sa théorie du vol, en leur substituant Léonard de Vinci, figure imposante de l'aéronautique et du génie technique italien.

Accélération de la pensée

Bergman ne semble pas avoir soupçonné la possibilité d'un rapport conflictuel de Marinetti à Verne. Il a attribué le silence de Marinetti sur l'écrivain français et sur Morasso à la peur d'une accusation de plagiat, mais cet argument vaut en fait surtout pour Morasso, dont on s'accorde effectivement à penser qu'il fut un des principaux théoriciens du mouvement futuriste [48], alors que la proximité de Verne et du futurisme est beaucoup moins nette. L'influence de l'écrivain français sur Marinetti semble s'être plutôt traduite par un processus d'opposition et de divergence, pour des raisons qui tiennent à la fois à la personnalité de Marinetti et à une forme d'*omerta* sur l'écrivain français dictée par un parti-pris nationaliste, mais aussi, plus simplement, à la relative tombée en désuétude des *Voyages extraordinaires* après 1900. Presque un demi siècle sépare la publication du premier *Voyage extraordinaire* (1863) du premier manifeste du futurisme (1909). Dans les années 1910, la banalisation de techniques comme l'aviation, l'automobile, les télécommunications, l'éclairage à électricité, avait recouvert d'un épais voile de poussière les voyages en ballon, les machines à vapeur et tout cet attirail d'invention des *Voyages extraordinaires* que, quelques décennies plus tôt, l'on avait à peine osé entrevoir comme des prophéties de l'avenir. Entretemps, Verne avait accompli sa descente dans l'enfer du livre pour les enfants où sa place n'était d'ailleurs même plus vraiment assurée. En 1910, un chroniqueur de *Ciné journal*, Paul Acker, décrivait ainsi les attentes de la nouvelle génération :

Eux [les enfants], ils s'ingénient à établir une station de télégraphie sans fil, ils s'évertuent à construire un aéroplane biplan ou monoplane ; ils s'efforcent de trouver un moteur léger ; la mécanique n'a pas de secrets pour eux : à leur âge, c'est effrayant, à moins que ce ne soit admirable. Leur héros, leur héros idéal, ce n'est plus le héros de roman de Jules Verne, le capitaine de quinze ans qui s'enfonce dans l'Afrique sanguinaire [...]. C'est l'aviateur, c'est le chauffeur, c'est le champion. [49]

Sensible chez des enfants en 1910, à quel point ce constat de désuétude devait-il être aigu dans les mêmes années chez des futuristes qui avaient lu Verne dans leur jeunesse, mais qui s'adonnaient désormais à la « modernolâtrie » (Boccioni) en encensant tous les objets fonctionnels de la vie moderne. D'un point de vue futuriste, Verne n'avait pas compris la révolution du téléphone, du phonographe et du cinématographe, pas plus que celle de l'automobile, de l'aéroplane ou du sport. Il ne les avait pas compris au sens que les futuristes donnèrent à ces inventions, comme complet « renouvellement de la sensibilité humaine », du sens de la vie et du monde, et comme apport de nouvelles simultanités [50]. Il est vrai qu'il ne pouvait les comprendre ainsi, parce qu'il ne disposait pas des nouveaux codes de rupture, exclusifs et radicaux, par lesquels devaient s'affirmer l'idée de modernité et l'esprit d'avant-garde en France et en Italie dans les années 1900-1910. D'une certaine façon, les deux époques n'obéissaient pas au même « régime d'historicité » (Hartog [51]), aux mêmes modes d'articulation des trois catégories du passé, du présent et du futur, ou en tous les cas, le futurisme, comme l'Esprit nouveau se voulaient avant tout des formulations bruyantes d'un renouveau complet de la perception et de la perspective du temps. Il est significatif à cet égard que Mario Morasso, à qui l'on prête l'invention de ce culte de l'automobile et de la modernité futuriste, ait fait à diverses reprises l'éloge de Verne. Morasso considérait l'écrivain français comme le maître absolu de l'anticipation (devant Wells), encore qu'il le jugeait inférieur en imagination et en imprévu à ce que le présent — en l'occurrence l'automobile, la « vie du moteur » et le « spectacle de l'énergie » — venait offrir [52]. Cet angle de réception nous donne une idée sans doute très fidèle du prisme à travers lequel les futuristes ont pu regarder l'œuvre de Verne, œuvre d'anticipation, dans la continuité des grandes utopies, dans laquelle manquait par définition cette adhésion inconditionnelle, émerveillée et exclusive au présent et au futur immédiat. Verne n'a pas complètement ignoré ces questions quand il déclarait à son ami Charles Lemire, « tout ce que j'invente, tout ce que j'imagine restera toujours au-dessous de la vérité, parce qu'il viendra un moment où les créations de la Science dépasseront celles de l'imagination » [53], mais s'étant fait en quelque sorte une spécialité de l'avenir, tout en restant campé sur une critique de la science et de la technique, on ne trouve pas chez lui traces de ce culte du présent et de l'action immédiate au nom duquel Marinetti devait rejeter en bloc la littérature d'anticipation :

Le Futurisme n'est pas et ne sera jamais *prophétisme* [...] On ne peut deviner le futur proche sauf si l'on y participe en vivant *toute* la vie. De là notre violent et obsédant amour pour l'action. Nous sommes les futuristes de *demain* et non d'*après-demain*. Nous voyons bien où nous allons aboutir, mais nous chassons systématiquement de notre esprit ces visions, presque toujours anti-hygiéniques, parce que nées presque toujours d'un état de découragement... Action ! Gare à celui qui s'arrête ou recule, pour désavouer, discuter ou rêver ! [54]

En tant qu'auteur de romans qui comportaient une part d'anticipation — les plus célèbres d'entre eux du moins —, Verne ne pouvait qu'appartenir à la classe des prophètes, des visionnaires ou des rêveurs qui reportaient des possibilités de changement à un futur lointain. Et si cette charge de Marinetti ne visait pas explicitement Verne, elle visait bien une catégorie de livres auxquels on associait en priorité l'écrivain français.

C'est notamment à cause de cette fixation futuriste sur le présent, que Bergman conclut que « Marinetti [n'a pu] donc trouver que peu de choses chez Jules Verne » et beaucoup plus chez des auteurs de sa génération adeptes de l'automobile, comme Morasso ou d'Annunzio. En même temps, cette focale sur le présent est trompeuse et ne peut prétendre oblitérer un

débat sur la vitesse qui avait déjà traversé tout le XIX^e siècle, produit des ruptures ou des sentiments de rupture temporelle très similaires et déchainé bien des querelles d'anciens et de modernes. Avant l'invention du moteur à essence, c'est à la machine à vapeur et au chemin de fer que fut dévolu ce rôle de bouleversement, rupture d'époque dont Benjamin Gastineau s'était fait le témoin dans *La Vie en chemin de fer* :

Avant la création des chemins de fer, la nature ne palpait plus : c'était une Belle-au-bois-dormant, une froide statue, un végétal, un polype ; les cieux mêmes paraissaient immuables. Le chemin de fer a tout animé, tout mobilisé. [...] Beautés et laideurs des civilisations mortes ou entraîné de mourir, courtisanes et saintes, héroïsmes et bassesses sortent de leur suaire pour demander une approbation, une larme ou un sourire au voyageur spectateur du wagon. La brillante palette du chemin de fer peint la vie universelle dans toutes les manifestations ridicules ou sublimes [...] [55].

Verne était à sa manière également un acteur de ce renouveau esthétique et ses romans nous montrent qu'il a été un observateur très attentif du chemin de fer et des transports de son époque et des nouvelles sensations procurées par la vitesse qui leur étaient associées. C'est, par exemple, dans *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*, le train qui, doit passer coûte que coûte sur le pont délabré de Medicine Bow et « sauter » littéralement d'une rive à l'autre : « On sentait, pour ainsi dire, que le train tout entier, marchant avec une rapidité de cent milles à l'heure, ne pesait plus sur les rails. La vitesse mangeait la pesanteur » (ch. 28). C'est, dans *De la Terre à la Lune*, le « boulet » permettant de se déplacer à une vitesse cent fois supérieure à celle des trains et des chevaux les plus rapides et qui fait prononcer à Ardan au meeting de Tampa-town son beau discours sur l'abolition de la distance et la mise en service prochaine des trains de projectiles lunaires (ch. 19) [56]. Dans *Autour de la Lune*, une fois domptée l'« effrayante poussée de cette vitesse initiale de onze mille mètres qui eût suffi à traverser Paris ou New York en une seconde » (ch. 2), la vitesse devient spectacle et source d'une intense jubilation pour les passagers du boulet, en particulier dans toute la section du roman où ces derniers survolent la région australe de la Lune et voient les sommets défiler sous leur pied « comme s'ils eussent été entraînés au souffle d'un ouragan » (ch. 17). La vitesse, c'est aussi et surtout un passage de *Vingt mille lieues sous les mers*, où est décrite la formidable poussée du submersible jeté dans la pente du tunnel du canal de Suez :

Le *Nautilus* suivait le torrent, rapide comme une flèche, malgré les efforts de sa machine qui, pour résister, battait les flots à contre-hélice. Sur les murailles étroites du passage, je ne voyais plus que des raies éclatantes, des lignes droites, des sillons de feu tracés par la vitesse sous l'éclat de l'électricité. Mon cœur palpait, et je le comprimais de la main (t. 2, ch. 5).

Fier à bon droit de cette description, Verne a jugé bon d'en placer une similaire dans l'épisode où le *Nautilus* traverse à grande vitesse un tunnel de glace près du pôle Sud :

Tous les éclats tranquilles des murailles de glace s'étaient alors changés en raies fulgurantes. Les feux de ces myriades de diamants se confondaient. Le *Nautilus*, emporté par son hélice, voyageait dans un fourreau d'éclairs (t. 2, ch. 15).

On pourrait multiplier de tels recoupements dans l'œuvre de l'écrivain français où la vitesse a un fort pouvoir excitant et jubilatoire. Comme chez Marinetti, ces nouvelles extases de la vitesse des *Voyages extraordinaires*, venaient contrarier le conservatisme, représenté en l'occurrence par les romantiques et un club d'allergiques au train, à la vitesse et à la ligne

droite, dont Alfred de Vigny s'était fait le porte-parole véhément dans « La maison du berger » :

Evitons ces chemins. - Leur voyage est sans grâces,
 [...]Ainsi jetée au loin, l'humaine créature
 Ne respire et ne voit, dans toute la nature,
 Qu'un brouillard étouffant que traverse un éclair.
 [...]La distance et le temps sont vaincus. La science
 Trace autour de la terre un chemin triste et droit.
 [...]Plus de hasard. Chacun glissera sur sa ligne,
 Immobile au seul rang que le départ assigne,
 Plongé dans un calcul silencieux et froid. [57]

On trouve chez Marinetti des traces de cette querelle du chemin de fer dans la critique qu'il a faite de John Ruskin. Dans les pas de Morasso (*L'Impérialisme artistique*, 1903), Marinetti s'en est pris à Ruskin à qui il reprochait son « idéologie lymphatique [...] avec son rêve maladif de vie agreste et primitive ; [...] sa haine de la machine, de la vapeur et de l'électricité » [58]. Au sujet du train, Ruskin avait notamment déclaré que « le voyage dev[enait] abêtissant à proportion exacte de sa vitesse » [59] et « transformait l'homme en paquet vivant » [60].

Il est indifférent que votre tête soit pourvue d'yeux, que vous soyez aveugle ou que vous dormiez, il est indifférent que vous soyez intelligent, que vous soyez bête, ce que vous pourrez appréhender, dans le meilleur des cas, du pays que vous traversez, c'est sa structure géologique et sa surface générale [61].

D'une certaine façon, Verne a mis en scène cette « indifférence » du voyageur de Vigny et de Ruskin dans le personnage « myope » et froid de Fogg (littéralement « brouillard ») du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, mais pour s'en amuser et l'assumer, car l'écrivain était fondamentalement du côté moderniste. Dans *Claudius Bombarnac* (1893), il a développé sa pensée au cours de l'amusant dialogue où Bombarnac, quelque peu irrité de la vitesse trop modérée des trains en Chine, se voit répondre par son voisin Pan-Chao : « Que voulez-vous ? [...] vous ne changerez pas et rien ne changera le tempérament des Célestes. Comme ils sont conservateurs à l'excès, ils conserveront cette vitesse, quels que soient les progrès de la locomotion » (ch. 23). Rien de très nouveau ou de très « futuriste », dira-t-on, dans cette association de la lenteur au conservatisme, laquelle nous renvoie à la vieille querelle du train et aux prises de position anti progressistes des romantiques, que Verne avait gentiment ridiculisées dans *Kéraban-le-Têtu* (1883) et dans son héros ferroviphobe refusant de voyager autrement qu'en chaise à porteurs. Plus intéressante, toujours dans *Claudius Bombarnac*, une notation où Verne a attribué à la vitesse des transports un pouvoir d'association et d'accélération de la pensée.

Les idées d'un homme, lorsqu'il est à cheval, différent des idées qui lui viennent à pied. La différence est plus notable encore, lorsqu'il voyage en chemin de fer. L'association des pensées, le caractère des réflexions, l'enchaînement des faits, en s'opérant sous son crâne, ont une rapidité égale à celle du train. On « roule » dans sa tête, comme on roule dans son wagon. Aussi je me sens en une disposition d'esprit particulière, désireux d'observer, avide de m'instruire, et cela avec une vitesse de cinquante kilomètres à l'heure. C'est ce taux kilométrique que notre train doit conserver à travers le Turkestan pour tomber à une moyenne de trente, quand il parcourra les provinces du Céleste Empire (ch. 6) [62].

L'idée qu'une augmentation de la vitesse mécanique augmenterait celle de la pensée est une idée moderniste. Elle s'oppose notamment à la thèse que Thomas de Quincey avait exposée dans *La Malle-poste anglaise* selon laquelle le sentiment d'augmentation de la vie (*magna vivimus*) ne pouvait pas être le « produit des mécanismes aveugles et insensibles » du train à vapeur, mais du sentiment de lutte et de continuité immédiate de l'homme avec la « plus noble des bêtes », le cheval. Dans le *Manifeste technique de la littérature futuriste* Marinetti a réalisé une synthèse assez déroutante de ces idées puisqu'il a transféré sur « la vie du moteur, cette nouvelle bête instinctive », une forme d'« amitié » très semblable à celle qui unit chez de Quincey l'homme et le cheval. Reste qu'il a exprimé dans *La Nouvelle religion - Morale de la vitesse* (1916) des idées sur l'accélération et l'augmentation de la pensée étonnamment proches de celles que Verne avait exposées dans *Claudius Bombarnac* :

Une grande vitesse d'automobile et d'aéroplane permet d'embrasser et de confronter rapidement divers points éloignés de la terre, c'est-à-dire de faire mécaniquement le travail de l'analogie. Qui voyage beaucoup acquiert mécaniquement de l'intelligence, rapproche les choses distantes en les regardant synthétiquement et en comparant l'une avec l'autre [...].

On ne sait pas si Marinetti avait lu *Claudius Bombarnac*. C'est très probable, mais dans cette question qui touchait finalement aux précurseurs du simultanésisme, chaque avant-garde fit prévaloir l'esprit national, voire le chauvinisme le plus étriqué. Il est amusant à cet égard que Jean Epstein, à propos non plus de train, mais de cinéma et de littérature « cinétique », ait voulu s'approprier quelques années plus tard cette « Esthétique de rapidité mentale » et en déposséder Marinetti et le peuple italien, taxés de « lenteur de pensée » [63]. Il est tout à fait établi, en revanche, que Cendrars avait lu *Claudius Bombarnac*, puisqu'il l'avait cité dans *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*. D'une certaine façon, tout le poème de Cendrars, ce grand « orage sous le crane d'un sourd », est un développement de la sentence bombarnacienne qui veut qu'« on « roule » dans sa tête, comme on roule dans son wagon ». Cependant là où Verne parlait simplement d'une augmentation des « associations de pensées », sans expliciter ces associations, on est passé chez Cendrars à un relevé d'« images-associations » qui se succèdent *librement* au gré de la mémoire et de l'imagination du poète et des rythmes d'accélération et de décélération d'un train reliant Paris et Kharbine. De même, chez Marinetti la vitesse stimule l'« analogie », c'est-à-dire, la faculté de rapprocher des images ou des objets distants de la pensée. C'est Octave Mirbeau, dans *La 628-E8* — oeuvre qui a été reconnue par Marinetti comme une de ses sources —, qui avait le premier entrevu ces nouvelles interactions de l'automobile et de la vitesse avec les états d'âme intérieurs et la mémoire involontaire :

Est-ce bien un journal ? Est-ce même un voyage ? N'est-ce pas plutôt des rêves, des rêveries, des souvenirs, des impressions, des récits, qui, le plus souvent, n'ont aucun rapport, aucun lien visible avec les pays visités, et que font naître ou renaître en moi, tout simplement, une figure rencontrée, un paysage entrevu, une voix que j'ai cru entendre chanter ou pleurer dans le vent ? Mais est-il certain [...] que j'aie vu, ici ou là, de mes yeux vu, ce paysage, à qui je dois telles pages d'un si brusque lyrisme, et qui, tout à coup — par suite de quelles associations d'idées ? —, me fit songer au botanisme académique de M. André Theuriet ? [...] Je n'en sais rien. L'automobile a cela d'affolant qu'on n'en sait rien, qu'on n'en peut rien savoir. L'automobile, c'est le caprice, la fantaisie, l'incohérence, l'oubli de tout... [...] L'automobile, c'est aussi la déformation de la vitesse, le continuel rebondissement sur soi-même, c'est le vertige [64].

Mirbeau soignait sa neurasthénie par des promenades en automobile, mais comme celles-ci excitaient aussi tous ses nerfs, il avait associé la vitesse à une nouvelle « maladie mentale » :

Il faut bien le dire — et ce n'est pas la moindre de ses curiosités —, l'automobilisme est une maladie, une maladie mentale. Et cette maladie s'appelle d'un nom très joli : la vitesse. [...] Non pas la vitesse mécanique qui emporte la machine sur les routes, à travers pays et pays, mais la vitesse en quelque sorte névropathique, qui emporte l'homme à travers toutes ses actions et ses distractions... Il ne peut plus tenir en place, trépidant, les nerfs tendus comme des ressorts, impatient de repartir dès qu'il est arrivé quelque part, en mal d'être ailleurs, sans cesse ailleurs, plus loin qu'ailleurs... Son cerveau est une piste sans fin où pensées, images, sensations ronflent et roulent, à raison de cent kilomètres à l'heure ; cent kilomètres, c'est l'étalon de son activité. Il passe en trombe, pense en trombe, vit en trombe. La vie de partout se précipite, se bouscule, animée d'un mouvement fou, d'un mouvement de charge de cavalerie, et disparaît cinématographiquement, comme les arbres, les haies, les murs, les silhouettes qui bordent la route. [65].

Ce passage de la *628-E8* est intéressant puisqu'on y retrouve des idées très voisines de celles de *Claudius Bombarnac* sur la vitesse mécanique et l'accélération de la pensée, mais associées à une forme d'excitation nerveuse qui se traduit chez Mirbeau par l'oubli de soi et un désir de fuite constante vers l'ailleurs. Chez Mirbeau, la vitesse automobile est malade, mais cette maladie nouvelle donne le change à une neurasthénie reliée au grand mal qui avait emporté tous les écrivains décadentistes et que Paul Bourget avait défini comme « une mortelle fatigue de vivre, une morne perception de la vanité de tout effort ». On sait que Bourget avait attribué l'origine de ce mal à la conscience d'« arriv[er] trop tard dans une civilisation vieillissante » [66], conscience qu'avait eue Baudelaire et dont s'étaient enorgueillis ses continuateurs décadentistes. Contrecoup de la guerre de 1870 et du sentiment de la défaite, le syndrome « fin de siècle » avait pris la forme d'une panne de régime d'historicité et d'un sentiment d'engluement dans le temps, dont il semblait que plus rien ne devait sortir de nouveau. Dans ce contexte particulier, il semble que Verne se situait du côté de la morale bourgeoise et républicaine, où l'on exaltait les valeurs de courage, d'effort et d'action et où l'on condamnait Bourget, Bloy, Villiers et Huysmans, tous coupables de diffuser dans la jeunesse le venin de leur pessimisme démoralisateur, coloré de beautés exténuées et anémiques. Verne avait même livré une critique en règle du dilettantisme « fin de siècle » dans *Le Château des Carpathes* à travers l'histoire du baron Rodolphe de Gortz, un « dilettante » meurtrier et adepte du phonographe, emmuré dans sa forteresse, récit qui mettait en scène sous une forme caricaturale la névrose et la compulsion morbide de l'auteur de *L'Ève future* et peut-être surtout du « Convive des dernières fêtes » (*Contes cruels*). Pour autant, le prologue du *Château des Carpathes* plantait la perspective pessimiste d'une fin de l'histoire (« Nous sommes d'un temps où tout arrive — on a presque le droit de dire où tout est arrivé »), redoublée d'une certaine façon par la thématique du phonographe voué à la reproduction et à la répétition du passé [67], que Verne, à cette période de sa vie du moins, semblait partager jusqu'à un certain point avec la génération des écrivains décadentistes. Il est significatif à cet égard que ce soit non pas Verne, qui s'était naguère distingué par son enthousiasme technologique, mais Mirbeau, soit l'auteur peut-être le plus « atteint » par ce symptôme fin de siècle (qui débouchait même chez lui sur l'appel au meurtre et à l'inceste comme fondement moins d'un nouvel ordre social que d'un nouvel ordre du temps), qui se soit saisi de l'automobile et de la vitesse comme thème de la modernité. Il en est ainsi parce que l'automobile est venue apporter à Mirbeau une solution totalement imprévue et

providentielle à un problème dont les enjeux se posaient chez lui en termes vitaux et existentiels. Chez Mirbeau, la vitesse « énerve », tend le pilote comme un ressort, mais elle lui ouvre aussi de nouveaux territoires de sensations et de « volupté cosmique », tout en suspendant le travail mortifère de la névrose qui reste, malgré ses excès, la condition finalement « normale » du « moi », comme des sociétés et des civilisations ici-bas, comme du présent qui restait toujours le produit d'une forme de domination du passé. C'est Mirbeau qui a pensé ce pouvoir de disjonction de la vitesse, que Marinetti a ensuite appliqué à ses automobiles volantes puis à ses avions décollant du vieux sol de la peur. Chez ces deux auteurs, la vitesse a eu la signification d'une brèche dans une temporalité perçue comme indistincte et d'un décollage du « moi » des déterminismes socio-historiques assimilés aux mécanismes de répétition de la névrose. Chez ces deux auteurs, la vitesse induit une tension continue vers l'avant, sans arrêt ni retour possible en arrière, parce que les forces du passé et de la sensibilité sont toujours actives et guettent la moindre occasion de tout ramener au néant, au non-héroïque, à l'inaction et à la paralysie. D'où le caractère terrifiant de l'automobile mirbellienne qui est l'« Élément qui passe » oblitérant tous les « sentiments humanitaires », la « belle Force aveugle et brutale qui ravage et détruit » :

N'est-ce pas la chose la plus déconcertante, la plus décourageante, la plus irritante que cette obstination rétrograde des villageois, dont j'écrase les poules, les chiens, quelquefois les enfants, à ne pas vouloir comprendre que je suis le Progrès et que je travaille pour le bonheur universel?

— Place ! Place au Progrès ! Place au Bonheur !

Et pour bien leur prouver que c'est le Bonheur qui passe, et pour leur laisser du Bonheur une image grandiose et durable, je broie, j'écrase, je tue... Je terrifie ! [68]

Tous ces éléments du texte de Mirbeau seront remis en scène par Marinetti dans « La mort tient le volant » et surtout dans le premier *Manifeste du Futurisme* où l'automobile meurtrière écrase les chiens de gardes et les cyclistes avant de finir par se flanquer dans un fossé d'usine, épisode qui correspondra avec celui de la naissance du surhomme futuriste.

Si Verne n'a pas investi personnellement la machine de ces connotations meurtrières et est resté finalement tributaire d'une vision romantique et « sentimentale », il avait, malgré tout, bien pressenti que la vitesse amenait à une forme de coupure temporelle et à un dépassement vers un état de surnature. Il est intéressant que, transi par la traversée du *Nautilus* d'un long tunnel de glace, dans le passage de *Vingt mille lieues sous les mers* signalé plus haut, Conseil se fasse cette réflexion : « Quand nous reviendrons sur terre, [...] blasés sur tant de merveilles de la nature, que penserons-nous de ces misérables continents et des petits ouvrages sortis de la main des hommes ! Non ! Le monde habité n'est plus digne de nous ! » (t. 2, ch. 15). On est là au plus près des idées de Marinetti sur des expériences de vitesse et d'assimilation à la machine qui impliquaient une transformation du rapport au monde et une sorte d'exil sans retour dans la technique [69]. Exilés de la terre et du passé, faisant complètement corps dorénavant avec leurs machines, Nemo et Robur préfigurent ces nouveaux exilés intérieurs que seront pour Morasso et Marinetti les pilotes d'avion et d'automobile de course. Chez Morasso, ces nouveaux moyens de locomotion, dans leur usage individuel et excessif, réalisaient l'« égoarchie », c'est-à-dire l'affirmation de la puissance et de la totale liberté de l'individu [70]. Certains romans de Verne ont précédé ces

conceptions, même si l'égoarchie, en partie réalisée par certains personnages atteints d'excès de volonté et associée à des états de surpuissance, comme Nemo et Robur, sont des contre-modèles et expriment des tendances anarchisantes et transgressives qui sont sévèrement réprimées dans le récit.

Accords et différends

Marinetti et Verne ont en commun d'avoir réalisé des grandes synthèses des idées de leur époque. Les fils qui relient leurs pensées sont nombreux, mais souvent indirects et lointains, parce qu'ils suivent les lois capricieuses de la circulation des idées, ce qui rend difficile de délimiter l'influence que Verne a pu exercer sur Marinetti, *a fortiori* parce que ce dernier a cherché à en dissimuler toutes les traces. L'étude du thème de la vitesse chez les deux auteurs montre de fortes convergences, voire même des « germes de futurisme » chez Verne, mais aussi un processus de transformation de cet héritage, qui n'est pas nécessairement spécifique à Marinetti et au futurisme. Plus généralement, par delà des objets techniques comme l'automobile et l'aéroplane, ou des notions comme la vitesse, Verne et Marinetti se sont tantôt rapprochés, tantôt éloignés, autour de leurs conceptions de la machine et des rapports homme-machine, thème central de leurs écrits. On sait que, dans ce domaine, Marinetti a défendu les idées les plus audacieuses, puisqu'il a voulu supprimer la frontière homme-machine pour affirmer une sorte de devenir héroïque et inorganique de l'homme :

Par l'intuition, nous briserons l'hostilité apparemment irréductible qui sépare notre chair humaine du métal des moteurs. Après le règne animal, voici le règne mécanique qui commence ! Par la connaissance et l'amitié de la matière, dont les savants ne peuvent connaître que les réactions physico-chimiques, nous préparons la création de l'homme mécanique aux parties remplaçables. Nous le délivrerons de l'idée de la mort, et partant de la mort elle-même, cette suprême définition de l'intelligence logique. [71]

Verne est resté très en deçà de ces formulations sur le règne mécanique et il n'a nullement promu l'idée de transformations corporelles par la technologie. Cette idée n'était pas absolument absente de son esprit, puisqu'elle émergeait dans *L'Ève future* où l'androïde avait acquis une certaine autonomie (par rapport à des conceptions plus classiques d'automates), mais elle n'emportait ni son adhésion ni sa crédulité, si l'on en juge par la charge qu'il avait cherché à lui porter dans le *Château des Carpathes*. Sur un autre plan, Verne avait formidablement réussi et marqué les esprits en diffusant dans certains de ses personnages, sous les dehors de la manie ou de la lubie, une pulsion d'ordre purement mécanique et abstraite, qui n'arrivait à se satisfaire que dans une dynamique de mouvement géographique : vitesse (Fogg), attraction magnétique vers le pôle (Hatteras) ou vers le feu central (Lidenbrock), amour de la ligne droite, mouvement vertical, etc. Certes, les grands maniaques de Verne ne sont pas des hommes-machines, mais ils y tendent parfois, par une pulsion mécanique inscrite dans leur physiologie, qui les dépasse et fait office chez eux de volonté. Un autre aspect sur lequel Verne et Marinetti sont proches est le fait que les rapports homme-machine ont exclusivement place chez eux dans un univers masculin. Les héros technophiles des *Voyages extraordinaires* sont toujours des hommes et des célibataires qui investissent leur libido dans une machine « femelle », perçue d'ailleurs souvent comme un

ventre, une « caverne adorable » (Barthes), voire même un habitacle très confortable. L'homme et la machine réalisent un monde heureux et auto-suffisant où la procréation – sinon la femme – n'occupe aucune place. Ce fait ne soulève jamais l'ombre d'une question chez Verne, bien qu'il soit évidemment très intrigant. Le monde technologique de Marinetti est marqué par la même exclusion de la femme et de la procréation, sauf que cette exclusion y fait l'objet d'une réflexion beaucoup plus explicite et aboutie. Giovanna Zapperi a ainsi bien montré que les écrits de Marinetti sur la technologie sont parcourus d'un « érotisme trouble » et que tantôt « la technologie [y] est érotisée comme une femme qu'il faut soumettre au désir masculin », tantôt elle apparaît comme un « attribut du surhomme futuriste » [72]. Dans les deux cas, écrit Zapperi, « l'interaction entre le corps humain et la machine s'inscrit dans un système rigide d'autorité et de subordination dans lequel le thème de la procréation tient un rôle central, puisqu'il s'agit de maîtriser et de dépasser la nature, et donc le féminin auquel elle est associée ». Ces idées sont explicites chez Marinetti qui les a notamment formalisées dans l'épisode de l'accident de voiture qui ouvre le premier manifeste et où est racontée la « naissance » de l'homme futuriste :

Oh ! Maternel fossé ; à moitié plein d'une eau vaseuse ! Fossé d'usine ! J'ai savouré à pleine bouche ta boue fortifiante qui me rappelle la sainte mamelle noire de ma nourrice soudanaise ! Comme je dressai mon corps, fangeuse et malodorante vadrouille, je sentis le fer rouge de la joie me percer délicieusement le cœur.

Zapperi a très bien commenté ce passage en remarquant que Marinetti avait substitué au ventre maternel, un fossé d'usine rempli de boue industrielle et de résidus métalliques, la sortie de l'eau « marqu[ant] le passage d'un passé organique, placé sous le signe de la féminité, à un avenir dominé par le progrès technique. Le caractère corporel et périssable de la femme est ainsi abandonné pour permettre au sujet de faire une entrée triomphale dans un monde industriel et entièrement masculin ». Sur ce point majeur de l'interaction homme-machine, tout comme sur d'autres points rencontrés dans ces pages, on ne pourra jamais savoir de manière précise de quelle façon les livres de Verne ont pu déterminer Marinetti et contribué à l'édifice du futurisme. Tout se passe comme si Verne avait donné certains thèmes et certaines impulsions, de manière plus ou moins consciente, plus ou moins prophétique, dont Marinetti aurait effectivement hérité, mais pour ensuite creuser sa divergence par un nouvel angle d'approche radical, agressif et transgressif. Ce trait est parfaitement logique si l'on examine leurs crédos technologiques respectifs. Si l'écrivain français avait été le créateur et l'inspirateur de grandes utopies technologiques, une faute que ne pouvait pas lui pardonner Marinetti était d'avoir toujours cherché à mettre des bornes et une mesure à l'industrie humaine et à interposer des limites entre l'homme et la machine. Les grands rêves technophiles des *Voyages extraordinaires*, sous-marin et machines volantes fonctionnant à l'électricité, île flottante (*L'Île à hélice*, 1895), « mer saharienne » en plein désert (*L'Invasion de la mer*, 1905) se voient toujours ruinés *in fine* par un déchainement providentiel de forces de la nature. À cet égard, la morale qui clôt *L'Île à hélice* vaut pour tous les livres de Verne :

Et pourtant, — on ne saurait trop le répéter, — créer une île artificielle, une île qui se déplace à la surface des mers, n'est-ce pas dépasser les limites assignées au génie humain, et n'est-il pas défendu à l'homme, qui ne dispose ni des vents ni des flots, d'usurper si témérairement sur le Créateur ?...

Car elle est bien là la morale de Verne et de Hetzel, dans ce prométhéisme mesuré, dans cet enseignement et cette acceptation de limites naturelles et humaines à ne jamais dépasser. Derrière ce rappel à l'ordre classique, se dessine une punition de l'orgueil technologique, dont la robinsonnade vertueuse prenait toujours le contre-pied, avec son rêve sous-jacent d'une régression salvatrice à un âge d'or. *L'Île mystérieuse* qui a pour thème la disparition et la reproduction de l'objet technique et dont Roland Barthes avait dit justement qu'il était « le contraire d'un roman d'anticipation ; [...] un roman de l'extrême passé, des premières productions de l'outil [73] » est sans doute le *Voyage extraordinaire* qui illustre avec le plus de force ce désir de régression à un âge pré-industriel, à une science et à une technique peu évoluées mais suffisantes. De même, dans *Vingt mille lieues sous les mers*, le capitaine Nemo a appris « toute la science et les techniques fondamentales de son temps », mais pour choisir la neutralité et l'exil dans le microcosme du *Nautilus*, afin de ne jamais hâter la marche du progrès. « Votre tort, déclarera ainsi Cyrus Smith à Nemo mourant, est d'avoir cru qu'on pouvait ressusciter le passé et vous avez lutté contre le progrès nécessaire [74] ». Rien ne pouvait être plus en contradiction avec les idéaux transgressifs des futuristes et leur confiance dans « le devenir continu et le progrès indéfini, physiologique et intellectuel de l'homme » (*Guerre seul hygiène du monde*, 1914).

Les analogies hostiles

Bien que Verne ait été laissé à la porte du mouvement futuriste, on a pu voir que ses images fortes, persistantes dans la mémoire de nombreux de ses lecteurs, ont laissé, ça et là, quelques traces dans les écrits de Marinetti. Nous avons vu que Bergman en a relevé quelques unes, dont celle de l'oiseau mécanique engendré par Mafarka. Bergman a également signalé un parallèle entre un chapitre de *Mafarka le futuriste*, « Le ventre de la baleine », et *Vingt mille lieues sous les mers*, mais il s'est limité à relever quelques similitudes entre le salon bourgeois du capitaine Nemo (où il joue de l'orgue) et l'atmosphère de certains manifestes [75]. Bergman n'a pas remarqué que l'aquarium de Mafarka décrit dans « Le ventre de la baleine » présentait une ressemblance troublante avec la grotte de *L'Île Mystérieuse* et du *Nautilus* :

C'était son père qui avait conçu le plan de ces souterrains prodigieux creusés à même le granit au bas du promontoire. Il avait dirigé lui-même la construction de ce fantastique Ventre de la Baleine, pour y donner rendez-vous à tous ses vassaux et leur offrir en spectacle l'agonie de ses ennemis sous la dent des poissons affamés. [...] A droite et à gauche, les parois courbes de la salle étaient formées de glaces de cristal, dont la transparence limpide donnait sur un aquarium colossal qui communiquait avec les profondeurs de la mer par des trappes ingénieuses. Ce bassin étrange était tout rempli de grands poissons qui s'étaient laissé prendre aux appâts, en côtoyant le promontoire, et on les voyait s'agiter furieusement, tous affamés depuis la veille. [76]

L'aquarium de Mafarka est un lieu littéraire des plus bizarres et des plus hybrides, rappelant des lieux de l'enfance : le ventre de la baleine des *Aventures de Pinocchio*, le salon aux grandes baies vitrées du *Nautilus* et la grotte de granit de *L'Île Mystérieuse* qui sert de port au submersible. La musique, le repas, mais surtout la contemplation des espèces marines, qui émaillent le chapitre montre à la fois une volonté de parallélisme avec *Vingt mille lieues sous les mers*, et de déplacement du motif vernien dans un nouveau cadre orientalisant, « africain », de Mafarka. Au cours de cette nouvelle « cène » futuriste où la

musique et la cuisine sont orientales, Mafarka invite ses « fils bien aimés » à s'asseoir autour de son aquarium, afin d'admirer la variété surprenante de ses poissons vénéneux. Ce sont les Ortagoriques, les melettes, les énormes plettognates, les « squales, dont le foie est chargé de poisson », les tetrodotes, les « murènes longues de deux mètres » suivies par les *sinancea*, « les grands rats de la mer Rouge », procession que ferme le « cortège des scorpoena, effrayés par un énorme artemate de l'océan pacifique ». Impossible évidemment de ne pas voir dans cette description une parodie des célèbres énumérations de poissons de *Vingt mille lieues sous les mers*. Suit une horrible scène de débauche au cours de laquelle Mafarka livre aux squales deux de ses ennemis, puis deux danseuses, dévorés vivants sous les yeux des disciples (« écarquillez bien vos yeux, car le spectacle sera digne de vos illustres digestions »). L'épisode n'est pas sans évoquer, une fois encore, mais sous la forme d'un cauchemar, la scène de *Vingt mille lieues sous les mers* où les passagers du *Nautilus* contemplaient des pêcheurs de perle ou encore des luttes victorieuses contre des requins. Tout se passe comme si, dans « Le ventre de la baleine » Marinetti avait sciemment cherché à surprendre son lecteur en juxtaposant deux imageries contradictoires : l'univers enfantin et merveilleux du capitaine Nemo et de Pinocchio, et celui des festins organisés par Néron dans sa Maison dorée (Suétone, *Vie de Néron*, XXXI), ainsi que la sinistre piscine où, dit la légende, le féroce empereur livrait ses esclaves à des murènes affamées [77]. C'est du Verne, mais revu à la sauce des *Contes cruels*.

Un autre texte de Marinetti, *Tuons le clair de lune*, le second manifeste du futurisme, contemporain de *Mafarka le futuriste* (1909), est marqué du même sémantisme contradictoire. Dans ce texte, le narrateur et ses disciples partent « pour la pose du grand rail futuriste » en direction de la Lune, en vue de détruire ce symbole vieillot de la littérature et du sentimentalisme romantique et du symbolisme. Bien que ce manifeste vise en premier lieu les symbolistes (« derniers amants de la lune »), il va de soi qu'à l'époque où Marinetti a rédigé ce manifeste, Verne était complètement incontournable en matière de « symbolisme » lunaire (comme en témoigne Méliès). Il avait d'une certaine façon régénéré ce dernier par l'esprit de conquête technique et scientifique qui animait sa trilogie lunaire, mais il avait aussi cherché à préserver sa part de mystère et de romantisme, ne serait-ce qu'en prenant la décision de ne pas faire alunir ses personnages. Plusieurs images du manifeste semblent faire écho à Verne, à commencer par ce grand rail dressé vers la Lune qui nous rappelle cet autre objet hypertrophié qu'est le canon de la *Columbiad* et les trains de projectiles lunaires imaginés par Ardan. De prime abord, la destruction du clair de lune ne semble pas le sujet du manifeste qui est la glorification du militarisme et de « la guerre seule hygiène du monde » (« La guerre ? Mais oui... Notre seul espoir, notre raison de vivre et notre seule volonté... oui, la Guerre ! Contre vous qui mourez trop lentement et contre tous les morts qui encombrant nos chemins ! »). À y regarder de plus près cependant, on remarque que l'on assiste dans *Tuons le clair de lune* au renversement de l'argument vernien qui voulait — non d'ailleurs sans une certaine prescience de l'histoire du XX^e siècle — que l'expédition lunaire décidée par le Gun Club assure une paix durable entre unionistes et confédérés en permettant la conversion de l'appareil de guerre américain au lendemain de la Guerre de Sécession. Dans le manifeste, c'est comme si au contraire, une fois anéanti le symbolisme lunaire, la Terre pouvait enfin être livrée aux appétits de destruction et d'anarchie d'un nouveau *Gun Club* représenté par les « artilleurs en goguette » de Marinetti. Toujours dans *Tuons le clair de lune*, les futuristes décident au début de leurs sanglantes péripéties de libérer les « fous », lesquelles libèrent à leur tour « les fauves des ménageries [...] les seuls vivants, les seuls déracinés et les moins

végétaux » qu'ils lâchent sur les habitants de Podagra (« goutte aux pieds ») et de Paralyisie (allégories de la bourgeoisie et du vieux monde), provoquant un répugnant bain de sang. Difficile encore de ne pas voir ici un écho à l'épisode de *L'île à hélice* dans lequel les pirates néo-Hébridien lâchent une armée de fauves sur les riches habitants de Milliard-City (ch. 6 et 7), lesquels sortent indemnes de cette épreuve en organisant un grand safari. Au fond, chez Verne, la série d'épreuves auxquelles se voit confrontée la société très *select* des milliardaires jusqu'à la destruction finale de Standard-Island nous instruit sur les malheurs à laquelle expose toute richesse excessive, message finalement très réconfortant pour la bourgeoisie et la petite bourgeoisie, alors que chez Marinetti, les « bons » sont les bellicistes, les fous, les anarchistes, les pirates, les fauves, et les « méchants », les vieux attachés à leur clair de lune, c'est-à-dire, les bourgeois. Bergman n'a pas du tout établi ces rapprochements, mais a relevé plus généralement dans *Tuons le clair de lune* l'empreinte du « romantisme du globe » de Verne. En effet, la théâtralisation du paysage et les descriptions globalisatrices de la terre observée depuis les avions futuristes rappellent beaucoup les descriptions aériennes de *Robur-le-Conquérant* et de *Maître du monde*, et surtout l'état de jubilation et de joie enfantine que suscite le vol dans le texte vernien. On dira que les images de Verne sont innocentes et ne sont pas empreintes du même bellicisme, qu'elles n'ont rien de commun avec celles de la guerre aérienne menée par les futuristes contre les habitants de Podagra et de Paralyisie, lesquels finissent traqués et massacrés par les mitrailleuses des avions futuristes dans la plaine de l'Hindoustan. Cela n'est pas tout à fait exact, car de la même façon, dans *Robur-le-Conquérant* (ch. 12), *L'Albatros* vient interrompre le sacre de Bou-Nadi, le roi du Dahomey, en anéantissant son armée royale, dans ce qui apparaît bien comme une des premières mises en scène littéraire d'une guerre aérienne, thème qui sera exploité ensuite, avec l'imagination que l'on sait, par Robida et ses avions (*Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul*, 1879 ; *La Guerre infernale*, 1908), le Capitaine Danrit (*La Guerre de demain*, 1893 ; *L'Aviateur du pacifique*, 1909) et Wells (*La Guerre dans les airs*, 1908). Au demeurant, on sent bien tout au long de la lecture de *Robur-le-Conquérant* la menace de destruction et d'anarchie que son héros laisse planer sur le monde, s'abstenant *in extremis* de la mettre à exécution, une fois revenu à la sagesse après avoir crevé l'enveloppe du *Go Ahead*. Dans *Tuons le clair de lune*, ces scrupules moraux n'ont plus cours et c'est l'anarchie et la guerre qui triomphent, mais dans une mise en scène des plus tendancieuses associant les images d'un carnage aux souvenirs des joies du livre hetzellien.

À l'époque où furent publiés *Tuons le clair de lune* et *Mafarka le futuriste*, il existait en France comme en Italie de nombreuses parodies ou pastiches des *Voyages extraordinaires*. Il était tentant d'écrire de telles parodies, parce que les romans de Verne étaient bien connus et que la satire était donc facilement reconnaissable (calcul dont sut encore très bien tirer parti Méliès au cinématographe). La plus lue et la plus échevelée de ces parodies fut les *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* (1879) d'Albert Robida. Ce roman connut en Italie un énorme succès littéraire avant d'y faire l'objet d'une adaptation cinématographique en 1913 (Marcel Fabre, Ambrosio Film), une production populaire qui fut fort prisée par les futuristes. Chez Robida, les héros de Verne sont devenus les adversaires de Saturnin (la palme du ridicule revenant à Phileas Fogg, avec son harem de 358 femmes), certains éléments de la parodie vernienne (guerre aérienne, armée d'animaux) pouvant bien avoir inspiré Marinetti dans *Tuons le clair de lune*. Dans cet ordre d'idée, on pourrait prêter à Marinetti le dessein d'avoir composé, par différentes touches, une parodie irrévérencieuse des *Voyages extraordinaires*, mais ce terme est à la fois trop fort pour *Tuons le clair de lune*

saturé d'autres références littéraires « ennemies », et trop vague pour ce penseur, amateur de précision et de théorie. Marinetti s'est en effet expliqué sur son procédé de juxtaposition d'images dans son manifeste *Les mots en liberté futuristes – Destruction de la syntaxe* (1912) en le rangeant sous le terme d'« analogie » :

L'analogie n'est que l'amour immense qui rattache les choses distantes, apparemment différentes et hostiles. [...] Quand, dans ma *Bataille de Tripoli*, j'ai comparé une tranchée hérissée de baïonnettes à un orchestre, une mitrailleuse à une femme fatale, j'ai introduit intuitivement une grande partie de l'univers dans un court épisode de bataille africaine. [...] Plus les images contiennent de rapports vastes, plus elles gardent longtemps leur force ahurissante. Il faut ménager, dit-on, la stupeur du lecteur. Ah ! Bah ! Soucions-nous plutôt de la fatale corrosion du temps qui détruit non seulement la valeur expressive d'un chef-d'œuvre, mais aussi sa force ahurissante. [...] Il faut donc abolir dans la langue ce qu'elle contient d'images-clichés de métaphores décolorées, c'est-à-dire presque tout.

Les images verniennes dans « Le ventre de la baleine » et *Tuons le clair de lune* semblent avoir été prises dans ce que Marinetti, toujours dans *Les mots en liberté*, a appelé le « filet » de l'analogie (« il faut former des filets serrés d'images ou analogies qu'on lancera dans la mer mystérieuse des phénomènes »), l'analogie qui, rattachant des « choses distantes, différentes et hostiles », contribue à la salutaire destruction des chefs d'œuvres. On peut rapprocher ce procédé poétique des idées que Barzun cultivait à la même époque. Comme l'auteur de *Mafarka le futuriste*, Barzun avait d'abord promu le genre de l'épopée pour exprimer sa synthèse du monde moderne. Dans *L'Ère du drame* (1912), il avait exposé sa théorie du « dramatisme », selon laquelle « la poésie [devait] exprimer les « antagonismes » universels (drame, donc, non dans un sens théâtral, mais au sens d'un conflit) [78] ». Ces antagonismes ont pris toutefois chez Marinetti un tour plus agressif et aussi plus libre et personnel. Par quelles lois ou droits de l'esprit une mitrailleuse est-elle une analogie de la femme fatale, Nemo une analogie du féroce Néron ? C'est la question qu'explorera ensuite le surréalisme qui doit évidemment beaucoup à Marinetti et au futurisme. Bien avant les théories de Breton sur l'« automatisme psychique pur », on peut voir dans les analogies hostiles de Marinetti une tentative avancée pour promouvoir dans la littérature l'association libre et la suggestion, dans le sillage de Mirbeau et probablement des récentes découvertes de l'inconscient freudien et de la psychologie sociale de Gustave Le Bon. Ces analogies n'avaient aucune valeur littéraire pour elles-mêmes. Elles n'avaient de sens que mises au service d'une « dramaturgie » et de l'effet de suggestion qu'elles étaient censées produire sur le lecteur, à l'instar de ce que l'on expérimentait alors avec la propagande. Marinetti pensait que l'on pouvait casser les images, les « clichés » et les chefs d'œuvres, en les accouplant *simultanément* à d'autres images et *affects* hostiles, spéculant sur un effet de conditionnement du lecteur. L'idée était d'apporter dans le texte un conflit, une perturbation, sans véritable résolution, dans la lignée à la fois de Barzun et de la rhétorique anarchiste, dont on sait que Marinetti fut très friand dans ses plus jeunes années. On remarque d'ailleurs que Marinetti n'a élaboré sa théorie de l'analogie qu'à partir de 1912 (*Manifeste technique de la Littérature futuriste*) alors que les traces de ses lectures de Verne sont repérables dans des écrits de 1909 ou bien antérieurs à 1909 (*La Conquête des étoiles*, 1902 ; *La Ville charnelle* ; 1908, *Mafarka le futuriste*, 1909 ; *Tuons le clair de lune*, 1909). Cela tend à indiquer que Verne a cristallisé des admirations et des répulsions, emblématiques des futurs conflits de l'antitradition et des appétits futuristes de destruction des chefs-d'œuvre, mais antérieures à la constitution d'une théorie et, en ce sens, déterminantes.

Le problème de l'enfance

Verne a donné un prétexte à Marinetti pour venir profaner le sanctuaire sacré de l'enfance, représenté en l'espèce du livre Hetzel, souillé par des images de carnage, incongrues et répugnantes. C'était tuer sinon l'enfant ou l'enfance, éradiquer toute nostalgie de l'enfance et tout sentimentalisme, perçus évidemment comme des freins à l'avènement du surhomme froid et mécanique. Ce n'était pas pour autant tuer absolument Verne, mais pratiquer plutôt une sorte d'épuration, de *dialyse* : garder en quelque sorte les images fortes, technologiques et héroïques, et supprimer et dégrader tout le puéril et le sentimental. Au demeurant, les traces textuelles des *Voyages extraordinaires*, si elles sont bien détectables dans *Mafarka le futuriste* et *Tuons le clair de Lune*, ne sont pas littérales. Ce sont des images floues et approximatives, portées apparemment par des souvenirs de lecture lointains, des lectures d'enfance précisément. On tient ici une raison supplémentaire pour laquelle Marinetti a fait silence sur Verne : le préjugé, partagé par une majorité d'hommes de lettres de tous horizons et de toutes époques, qui a toujours tendu à évacuer Verne de l'horizon « sérieux » de la littérature au motif que les lectures de jeunesse ne peuvent avoir d'influence sur le « vrai » écrivain, arrivé à sa maturité. On sait que c'est contre ce préjugé que s'est constitué le *Magasin d'éducation et de récréation* de Hetzel et ses équivalents italiens qui prétendaient justement former les jeunes esprits à l'âge où ceux-ci sont encore malléables. Ce calcul éditorial était fort juste. Aussi l'influence de ces livres pour la jeunesse fut-elle considérable sur des générations entières de lecteurs et d'écrivains, mais pour des raisons qui tiennent en partie à l'oubli, en partie à la crainte, voire à la honte de la régression infantine, cette influence a toujours été difficile à avouer par les lecteurs adultes, préjugé qui a miné pendant plus d'un siècle et mine encore l'étude de la réception des *Voyages extraordinaires*, et que déplorait déjà en 1905 un admirateur de Verne, Eugène Morel, quand il écrivait :

Oh ! Que de peine à avouer, et comme il faut presser les gens pour qu'ils disent : ah ! oui... Jules Verne ! [...] Oui, on l'a beaucoup lu, il faut bien l'avouer, ce fut un des plus lus, peut-être le plus lu. Mais il s'entend que son influence fut nulle. On l'a lu à l'âge où ça n'a pas d'importance. O hérésie ! A quel âge donc quelque chose aurait-il donc de l'importance... On l'a lu, songez-y, de huit à quinze ans, en plein développement... Il n'y a qu'alors que les lectures comptent vraiment [79].

Marinetti a-t-il eu aussi cette « peine à avouer » (Verne) ? Oui, parce qu'il aspirait (malgré tout) à la littérature, au sérieux, à la politique, mais le problème ne se posait sans doute pas seulement dans ces termes. C'était plus généralement le problème d'une admiration de jeunesse, impossible à oblitérer, parce que inscrite au plus profond des circuits de la mémoire par des livres conçus précisément dans ce but. C'était des livres aimés, mais qu'il fallait détester, pour ces raisons sentimentales, invouables et inconciliables avec l'homme et à *fortiori* avec les attributs du surhomme, et aussi parce que ces livres représentaient d'une certaine façon le cauchemar absolu du futurisme : une domination incontrôlable, inconsciente et persistante du passé. Peut-être, sommes-nous avec Marinetti devant une des formes les plus excessives de censure jamais observée chez un lecteur des *Voyages extraordinaires*. Ainsi, contrairement aux apparences, parce qu'elle s'est traduite par un processus tortueux de déni, d'opposition et de divergence, l'influence de Verne semble avoir été déterminante sur Marinetti et le futurisme. Le « solide bon sens » n'eut rien à y voir.

NOTES

1. Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes, documents, proclamations*, L'Âge d'homme, coll. « Avant-gardes », Lausanne, 1973, p. 45, n. 36.
2. « La poésie du dix-neuvième siècle, il faut le dire, c'est la vapeur. Autrefois il n'y avait que les vrais poètes pour s'aventurer, sur les ailes de l'imagination, dans les pays inconnus, aujourd'hui, sur les ailes de flamme de la vapeur, tout le monde est poète », *Voyage de Paris à la mer*, Paris, Ernest Bourdin, 1847.
3. F.T. Marinetti, *L'imagination sans fils et les mots en liberté, Manifeste futuriste*, Milan, 11 mai, 1913.
4. « Quant au ressort même de la doctrine, (la volonté du Moi), Maine de Biran, Schopenhauer, Nietzsche, Barrès ont devancé Marinetti. C'est entendu, ils ont *facilité* le futurisme, et Wells après Jules Verne, en combina, durant ces dernières années, le roman scientifiquement visionnaire, et inscrivit dans *Anticipations*, les possibilités rationnelles. » Roger Le Brun, *F.T. Marinetti et le futurisme*, Sansot, Paris, 1911, in Giovanni Lista, *Marinetti et le Futurisme*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977, p. 196.
5. « Jules Verne dont l'imagination scientifique, fantastique et même satirique valait celle de Wells, dont il est le maître, avait sans prétention le don de mener jusqu'au bout le développement de ses récits », Guillaume Apollinaire, « Gogol, Wells », « Chroniques et articles », *Œuvres en prose complètes*, Pléiade II, p. 974, 1993. « Mais assez de Kipling, j'aime mieux Jules Verne et même Buffalo Bill ! », « Au blanc et noir de Rudyard Kipling », novembre 1908, « Chroniques et articles », *ibid.*, p. 1145.
6. Cité par Marguerite Allotte de la Fuÿe : *Jules Verne, sa vie, son œuvre*, Hachette, Paris, 1953, p. 67.
7. Dans *Robur-le-Conquérant*, Verne avait écrit : « Les locomotives n'ont pas été copiées sur les lièvres, ni les navires à vapeur sur les poissons. Aux premières on a mis des roues qui ne sont pas des jambes, aux seconds des hélices qui ne sont point des nageoires » (ch. 6). Ce propos avait été repris par Tissandier : « La nature a fait des chevaux, des lièvres, des lévriers, appareils de locomotion à quatre pattes ; l'homme, au contraire, a inventé la roue tournant autour d'un axe, organe absolument original, qui diffère de tous ceux des êtres vivants. Chercher à imiter l'oiseau pour construire un navire aérien serait agir de la même façon qu'un mécanicien voulant faire une locomotive à quatre pattes, courant à la façon d'un lévrier », Gaston Tissandier, *La Nature*, supplément du numéro du 2 octobre 1886. Cf. Étienne-Alain Hubert, « Le surréalisme d'Apollinaire et l'invention de la roue », *Que Vlo-Ve ? Série 4 N° 2* avril-juin 1998, p. 53-56.
8. Ce synopsis raconte l'histoire d'un riche américain léguant sa fortune d'un milliard de francs à l'auteur du meilleur mémoire de chimie présenté à l'Institut Mac Lellan de New York. Un Français et un Allemand se partagent finalement le prix, le Français employant ses cinq cents millions de francs à faire le bien, l'Allemand à construire « une usine énorme d'explosif » et à développer le pangermanisme. Cf. Francis Ramirez, « Apollinaire et le désir de cinéma », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1995, N°47. pp. 371-389, p. 385. On sait aujourd'hui que c'est Paschal Grousset (alias André Laurie) qui est le véritable auteur des *500 Millions de la Bégum*, mais Apollinaire l'ignorait.
9. Le poème contient plusieurs allusions aux *Voyages extraordinaires*, dont le vers sur « les voleurs de l'Oural qui avaient attaqué les saltimbanques de Jules Verne » en référence à un épisode de *Claudius Bombarnac*. Cf. Simone Vierne, *Jules Verne*, Balland, 1986, p.386-387.
10. Sur ces questions, Guillaume Apollinaire, « Simultanisme, librettisme », « À propos de la poésie nouvelle », « À propos de l'art orphique », *Œuvres en prose complètes*, La Pléiade (T. 2) , Gallimard, 1991, pp. 974-984.

11. F.T. Marinetti, « Nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la Lune », in *Le futurisme*, op. Cit..
12. François Arago, *Des Machines considérées dans leur rapport avec le bien-être des classes*, discours lu à l'Académie des Sciences le 8 décembre 1834.
13. Cité par Guy Gauthier in « Une morale laïque sous le Second Empire : la morale de Stahl dans le *Magasin d'éducation et de récréation* », *Un éditeur et son siècle, Pierre-Jules Hetzel (1814-1886)*, Actes du colloque de Nantes, Saint-Sébastien, ACL éditions, 1988, p. 190.
14. Mariella Colin, « La littérature d'enfance et de jeunesse en France et en Italie au XIX^e siècle : traductions et influences », *Chroniques Italiennes*, n° 30, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 24-26. Piero Gondolo della Riva a par ailleurs rappelé que la traduction du prénom de l'écrivain en italien fit croire à de très nombreux lecteurs que « Giulio Verne » était un écrivain italien. « Jules verne et l'Italie », *Bulletin de la Société Jules Verne*, 3^e et 4^e trimestre, 1968, p. 9-17.
15. Paul Hazard qualifiait Salgari de « pasticheur attitré » de Verne, « La littérature enfantine en Italie, *Revue des deux mondes*, 15 février 1914, p. 847, cité par Mariella Colin, « Un Jules Verne italien ? », *L'Âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne des origines au fascisme*, Presses universitaires de Caen, 2005, p. 208-212.
16. La liste des éditions autorisées a été établie par Mariella Colin dans « La littérature d'enfance et de jeunesse en France et en Italie au XIX^e siècle » (op. cit.). La liste des apocryphes italiens est donnée par Piero Gondolo della Riva dans le *Bulletin de la Société Jules Verne*, nouvelle série, n°4 (4^e trimestre 1967, p. 14), n°6 (2^e trimestre 1968, p. 17-20), n°7-8 (3^e et 4^e trimestre 1968, p. 31-37), n°13 (1^{er} trimestre 1970, p. 131).
17. Marinetti avait reçu une culture et une formation françaises au Collège Saint François-Xavier d'Alexandrie où il avait probablement lu Verne en français. Sur l'éducation et la jeunesse de Marinetti, cf. Giovanni Lista, *Marinetti*, Seghers, 1976. Marinetti s'est notamment vanté d'avoir été chassé de son collège après y avoir introduit des romans de Zola.
18. *Cordelia, I nostri figli*, Milan, Trèves, 1892, p.23.
19. Giovanni Lista, *Le Futurisme*, L'Âge d'homme, 1980, p. 38.
20. F.T. Marinetti, « Préface futuriste » à *Revolverate* de Gian Pietro Lucini, 1909.
21. F. T. Marinetti, *Manifeste du Futurisme*, février 1909.
22. « J'ai confiance en la jeunesse et je crois qu'elle m'a bien guidé en me poussant maintenant à écrire une protestation contre l'éducation historique que les hommes modernes donnent à la jeunesse. En protestant, j'exige que l'homme apprenne avant tout à vivre et qu'il n'utilise l'histoire qu'au service de la vie apprise », Friedrich Nietzsche, *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* (1874), Paris, Garnier Flammarion, 1988, p. 168.
23. Ainsi, Marinetti devait-il écrire dans *Le Proletariat des génies* (1919) : « Le mouvement artistique futuriste que nous avons commencé il y a 11 ans avait justement pour but de rajeunir brutalement le milieu artistico-littéraire, d'en exclure et d'en détruire la gérontocratie, de dévaluer les critiques et les professeurs pédants, d'encourager tous les élans téméraires du génie juvénile afin de préparer une atmosphère de santé véritablement réoxygénée, d'encourager et de soutenir tous les jeunes gens géniaux d'Italie ».
24. « L'esthétique de la vitesse ; origine et première manifestation » in *Présence de F. T. Marinetti*, actes du colloque international tenu à l'UNESCO, 15-17 juin 1976. Cet article avait été signalé par Robert Pourvoyeur dans le *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 67, 3^e trim. 1983.
25. Ibid., p. 14.
26. F.T. Marinetti, « A mon Pégase », *La Ville charnelle*, Sansot, 1908.

27. « L'esthétique de la vitesse ; origine et première manifestation », op. cit., p. 31.
28. « *Go ahead !* C'est bien aussi là le mot d'ordre actuel, mais il est employé dans une autre sens. Il ne s'agit plus de monter haut, il s'agit de marcher vite. Pour caractériser l'état des gens pressés, on a inventé un mot nouveau et une nouvelle catégorie: les *paroxistes*. », Jules Clarétie, « Jules Verne », *Portraits contemporains*, 2^e vol., Librairie illustrée, 1875, p. 211-224.
29. Paul Adam, *La Morale des sports*, La Librairie mondiale, 1907, p. 9.
30. Par exemple » : « S'il nous plaît de participer à l'aubaine des races fortes, il convient que nous aiguisions nos désirs ambitieux ; Il importe que nous désirions aussi nous surpasser. C'est pourquoi il siérait que de nos facultés sportives, à présent très suffisantes, nous déduisions une philosophie directe pour notre élite, une idée morale de la force créatrice pour notre bourgeoisie, et un besoin d'essor vers la Puissance pour notre peuple. Aussi serait-il bon que les champions de nos vélodromes puissent saluer, à l'instant de leurs victoires, un exergue écrit au mur, et qui leur rappellerait le conseil des Germains : « L'homme est quelque chose qui doit se surpasser », préface de *La Morale des Sports*, op. cit., p. 16.
31. F.T. Marinetti, *La Nouvelle religion — Morale de la vitesse*, 1916.
32. Ibid.
33. Victor Breyer, « A Amiens. — Interview d'un prophète. — Comment il le devint. — Êtes-vous sportman? — Le Maître du monde », *L'Auto. Automobile-Cyclisme*, vol. 5, n°1488, 11 novembre 1904, p1 et 3, in *Jules Verne et son temps, Cahiers Jules Verne II*, textes réunis par Jean-Michel Margot, Encrage, 2004,, p. 229.
34. Victor Breyer, op. cit., p. 230.
35. « Les prophéties du roman — Jules Verne parle du progrès scientifique », Entretien avec Charles Dawbarn, *Pall Mall Magazine*, mai 1904 (vol. 33), in *Entretiens avec Jules Verne, 1873-1905*, textes réunis par Daniel Compère et Jean-Michel Margot, Slatkine, Genève, 1998, p. 207.
36. « Jules Verne Today », *Transcript*, Boston, 11 février 1905, in *Entretiens avec Jules Verne*, op. cit., p. 223.
37. *Robur-le-Conquérant*, ch. 6. Sur la question, lire Etienne Cluzel, « Trente mille lieues dans les airs », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n°9, 1^{er} trimestre 1969, p. 6-9.
38. Sur ce rêve tenace : Patrick Gyger, *Les Voitures volantes: souvenirs d'un futur rêvé*, Lausanne, Favre, 2005.
39. « A mon Pégase », op. Cit.
40. *Mafarka le futuriste, roman africain*, Sansot, 1909, p. 298.
41. Nadar, *Mémoires du Géant*, op. cit. Paris, E. Dentu, 1864, p. 141.
42. Nadar, *Mémoires du Géant*, op. cit. p. 136.
43. F.T. Marinetti, *Le Monoplan du Pape, Roman politique en vers libres*, Librairie Sansot, 1912, p. 20-21.
44. Ibid, p. 9.
45. F.T. Marinetti, « Contre le faux, le plagiat », *Le Futurisme Mondial*, Conférence à la Sorbonne, 1924, in Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes, documents, proclamations*, L'Âge d'homme, 1973, p. 97.
46. Nadar, *Mémoires du Géant*, op. cit. p. 145.
47. « Jadis, l'Italie s'inclinait devant les peuples qui enseignaient, soit la sagesse philosophique : l'Allemagne, soit l'élégance et la vivacité spirituelle : la France. Nous sommes une race pressée, nombreuse, dans une péninsule qui impose le drame dans ses formes plastiques – épine dorsale

tumultueuse qui, travaillée comme par Michel-Ange, suscite des contrastes d'un art tumultueux et lié au mouvement », Renée Aberdam, « L'homme et l'enfance : F.T Marinetti » (entretien), *Les Nouvelles littéraires*, 15 avril 1933, Paris, in *Marinetti et le Futurisme*, textes réunis et présentés par Giovanni Lista, Cahiers des avant-gardes, l'Âge d'Homme, Lausanne, 1977, p. 239.

48. « Morasso est un théoricien, Marinetti un poète et un agitateur culturel. De ce point de vue, la fondation du futurisme ne constitue qu'un passage à l'acte par rapport aux idées de Morasso », Giovanni Lista, préface de F. T. Marinetti, *Le Futurisme*, op. cit. p. 40. Sur les rapports de Marinetti et Morasso, *ibid.* p. 33, 44.
49. « Plaisirs forains d'aujourd'hui », *Ciné Journal*, n°51, 9-15 août, 1910.
50. Par exemple: « 1. — Accélération de la vie, qui a aujourd'hui presque toujours un rythme rapide. Equilibrisme physique, intellectuel et sentimental de l'homme sur la corde tendue de la vitesse, parmi les magnétismes contradictoires. Consciences multiples et simultanées dans un même individu », F.T. Marinetti, Manifeste *Imagination sans fils et les mots en liberté*, Milan, 11 mai, 1913.
51. François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Ed. du Seuil, 2003.
52. Lire notamment, Mario Morasso, « Il Treno futuro », *La Nuova Arma (la machina)*, Piccola Biblioteca di Scienze Moderne (92), Fratelli Bocca Editori, Milan, 1905, p. 30 ; « Il giornale dell'avvenire », *Il nuovo aspetto meccanico del mondo*, Milan, Ulrico Hoepli, 1907, p. 207.
53. Olivier Dumas, *Jules Verne ; avec la publication de la correspondance inédite de Jules Verne à sa famille*, Paris, La Manufacture, 1988.
54. F.T. Marinetti, « En cette année futuriste », 1915.
55. *La Vie en chemin de fer*, Dentu, 1861, pp. 50-51, cité par Claude Pichois in *Littérature et progrès, Vitesse et vision du monde* (Essai), Neuchâtel, 1973, p. 29.
56. *De la Terre à la Lune*, ch. 19.
57. Alfred de Vigny, « La Maison du berger, *Les destinées*, 1864.
58. F.T. Marinetti, *Le Futurisme*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1980, "Ce déplorable Ruskin", p. 93.
59. Cité par Wolfgang Schivelbusch, in *Histoire des voyages en train*, Le Promeneur, Paris, 1990, p. 63 (et suivantes).
60. *Ibid.*, vol 5, p.370.
61. *Ibid.*, vol.8, vol.36, p. 62.
62. Voir aussi des notations sur la vitesse de pensée du professeur Lidénbrock dans *Voyage au centre de la Terre* : « Cependant l'air frais du matin, les détails de la route rapidement renouvelés par la vitesse du train me distraient de ma grande préoccupation. Quant à la pensée du professeur, elle devançait évidemment ce convoi trop lent au gré de son impatience », (ch. 8).
63. « Tous les hommes, ne pensent pas avec la même vitesse ; Ainsi la lenteur qui nous énerve dans les films italiens où les gestes traînent sur l'écran comme des limaces, témoigne de la lenteur de pensée de ce peuple. Le temps perdu de la compréhension est plus long dans un cerveau italien que dans un cerveau français. [...] Cette vitesse de pensée que le cinéma enregistre et mesure, et qui explique en partie l'esthétique de suggestion et de succession, se retrouve dans la littérature ; en quelques secondes, il faut forcer la porte de dix métaphores, sinon la compréhension sombre. Tout le monde ne peut pas suivre : les gens à pensée lente sont en retard en littérature comme au cinéma et assassinent le voisin de questions continuelles. Dans les *Illuminations* de Rimbaud, en moyenne une image par seconde de lecture à haute voix ; Dans les *Dix-neuf poèmes élastiques* de M. Blaise Cendrars, même moyenne, parfois légèrement plus faible. D'autre part, chez Marinetti (italien) on ne trouve guère plus d'une image pour cinq secondes. La même différence que dans

- les films ». *La poésie aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, Editions de la Sirène, Paris, 1921, p. 174-175.
64. Octave Mirbeau, « La vitesse », *La 628-E8* (1907), Édition du Boucher, Société Octave Mirbeau, Angers, 2003, p. 50.-51.
65. Ibid. p.55.
66. « Théorie, de la décadence », *Essais de psychologie contemporaine* (1885), Plon-Nourrit et Cie, Paris, 1920, p.23,
67. Cf. Schuerewegen Franc, « Télétechnè» fin de siècle : Villiers de l'Isle-Adam et Jules Verne. In *Romantisme*, 1990, n°69. Procès d'écritures Hugo-Vittez. pp. 79-88, p. 83.
68. *La 628-E8*, op. cit., p. 294.
69. Ce rapprochement est partiellement indiqué par Bergman: « Il faut noter aussi, également comme ressemblance éventuelle (affinité peut-être) entre le capitaine Nemo et les jeunes gens du Manifeste, le contraste très vif qui ressort entre la recherche du nouveau (de quitter la Terre qu'on peut dominer, posséder et conquérir), les domaines neufs, et l'ambiance très bourgeoise », « L'esthétique de la vitesse ; origine et première manifestation », op. cit., p. 31.
70. M. Morasso, *Hommes et idées de demain : l'Egoarchie*, 1898. Sur ces aspects, lire Giovanni Lista, Préface de F. T. Marinetti, *Le Futurisme*, op. cit. p. 35.
71. F.T. Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, 1912.
72. Giovanna Zapperi, « Du Surhomme au non-homme. Visions du corps-machine en temps de guerre », in *La fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, sous la direction de Véronique Adam et Anna Caiozzo, Grenoble, CNRS-MSH-Alpes, 2010, p.316-317.
73. Roland Barthes, “Par où commencer?”, *Poétique*, n°1, 1970, p. 3-9.
74. *L'Île mystérieuse*, t. II, ch. 15.
75. « L'esthétique de la vitesse ; origine et première manifestation », op. cit., p. 15.
76. *Mafarka le futuriste, roman africain*, op. cit., p. 127 et 128.
77. Cette cruauté attribuée à Néron a pour origine l'histoire de Vedius Pollion, insolent affranchi qui vivait sous le temps d'Auguste et qui avait livré aux murènes un esclave coubable d'avoir cassé une de ses coupes en cristal, Sénèque, *De ira*, III, 40.
78. Isabelle Krzywkowski, “Epopée et avant-garde: l'exemple de *L'Orphéide* ou *L'Universel poème* d'Henri-Martin Barzun », *Désirs & débris d'épopée au XX^e siècle*, ed. Neiva, Saulo, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2009, p. 61.
79. Eugène Morel, « Jules Verne », *La Nouvelle Revue*, 15 avril 1905 (vol. 26 – nouvelle série, t. 33, p. 439-449, in *Entretiens avec Jules Verne*, op. cit., p. 236.

Jean Demerliac (jean.demerliac@gmail.com) est chercheur indépendant et rédacteur. Il a écrit plusieurs articles sur Herman Melville, dont il a édité et traduit *Le Paradis des Célibataires et le Tartare des Jeunes filles* et *La Table en pommier* (1997). Auteur de *Cosmic* (2006), il a réalisé une cartographie interactive des Voyages extraordinaires de Verne et une cartographie du roman “géographique” (Maison d'Ailleurs, 2008). Sa recherche porte principalement sur les adaptations cinématographiques de Jules Verne. Il a notamment édité en DVD *Les Aventures très extraordinaires de Saturnin Farandoul* de Marcel Fabre, publié des articles sur Michel Verne et « Le Film Jules Verne » (1912-1932), produit un film d'animation à partir des gravures des *Voyages extraordinaires* (2005) et un film sur les adaptations théâtrales et cinématographiques de *Michel Strogoff* (*Variations Strogoff*, 16', 2013).

The English Editions of *Five Weeks in a Balloon*

Arthur B. Evans

Introduction

The following note is intended as a supplement to my earlier and more comprehensive study entitled “Jules Verne’s English Translations” and “A Bibliography of Jules Verne’s English Translations.” It was first published in *Science Fiction Studies* (vol. 32.1 [March 2005]: 80-141) and can be found online at <http://www.depauw.edu/sfs/covers/cov95.htm> and on Zvi Har’El’s Jules Verne website at <http://jv.gilead.org.il/evans/>. Whereas that study offered a broad-based introduction to the English-language editions of Verne’s *Voyages extraordinaires* (building upon the pioneering work of the late Walter James Miller; see <http://www.verniana.org/volumes/01/HTML/VerneSmiles.html>), the goals of this note are more modest. It seeks only to examine the available English translations of one single novel—*Cinq semaines en ballon* (1863) aka *Five Weeks in a Balloon*—and to decide which one is the best, judged according to criteria that are both quantitative and qualitative in nature. Publishing such a note in this issue of *Verniana* seems especially appropriate since the year 2013 marks the one hundred-fiftieth anniversary of the original publication of Verne’s novel in France.

To date, there exist seven different English translations of Verne’s *Cinq semaines en ballon*. They first appeared in the following editions:

Title	Year	Publisher	Translator	Reprint Used
<i>Five Weeks in a Balloon</i>	1869	New York: Appleton	William Lackland	Worthington, 1882
<i>Five Weeks in a Balloon</i>	1870	London: Chapman & Hall	?	Pocket Classics, Alan Sutton, 1995
<i>Five Weeks in a Balloon</i>	1875	London: Ward, Lock & Tyler	Frederick Amadeus Malleson	1921
<i>Five Weeks in a Balloon</i>	1876	London: Routledge	?	Didier, 1954
<i>Five Weeks in a Balloon</i>	1877	London: Goubaud	?	Hutchinson, 1893
<i>Five Weeks in a Balloon</i>	1926	London: Dent New York: Dutton	Arthur Chambers	
<i>Five Weeks in a Balloon</i>	1958	London: Hanison “Fitzroy Edition”	I.O. Evans	Panther, 1964

These different translations can best be identified by the name of their original publisher since, for nearly half of them, the translator is not known. In subsequent reprint editions by other publishers, the translations can be identified by the opening paragraph of the first chapter, which I have reproduced below. For purposes of comparison, I have also included the opening paragraph of Verne’s original French text as published by Hetzel. **NOTA BENE:** All French citations are taken from the illustrated Hetzel grand in-8 edition of *Cinq semaines en ballon* which first appeared in 1867. In all the textual documentation that follows, the symbol § indicates the chapter number, followed by the page number: for example, (§33:262) means chapter 33 and page 262. Not all of the English translations follow the same chapter sequencing as in the original French version.

Hetzel	Il y avait une grande affluence d’auditeurs, le 14 janvier 1862, à la séance de la Société royale géographique de Londres, Waterloo place, 3. Le président, sir Francis M..., faisait à ses honorables collègues une importante communication dans un discours fréquemment interrompu par les applaudissements.
Appleton	There was a large audience assembled on the 14th of January, 1862, at the session of the Royal Geographical Society, No. 3 Waterloo Place, London. The president, Sir Francis M—, made an important communication to his colleagues, in an address that was frequently interrupted by applause.

Chapman & Hall	There have been disputes as to the originator of the great idea of traversing the African continent, in a manner to be independent of its multitudinous and deadly obstructions; but the subjoined narrative will, we cannot doubt, be sufficient to assure the reader that the man who undertook, and in the face of unexampled difficulties carried out the project, conceived it, and stands indebted to no one for the honours now accumulating on the name of Dr Samuel Fergusson.
Ward, Lock & Tyler	There was a large audience, on the 14th of January, 1862, at the sitting of the Royal Geographical Society of London, 3, Waterloo-Place. The president, Sir Francis M—, made an important speech to his honourable colleagues, and was frequently interrupted by applause.
Routledge	On the 14th of January, 1862, there was a very large attendance of the members of the Royal Geographical Society of London, 3 Waterloo Place. The President, Sir Francis M—, made an impromptu communication to his colleagues in a speech frequently interrupted by applause.
Goubaud	At a sitting of the Royal Geographical Society, No. 3, Waterloo Place, on the 14th of January, 1862, the President, Sir Francis M—, made his colleagues an important communication in an address interrupted by frequent applause.
Dent / Dutton	There was a large audience at the meeting of the Royal Geographical Society of London, 3 Waterloo Place, on the 14th of January, 1862. The President, Sir Francis M—, made an important announcement to his honourable colleagues in a speech frequently interrupted by applause.
Hanison	There was a large audience, on the 14th January, 1862, at the session of the Royal Geographical Society of London, 3 Waterloo-Place. The president, Sir Francis M—, made an important speech to his honourable colleagues, and was frequently interrupted by applause.

Hanison is an abridged and somewhat revised version of the Ward, Lock & Tyler translation by Malleson.

The quality of these translations was determined, in large part, by their fidelity to the original. For example, I checked to see if they abridged Verne's French text or added to it. I took notice of corrections made by the translators (where they fixed Verne's mistakes and typos). I looked at their linguistic errors (in spelling, translation, or transcription), their tendency to anglicize (e.g., changing the characters' names or replacing French colloquialisms with British ones), and the accuracy of their treatment of Verne's scientific pedagogy. I examined their basic writing style, their handling of Verne's humor and wordplay, and their ideological tampering of Verne's text (such as censoring or altering its political, religious, or racial content). It is true that some of these concerns outweigh others. If a translation drops or adds entire chapters, for instance, it matters little if a specific aspect of Verne's style is rendered well or poorly—the translation is still a bad one. In assessing a translation's quality, macro issues always take precedence over micro issues. But it is nevertheless interesting to compare *all* of these translations according to *all* of the above

criteria in order to gain a complete picture of the strengths and weaknesses of each. And, as we shall see, the final results of such a comparison are a bit surprising.

Completeness – Deletions

Appleton

Very good. All chapters and episodes are present. Paragraphing generally follows the original. Chapter titles are included. But very few of Verne's explanatory footnotes are kept.

Chapman & Hall

Very poor. This edition contains only 37 chapters of the Verne's original 44. The first 10 chapters of Verne's text are condensed into 3, and the normal plot picks up in chapter 4 (chapter 7 in the original). The chapter about Joe (chapter 6 in the original) is omitted entirely as well as half of chapter 10. Chapter titles are included but modified. Several episodes, paragraphs, and sentences are omitted throughout. Some footnotes are kept.

Ward, Lock & Tyler

Fair-Good. All chapters are present. No chapter titles. Many paragraphs are merged; some sentences are omitted. There are some footnotes.

Routledge

Fair. All chapters are present. Most paragraphs are merged; many sentences are omitted. Chapter titles are reduced to single entries. No footnotes.

Goubaud

Fair-Poor. All chapters are present, but they are severely abridged. Many paragraphs are merged; many sentences are omitted. No chapter titles. Most footnotes are omitted.

Dent / Dutton

Good. All chapters are present. Chapter titles are included. Paragraphs are sometimes merged, with some sentences omitted. Several footnotes are included.

Hanison

Poor. Includes 43 chapters instead of 44 (chapter 4 in the original—summarizing African exploration—was deleted). This translation is recycled and revised from the Ward, Lock & Tyler edition, but the text is abridged even more. Most paragraphs

are merged, with many sentences omitted. No chapter titles. One footnote included and a few others integrated into the body of the text.

Completeness – Additions

Appleton

Very good. Only small parenthetical clarifications not in the original are added from time to time.

Example

“Although the neighboring marshes showed traces of the rhinoceros, the lamantine (or manatee) and the hippopotamus...” (§33:262) for “Bien que les marais environnants portassent des marques de rhinoceros, de lamentins, et d’hippopotames...” (§33:198). (Although the surrounding marshes showed traces of rhinoceroses, manatees, and hippopotamuses)

Chapman & Hall

Very poor. Most of the opening chapter was composed by the translator from bits and pieces of Verne’s first 5 chapters.

Ward, Lock & Tyler

Fair-Good. No significant additions. Some rewriting for paraphrases.

Routledge

Very good. No significant additions.

Goubaud

Poor. Many additions and rewrites, mostly for paraphrases and summaries.

Dent / Dutton

Very good. No significant additions.

Hanison

Fair-Good. No significant additions. Some rewriting for paraphrases.

Corrections

Appleton

Fair. The translator attempts to correct many of the most obvious errors in Verne's text—sometimes successfully, sometimes not.

Examples

“Overwey” (§1:16) for “Overwey” (§1:7) — repeats Verne's error (his real name is “Overweg”)

“MacCarthy” (§1:16) for “Maccarthie” (§1:7) — corrects Verne's error

“By Saint Andrew!” said Kennedy” (§8:62) for “Par saint Patrick! s'écria Kennedy” (§8:40) — corrects Verne's error (a Scottish saint should be invoked by Kennedy, not an Irish one)

“Now, the gases increase 1/480 of their volume for degree of heat applied. If, then, I force the temperature 18 degrees, the hydrogen of the balloon will dilate 18/480 or 1614 cubic feet, and will, therefore, displace 1614 more cubic feet of air” (§10:71) for “Or, les gaz augmentent de 1/480 de leur volume par degré de chaleur. Si donc je force la température de dix-huit degrés, l'hydrogène de l'aérostat se dilatera de 18/480, ou de seize cent quatorze [sic] pieds cubes, il déplacera donc seize cent soixante-quatorze pieds cubes d'air de plus” (§10:46-47). Here, the translator miscorrects Verne's error. There is a typo in Verne's original text: the first number, “ou de seize cent quatorze” (1614), should read “ou de seize cent soixante-quatorze” (1674). The translator has altered the second number—which, in Verne's text, correctly reads “seize cent soixante-quatorze” (1674)—to “1614 more cubic feet” in order to make it consistent with the previous number.

“Ann Radcliffe” (§39:307) for “Anne Radcliff” (§39:230) — corrects Verne's error

Chapman & Hall

Very Poor. Many passages deleted. Those remaining often repeat Verne's errors or abridge the text during the correction.

Examples

(list of African explorers not included)

(interjection by Kennedy not included)

“But each degree of heat increases the volume of the gas 1/480; if then I raise the temperature eighteen degrees, the hydrogen in the balloon will have expanded 18/480 or sixteen hundred and fourteen cubic feet; it will then displace sixteen hundred and seventy-four cubic feet more of air” (§3:18) — repeats Verne's error

(Ann Radcliffe citation not included)

Ward, Lock & Tyler

Fair-Good. Some errors are corrected, some not.

Examples

“Overweg” (§1:10) — corrects Verne's error

“McCarthy” (§1:10) — miscorrects Verne’s error

“By St. Patrick!’ cried Kennedy” (§8:46) — repeats Verne’s error

“Gas augments its volume 1/480 by degree of warmth, so that if I increase the warmth to 18 degrees, the hydrogen in the balloon will dilate 18/480, or 1,614 cubic feet; it will therefore displace 1,674 more cubic feet of air” (§10:53) — repeats Verne’s error

(Ann Radcliffe reference not included)

Routledge

Good. The translator attempts to correct many of Verne’s errors (except those in the math).

Examples

“Overweg” (§1:14) — corrects Verne’s error

“Mccarthy” (§1:14) — miscorrects (slightly) Verne’s error

“By Saint Andrew!’ cried Kennedy” (§8:43) — corrects Verne’s error

“Now, gases increase 1/480 of their volume for every degree of heat. If, then, I create a temperature of 18°, the hydrogen in the balloon will increase 18/480, or 1,614 cubic feet; it will then displace 1,674 cubic feet of air more” (§10:49) — repeats Verne’s error

“Mrs. Radcliffe” (§39:208) — corrects Verne’s error (but changes it)

Goubaud

Fair. Some errors are corrected, some are not.

Examples

(list of African explorers not included)

“I swear by Saint Patrick,’ cried Kennedy” (§8:25) — repeats Verne’s error

“Now, gases increase 1/480 of their volume for every degree of heat. If, then, I raise the temperature eighteen degrees the hydrogen in the balloon will expand 18/480 or 1,614 cubic feet, and so will displace the same quantity of air” — repeats Verne’s error (and then abridges)

“Anne Radcliffe” (§39:195) — miscorrects Verne’s error

Dent / Dutton

Good. Most obvious errors are corrected; a few are not.

Examples

“Overweg” (§1:169) — corrects Verne’s error

“Maccarthie” (§1:169) — repeats Verne’s error

“I swear by Saint Andrew—!’ cried Kennedy” (§8:195) — corrects Verne’s error

“Now gases expand by [*blank space here*] of their volume per degree of temperature. If, therefore, I increase the temperature by 18 degrees, the volume of the hydrogen in the balloon will be increased by [*another blank space*] or 1674 cubic feet. It will this displace 1674 additional cubic feet of air” (§10:200) — corrects Verne’s error (but the fractions are missing in the published text)

“Ann Radcliffe” (§39:333) — corrects Verne’s error

Hanison

Fair-Good. For those passages not deleted, errors are sometimes corrected and sometimes not.

Examples

“Overweg” (§1:13) — corrects Verne’s error

“McCarthy” (§1:13) - miscorrects Verne’s error

“By Saint Patrick,’ cried Kennedy” (§7:36) — repeats Verne’s error

“When the temperature of the gas increases by one degree its volume increases by 1/480, so if I increase its temperature by 18 degrees it expands by 18/480. This will make it displace an extra 1,674 cubic feet of air.” (§9:42) — corrects Verne’s error but abridges the text.

(Ann Radcliffe reference not included)

Translator Errors

Appleton

Very good. Errors are rare and minor.

Examples

African explorers listed at the end of chapter 1 are occasionally misspelled.

“About four in the morning” (§17:131) for “Vers six heures du matin” (§17:94) (About six in the morning)

“This sheet of water was christened Uyanza Victoria” (§18:142) for “Ce lac a été nommé Nyanza Victoria” (§18:103) (This lake was named Nyanza Victoria)

Chapman & Hall

Good for those portions not deleted or abridged. But a few errors persist.

Examples

“Brave friend” (§21:100) for “Brave ami!” (§28:165) (Worthy friend)

“was carried down the current like a large ball” (§36:158) for “entraîné par un courant rapide, s’en alla comme une bulle immense” (§43:256) (carried away by the rapid current like a huge bubble)

Ward, Lock & Tyler

Fair. Some errors of spelling, translation, and transcription.

Examples

African explorers listed at the end of chapter 1 are complete and correct

“Kokbur” (§1:9) for “Kokburn” (§1:5), “Gayfussac” (§13:73) for “Gay-Lussac” (§13:69), and “Dufhys” (§44:255) for “Dufays” (§44:258)

“what a bruise” (§5:27) for “une bosse pareille” (§5:22) (such a bump)

“Ten tons of sulphuric acid and ten tons of old iron” (§8:41) for “dix tonneaux d’acide sulfurique et dix tonneaux de vieille feraille” (§8:36) (ten barrels of sulphuric acid and ten barrels of old iron)

“That was a famous idea of yours” (§12:66) for “c’est tout de même une fameuse idée que vous avez eue là” (§12:62) (it was nevertheless an excellent idea you had there)

“Mind the dilatation of the gas.” (§15:85) for “Veille à la dilatation du gaz.” (§15:81) (Watch the dilation of the gaz.)

“It is frightful!” (§16:99) for “C’était effrayant!” (§16:94) (It was frightful!)

“The balloon had been sent hither and thither by opposite currents in a circle” (§17:99) for “Le ballon, tourant sur place” (§17:94-95) (The ballon, spinning in place)

“Towards nine a.m.” (§29:182) for “Vers neuf heures un quart” (§29:170) (Around 9:15 a.m.)

Routledge

Very poor. Many errors of spelling, translation, and transcription:

Examples

African explorers listed at the end of chapter 1 are occasionally misspelled “a strong Bautzen galvanic battery” (§10:48) for “une forte pile de Bunsen” (§10:45) (a strong Bunsen battery)

“the Buntzen-pile stopped working” (§26:144) for “la pile de Bunsen cessa de fonctionner” (§26:155) (the Bunsen battery stopped working)

“It is melancholy.” (§23:131) for “Cela est attristant” (§23:142) (It is saddening, It makes one sad)

“Ferguson did not stop to ascertain the cause of the phenomenon” (§30:167) for “Fergusson ne tarda pas à avoir l’explication de ce phénomène” (§30:184) (Fergusson did not delay in having the explanation for this phenomenon.)

“this is one of the greatest troubles I have ever had to deplore!” (§34:183) for “voilà l’un des plus grands chagrins qu’il m’ait été donné de ressentir!” (§34:201) (this is one of the greatest sorrows I’ve ever had to endure)

“It was a very happy idea of mine to throw myself into the Tchad” (§35:185) for “‘Il est heureux’ se dit-il ‘que j’aie eu cette pensée de me jeter dans le Tchad.’” (§35:204) (‘It was fortunate,’ he said to himself, ‘that I had this idea to throw myself into Lake Tchad.’)

“he burst through the wall with a vigorous application of his shoulder” (§35:188) for “il enfonça la muraille d’un coup d’épaule” (§35:208) (he broke through the wall with a push of his shoulder)

“Mad as ever!” (§37:198) for “Entêté!” (§37:219) (Obstinate man!)

“He sent up a most appetizing little supper of *frochette* of snipe” (§38:202) for “Il servit au souper une brochette de bécassines fort appétissantes” (§38:223) (For supper he served a most appetizing brochette of snipe)

“Is it the etiquette not to find any more of them?” (§39:211) for “Est-ce qu’à la rigueur on ne pourrait pas lui en trouver d’autres?” (§39:232) (If need be, couldn’t we find some more of them?)

“Is the balloon relieved at all?” (§41:217) for “Le ballon se relève-t-il?” (§41:240) (Is the balloon rising again?)

“it is to die by inches” (§41:217) for “C’est triste de s’en aller morceau par morceau” (§41:241) (It is sad to [see the balloon] die piece by piece)

Goubaud

Fair. Some errors of spelling, translation, or transcription.

Examples

incorrect illustrations used (taken from Verne’s *Hector Servadac*)

“Pennel” (§2:5) for “Pennet” (§2:9)

“twelve months after leaving Tripoli” (§4:12) for “douze mois et demi après avoir quitté Tripoli” (§4:19) (twelve and a half months after leaving Tripoli)

“ten tons of sulphuric acid and ten of iron filings” (§8:23) for “dix tonneaux d’acide sulfurique et dix tonneaux de vieille feraille” (§8:36) (ten barrels of sulphuric acid and ten barrels of old iron)

“Shall we often be obliged to reach those higher belts?” (§13:46) for “‘Est-ce que nous aurons souvent l’occasion d’atteindre ces zones supérieures?’” (§13:68) (Will we often have to go up to those higher zones?)

“a real Havannah cigar” (§17:76) for “de délicieux havanes” (§17:102) (some wonderful Havana cigars)

“A famous idea’ said Joe” (§20:91) for “‘Une fameuse mode’ dit Joe” (§20:117) (‘A wonderful fashion idea,’ said Joe)

“On the 27th of May, about one in the morning” (§41:203) for “Le 27 mai, vers neuf heures du matin” (§41:237) (On May 27, about nine in the morning)

Dent / Dutton

Good. Few errors of spelling, translation, or transcription.

Examples

African explorers listed at the end of Chap. 1 are occasionally misspelled

balloon's provisions are incorrectly listed (§7:30)

"Towards the end of February..." (§8:30) for "Vers le 10 février..." (§8:35) (Around February 10th...)

"But as wise men fall, without hurting themselves." (§13:55) for "Mais comme doivent tomber des savants, sans se faire aucun mal" (§13:69) (But as scientists should fall, without hurting themselves)

Hanison

Poor. Most of the same errors of spelling, translation, and transcription as found in the Malleson translation in the Ward, Lock & Tyler edition, plus additional ones such as:

Examples

"they will keep the pieces as mascots!" (§19:93) for "ils se feront des talismans avec les morceaux!" (§20:116) (they will make talismans of the pieces!)

"he did not publish the recital of his travel still 1790" (§27:131) for "il publia ses voyages en 1790 seulement" (§28:166) (he did not publish the account of his travels until 1790)

"Enham" (§29:138) for "Denham" (§30:177)

Anglicizing**Appleton**

Fair. Original character names are changed: Fergusson to *Ferguson*, Pennet to *Bennett*, Peney to *Penney*.

Much anglicizing of colloquial expressions, interjections, etc. (some rather antiquated):

Examples

"Joe was fairly dancing and breaking out in laughable remarks. The worthy fellow soon became the jester and merry-andrew of the boatswain's mess" (§8:58) for "Joe bondissait, éclatant en propos burlesques; il devint promptement le loustic du poste des maîtres" (§8:37) (Joe hopped about, bursting with humorous comments; he promptly became the jester of the petty officers' quarters)

"Why, your master must be Old Nick himself." (§9:65) for "C'est donc le diable, votre maître?" (§9:41) (Is he the devil, your master?)

“Out upon stage-coaches!” (§12:84) for “Fi des diligences!” (§12:58) (Bah to coaches!)

“Egad, Samuel” (§13:92) for “ma foi! Samuel” (§13: (For heaven’s sake! Samuel)

Chapman & Hall

Fair-Good for those portions of text not deleted. Original character names are kept. Some anglicizing of colloquial expressions, interjections, etc.:

Examples

(Joe characterization deleted)

(“master” reference deleted)

“Confound coaches!” (§5:24)

“By Jove!” (§6:28)

Ward, Lock & Tyler

Good. Original character names are kept. Some minor anglicizing.

Examples

“Joe [was] in the wildest spirits” (§8:42)

“your master must be the devil then” (§9:47)

“Coaches are nothing to it!” (§12:63)

(interjection deleted)

Routledge

Fair. Original characters’ names are changed: Fergusson to *Ferguson*, Pennet to *Penney*, Peney to *Beney*, etc.

Examples

“Joe jumped about, making absurd remarks, and was at once installed as the wag of the forecastle” (§8:212)

“Why your master must be the devil in person!” (§9:40)

“What is a diligence after this?” (§12:57)

(interjection deleted)

Goubaud

Fair-Good for those portions not deleted. Moderate anglicizing: Fergusson to *Ferguson*, Peney to *Penney*, etc.

Examples

(Joe characterization deleted)

(“master” reference deleted)

“Rather better than a coach” (§12:38)

“Upon my word!” (§13:44)

Dent / Dutton

Good. Original character names are kept. Little anglicizing.

Examples

“Joe [was] exultant and venting his excitement in comic remarks. He at once became the wag of the boatswain’s quarters” (§8:192)

“Your master must be the devil himself.” (§9:196)

“A bit better than travelling by coach” (§12:207)

(interjection deleted)

Hanison

Good for those portions of text not deleted. Almost identical to the Malleson translation in the Ward, Lock & Tyler edition, but with a bit more anglicizing.

Example

“in the midst of a magnificent greensward” (§16:80) for “au milieu d’une magnifique pelouse” (in the middle of a magnificent lawn—Malleson says “lawn” [§17:106])

Pedagogical Integrity

Appleton

All historical, geographical, and scientific explanations are present, but there are frequently errors in the math.

Examples

“By giving the balloon these cubic dimensions, and filling it with hydrogen gas instead of common air—the former being fourteen and a half times lighter and weighing therefore only two hundred and seventy-six pounds—a difference of three thousand seven hundred and twenty four pounds in equilibrium is produced” (§7:50-51) for “En donnant au ballon cette capacité de quarante-quatre mille huit cent quarante-sept pieds cubes et en le remplissant, au lieu d’air, de gaz hydrogène, qui, quatorze fois et demie plus léger, ne pèse que deux cent soixante-seize livres, il reste une rupture d’équilibre, soit une différence de trois mille sept cent vingt-quatre livres.” (§7:32) [no errors]

“Its weight, along with that of the network, did not exceed two hundred and fifty pounds” (§7:53) for “Son poids et celui du filet ne dépassaient pas deux cent quatre-vingts livres” (§7:33) [error: 250 for 280]

“For this purpose, there had to be employed eighteen hundred and sixty-six pounds of sulphuric acid, sixteen thousand and fifty pounds of iron, and nine thousand one hundred and sixty-six gallons of water” (§11:78) for “Il fallut employer, pour cette operation, dix-huit cent soixante-six gallons d’acide sulfurique, seize mille cinquante livres de fer, et neuf cent soixante-six gallons d’eau” (§11:52) [errors: pounds for gallons, 9166 for 966]

“The doctor was aware that, by the loss of the hydrogen in the first balloon, the ascension force at his disposal was now reduced to nine hundred pounds” (§33:260) for “Le docteur savait que, par la perte de l’hydrogène du premier ballon, sa force ascensionnelle se trouvait réduite de neuf cents livres environ” (§33:196) [error: “reduced to” for “reduced by”]

“and the *Daily Telegraph* struck off an edition of three hundred and seventy-seven thousand copies on the day when it published a sketch of the trip” (§44:344) for “et le *Daily Telegraph* fit un tirage de neuf cent soixante-dix-sept mille exemplaires le jour où il publia un extrait du voyage” (§44:259) [error: 377,000 for 977,000]

Chapman & Hall

Fair. Many historical, geographical, and scientific passages are deleted. In those scientific passages included, the math is generally correct (when it is not paraphrased).

Examples

“In giving the balloon, then, this capacity of 44,847 cubic feet, and in filling it in place of air with hydrogen gas, which fourteen and a half times lighter only weighs 276 lbs., there results a difference of 3724 lbs. (§2:11) [no errors]

“its weight and that of the net did not exceed 280 lbs. (§2:13) [no errors]

“For this operation there would have to be employed 1,866 gallons of sulphuric acid, 16,050 lbs. of iron, and 966 gallons of water!” (§4:21) [no errors]

“He knew that by the loss of the hydrogen of the first balloon the buoyancy had been lessened very considerably” (§26:120) [paraphrased]

(passage about the *Daily Telegraph* deleted)

Ward, Lock & Tyler

Good. Most historical, geographical, and scientific passages are kept. But, similar to the Appleton edition, there are occasional errors in the math.

Example

“By giving to the balloon this bulk of 44,847 cubic feet, and by filling it, instead of air, with hydrogen gas, which is 14½ times lighter, and therefore weighs only 276 lbs., there remains a difference of 3,784 lbs.” (§7:36) [error: 3784 for 3724]

Routledge

Fair-Poor. Most historical, geographical, and scientific passages are intact. But the mathematical explanations are teeming with errors.

Examples

“By giving to his balloon the capacity of 44,877 cubic feet of air, and filling it, in lieu of air, with hydrogen gas (which, being 14½ times lighter than air, would not weigh more than 275 lbs.), there would remain a difference in the equilibrium to the amount of 3,724 lbs.” (§7:36) [errors: 44,877 for 44,847 and 275 for 276]

“In this operation 1,866 gallons of sulphuric acid, 16,500 pounds of iron, and 966 gallons of water were employed.” (§11:53) [error: 16,500 for 16,050]

“The doctor was aware that, by the loss of the hydrogen from the first balloon, his ascensional force was reduced to about 900 lbs.” (§33:178) [error: “reduced to” for “reduced by”]

Goubaud

Fair-Poor. Many historical, geographical, or scientific passages are abridged, paraphrased, or deleted entirely. In those scientific passages included, the math is sometimes correct sometimes not.

Examples

“By giving his balloon a capacity of forty-four thousand eight hundred and forty-seven cubic feet, weighing about four thousand pounds, and inflating it with hydrogen gas weighing two hundred and seventy-six pounds, there remains a difference of three thousand seven hundred and twenty-four pounds” (§7:21) [no errors, but abridges the text]

“In this operation, eighteen hundred and sixty-six gallons of sulfuric acid, more than eight tons of iron, and nine hundred and sixty-six gallons of water were employed” (§11:34) [error: “more than eight tons” for 16,050 lbs.]

“the united weights of apparatus, crew, water, car, and its belongings, calculating fifty gallons of water, and four hundred pounds of fresh meat, the Doctor arrived at a total of 2,850 pounds.” (§33:162-63) for “en réunissant les poids de l'appareil, des voyageurs, de la provision d'eau, de la nacelle et de ses accessoires, en embarquant cinquante gallons d'eau et cent livres de viande fraîche, le docteur arrivait à un total de deux mille huit cent trente livres.” (§33:196) [errors: 400 for 100, and 2,850 for 2,830, and also abridges the text]

Dent / Dutton

Fair-Good. Most historical, geographical, and scientific passages kept. But there are occasional errors in the math.

Examples

“By giving the balloon this capacity of 44,847 cubic feet and filling it, not with air but with hydrogen, which is fourteen and a half times lighter and weighs only 276 lbs, a change of equilibrium caused amounting to a difference of 3780 lbs.” (§7:188) [error: 3780 for 3724]

“And now for some exact figures. 25 gallons of water, decomposed into its constituent elements, gives 222 lbs. of oxygen and 25 lbs. of hydrogen. This represents, at atmospheric pressure, 2050 cubic feet of oxygen, and 4100 cubic feet of hydrogen, making 6150 [5670] cubic feet of the mixture.” (§10:201) for “Voici maintenant des chiffres très exacts. Vingt-cinq gallons d'eau se décomposent en ses éléments constitutifs donnent deux cent livres d'oxygène et vingt-cinq livres d'oxygène. Cela

représente, à tension atmosphérique, dix-huit cent quatre-vingt-dix pieds cubes du premier et trois mille sept cent quatre-vingts pieds cubes du second, en tout cinq mille six cent soixante-dix pieds cubes du mélange.” (§10:48) [errors: 222 for 200, 2050 for 1890, 4100 for 3780, and 6150 for 5670]

Hanison

Fair. Similar to the Ward, Lock & Tyler translation. Very few math errors in the scientific explanations. But the abridging or deleting of many historical and geographical passages throughout (e.g., the loss of chapter 4) severely diminishes the integrity of the pedagogy in this translation.

Narrative Style

Appleton

Fair. In rendering the French text into English, the translator tends to oscillate between two extremes: excessive slavishness to the original (result: stilted phraseology) and creative adaptations of Verne’s prose (result: Victorian embroidery). The style is frequently dated and quaint: “Withersoever” (§3:29), “Egad!” (§13:92), “Forthwith” (§17:137), “fowling-piece” (§12:235), “vouchsafed me” (§22:181), “On the morrow” (§25:201), “Heaven may waft us wither it pleases!” (§39:310), etc.

Examples

“Nothing but that was wanted to cap the climax!” (§3:24) for “Il ne manquait plus que cela!” (§3:13) (That was all that was lacking!)

“the gallant Scot gave way to a genuine explosion of wrath” (§3:25) for “Le digne Ecossais se mettait très sérieusement en colère” (§3:14) (The worthy Scot was becoming very angry)

“There Burton, who was completely worn out, lay ill for several months.” (§4:35) for “Là, Burton épuisé resta plusieurs mois malade” (§4:21) (There Burton, exhausted and ill, remained for several months)

“Don’t fly away without us, doctor!” shouted Joe. ‘Never fear, my boy!—I am securely lashed.’” (§13:97) for “‘N’allez pas vous envoler, mon maître,’ s’écria Joe. ‘Sois tranquille, mon garçon, je suis solidement retenu.’” (§13:70) (‘Don’t go flying off, master,’ exclaimed Joe. ‘Don’t worry, my boy, I am securely tied down.’)

“Joe could handle fire-arms with no trifling dexterity” (§14:99) for “Joe maniait adroitement une arme à feu” (§14:70) (Joe was skillful with a firearm)

“Come, come, Joe! a truce to your suppositions; they’re anything but pleasant.” (§14:101) for “Voyons, Joe, trêve à tes suppositions; elles n’ont rien de plaisant.” (§14:72) (Come, Joe, enough with your suppositions; they’re anything but pleasant.)

“Then Joe took the viands from the oven, spread the savory mess upon green leaves, and arranged his dinner upon a magnificent patch of greensward ... and got a can of pure, fresh

water from a neighboring streamlet.” (§17:138) for “Alors Joe retira le dîner de la fournaise; il déposa cette viande appétissante sur des feuilles vertes, et disposa son repas au milieu d’une magnifique pelouse ... et puisa une eau fraîche et limpide à un ruisseau voisin” (§17:100) (Then Joe took the dinner from the oven, placed this appetizing meat onto green leaves, and put his meal in the middle of a magnificent lawn ... and drew some fresh, pure water from a nearby stream)

“Let us speak below our breath” (§21:166) for “Parlons à voix basse” (§21:122) (Let’s speak in a low voice)

“The stars sent him their trembling rays, and the moon wrapped him in the white winding-sheet of its effulgence.” (§23:183) for “les étoiles lui adressaient leur tremblante lumière, et la lune l’enveloppait dans le blanc linceul de ses rayons.” (§23:136) (The stars shed on him their shimmering light, and the moon wrapped him in the white shroud of its rays)

“Joe sprang to his feet precipitately; but judge of the loathing he felt when he saw what species of creature had shared his couch—a toad!” (§35:279) for “Joe se releva précipitamment, et que l’on juge du dégoût qu’il ressentit en voyant quel animal immonde avait partagé sa couche: un crapaud!” (§35:210) (Joe sprang to his feet, and you can imagine what disgust he felt in seeing what filthy animal had shared his bed: a toad!)

“Do you think that I felt easy in my mind about you?” (§37:291) for “Croyez-vous que j’étais tranquille de votre sort?” (§37:218) (Do you believe that I was unconcerned about your fate?)

“Myriads of grasshoppers, that are going to sweep over this country like a water-spout; and woe to it! for, should these insects alight, it will be laid waste.” (§40:313) for “Des milliards de sauterelles qui vont passer sur ce pays comme une trombe, et malheur à lui, car si elles s’abattent, il sera dévasté!” (§40:234) (Billions of locusts who are going to pass over this country like a tornado; and woe to wherever they descend upon it, for it will be devastated!)

Chapman & Hall

Good. Few twisted sentences. Sometimes archaic vocabulary is used. The translator sometimes seems to prefer technical instead of common nouns: “cynocephalous monkeys” (baboons), “Gier-Eagles” (vultures), etc.

Examples

“This only was wanting!” (§1:10)

(passage about Kennedy’s anger deleted)

(passage about Burton deleted)

“Mind you don’t fly away, master,’ cried Joe. ‘Make yourself easy. I am very safely secured.’” (§6:31)

“Joe ... knew very well how to handle a gun” (§7:32)

“Look here, Joe; a truce to your suppositions, they have nothing pleasant about them.” (§7:33)

“Joe then withdrew the dinner from the oven, and placed the appetizing meal upon some green leaves in the centre of an exquisite piece of greensward ... and drew some cool and limpid water from a neighboring brook” (§10:54)

“Speak in a whisper” (§14:69)

“The trembling light of the stars and the rays of the moon fell full upon him.” (§14:79)

“Joe started precipitately to his feet. Imagine his disgust to see the filthy animal which had slept close to him—a toad!” (§28:130)

“Do you think I took your fate quietly?” (§30:136)

“Millions on millions of locusts pass over this country like a whirlwind; and woe to the place where they alight—it is certain devastation to it.” (§33:145)

Ward, Lock & Tyler

Very good. Occasional stylistic oddities, but quite readable overall. Too abridged at times.

Examples

(comment deleted)

“The worthy Scotchman was getting angry” (§3:17)

“There, Burton, who was worn out, remained three months ill” (§4:25)

“Don’t fly away, master,’ said Joe. ‘Don’t be uneasy, my boy. I am securely fastened.” (§13:74)

“Though not a rifleman, Joe used a firearm skilfully.” (§14:75)

“Don’t suppose such horrible things, Joe.” (§14:76)

“Joe then took the meal out and placed it on green leaves in the midst of a magnificent lawn ... and drew cool and limpid water from a neighboring brook.” (§17:106)

“speak low” (§21:129)

“the stars shone upon him with their trembling light, and the moon wrapped him in the white shroud of her rays.” (§23:143)

“he jumped up quickly; his disgust at what he saw may be easily imagined. A frog had shared his couch!” (§35:216)

(passage on being concerned about his fate deleted)

“it is a swarm of grasshoppers. It will be unfortunate for the district where they alight.” (§40:237)

Routledge

Poor. The translator’s phraseology is very idiosyncratic (the archaic alternating with the colloquial) and seems frequently stilted.

Examples

“That was all that was needed to complete his vagaries!” (§3:18)

“The worthy Scot was waxing very angry” (§3:19)

“Here Burton, quite knocked up, remained ill for several months” (§4:26-27)

“Don’t you fly away, sir, please,’ cried Joe. ‘Be quite easy, my lad; I am firmly fixed here.’” (§13:67)

“Oh! bother, Joe, a truce to your suspicions; you are a regular ‘Job’s comforter.’” (§14:69)

“Then Joe took the dinner from the oven, placed it upon green leaves, and laid the repast in the center of a meadow-like space ... and fetched some fresh and sparkling water from a neighboring stream.” (§17:95)

“The stars sent down to him their trembling light, while the moon wrapped him in the pure refulgence of her beams.” (§23:126)

“Joe rose hurriedly, and judge of his horror when he perceived that he had unwittingly shared his bed with an enormous frog” (§35:190)

“Can you believe that I was easy about you?” (§37:197)

“millions of locusts, which pass over the ground like a waterspout, and very unfortunately for the district, for if they alight it will be devastated.” (§40:212)

Goubaud

Fair. The translator uses archaic phraseology at times. But his style is still quite readable.

Examples

“The maddest trick of all!” (§3:8)

“The worthy Scotchman got very angry.” (§3:9)

“where Burton remained ill for several months” (§4:14)

“Don’t get under weigh without us, Sir,’ cried Joe. ‘Never fear; I have good holding.’” (§13:47)

“A truce to your suppositions, Joe; they are not too agreeable.” (§14:50)

“Then Joe took their dinner out of the oven, laid it on green leaves, and arranged their repast on a beautiful piece of sward ... and drew fresh water from a limpid rivulet hard by.” (§17:75)

“the stars shed their quivering light upon him, and the moon wrapped him in its rays as in a snowy winding-sheet.” (§22:109)

“Joe rose in a hurry, and one may judge of his disgust when he saw what unclean animal had shared his bed: a toad!” (§35:175)

“Do you think I was not uneasy about you?” (§37:184)

“millions of locusts, which pass over the country like a whirlwind, and woe betide the country where they fall, for it will be entirely eaten up.” (§40:200)

Dent / Dutton

Good. Very readable. Occasional oddities of phraseology. The translator sometimes adopts a negative tone when portraying Joe.

Examples

“This is the last straw!” (§3:173)

“The worthy Scot was getting very angry.” (§3:174)

“There Burton, who was in a state of exhaustion, lay ill for several months.” (§4:180)

“Don’t go and fly away, sir!” Joe cried. ‘Don’t worry, Joe; I’m firmly fixed.’” (§13:215)

“Oh, shut up, Joe; your suppositions aren’t at all amusing” (§14:217)

“Taking it out of the oven, Joe placed it on some fresh leaves and laid the meal in the centre of a splendid stretch of smooth turf ... and drew some fresh water from a neighboring stream.” (§17:238)

“The stars showered upon him their twinkling rays and the moon wrapped him in a shroud of white.” (§23:264)

“Do you think I took your fate quietly?” (§30:136)

“Joe got up hurriedly. His disgust can be imagined when he saw what a loathsome creature had shared his bed—a toad” (§35:317)

“Do you think I wasn’t anxious about you?” (§37:323)

“Locusts ... thousands of them. They’ll sweep over the country like a sandstorm and it will be a bad look-out, for it they come down the land will be devastated.” (§40:336)

Hanison

Good for those portions not omitted. Same as Malleson translation in Ward, Lock & Tyler edition but even more abridged.

Humor and Wordplay

Appleton

Good. Most of Verne’s humor and wordplay are reproduced.

Examples

“You may eat as much as you like, and here’s a half-a-crown to buy you the ballast” (§6:49) for “tu peux manger à ton aise, et voilà une demi-couronne pour te lester à ta fantaisie” (§6:31) (you can eat as much as you wish, and here’s a half-crown to allow you to increase your ballast as much as you please)

“And Joe went on alone with a tremendous volley of exclamations. The ‘ohs!’ and ‘ahs!’ exploded one after the other, incessantly, from his lips.” (§12:83) for “Et Joe fit à lui seul une terrible consommation d’onomatopées. Les oh! les ah! les hein! éclataient entre ses lèvres.” (§12:57) (And Joe, to himself, indulged in a veritable feast of onomatopoeias. The ‘ohs!’ ‘ahs!’ ‘ehs!’ were bursting from his lips.)

“several other articles of witchcraft, all of them, by the way, most professionally filthy” (§15:111) for “divers objets de magie, d’une malpropreté d’ailleurs toute doctorale” (§15:80) (diverse objects of magic, which were of an appropriate [witch] doctoral dirtiness)

“I’ll think more than once of my lumps of solid gold-ore! There was something that would have given weight to our narrative!” (§40:316) for “je regretterai plus d’une fois mes cailloux en or massif! Voilà qui aurait donné du poids à nos histoires” (§40:236) (I will regret more than once my solid gold pebbles! They would have given weight to our tales)

Chapman & Hall

Poor. Some instances of humor and wordplay are included, but much has been deleted (with those passages cut from the original). Often, even if the passage is included, the humor or wordplay is lost in translation:

Examples

(“ballast” quotation omitted)

“So he gave himself up to the delivery of no end of exclamations—“Oh! Ah! By Jove!’ and other like exclamations kept bursting from his lips.” (§5:23)

“diverse magical objects of a dirtiness quite in keeping” (§8:38)

“Ah! sir,’ said Joe, with a great sigh, ‘if only had a big lump or two of the golden ore to show, people would then believe every word we say.’” (§33:147)

Ward, Lock & Tyler

Poor. Most of Verne’s humor and wordplay is lost, either via omission or paraphrase.

Examples

“eat as much as you like, and here’s half-a-crown for you.” (§6:35)

“Joe broke into exclamations.” (§12:62)

“assorted magical objects, all dirty enough for their work” (§15:84)

(Joe’s “weighty” comments are omitted)

Routledge

Fair. Some of Verne’s humor and wordplay is lost, some retained.

Examples

“You may eat as much as you like, and here is a half-a-crown, so that you may indulge your tastes a little” (§6:207)

“Joe therefore gave way to a tremendous string of exclamations. The “ohs,” the “ahs,” and the “good heavens” were something astonishing.” (§12:56)

“many objects of magic use of a dirtiness, nevertheless, quite professional” (§15:75)

“I shall often regret that golden ore. Look what weight it would have given to our narratives.”
(§40:214)

Goubaud

Fair. Some of Verne’s humor and wordplay is lost, some retained.

Examples

“You may eat as much as you like, and here is a half-a-crown, so that you may indulge your tastes a little” (§6:207)

“Joe therefore gave way to a tremendous string of exclamations. The “ohs,” the “ahs,” and the “good heavens” were something astonishing.” (§12:56)

“many objects of magic use of a dirtiness, nevertheless, quite professional” (§15:75)

“I shall often regret that golden ore. Look what weight it would have given to our narratives.”
(§40:214)

Dent / Dutton

Good. Most of Verne’s humor and wordplay are kept.

Examples

“here’s a half-crown to ballast yourself in any way you like.” (§6:187)

“Joe broke into a succession of onomatopoeic sounds. A torrent of ‘ohs,’ ‘ahs,’ and ‘eehs,’ poured from his lips.” (§12:207)

“various devises used in the practice of magic, all of typically medical dirtiness” (§15:222)

“I shan’t find it easy to forget the loss of my gold!” said Joe with a deep sigh. ‘That would have given a bit of weight to our story” (§40:338)

Hanison

Poor. Some instances of humor and wordplay are included, but much has been deleted (same passages cut as in the Malleon translation). Even in those passages included, the humor or wordplay is often lost in translation.

Ideological Tampering

Appleton

Good. Some euphemisms and a general toning down Verne’s sometimes colorful prose, but most original passages are included.

Examples

“But can a man get a drop of the real stuff there?” (§9:64) for “si on y trouve du gin?” (§9:41) (Can some gin be found there?)

“you’d be toddling after your mammy yet” (§9:65) for “tu téterais encore ta maman” (§9:42) (you’d still be sucking at your mother’s breast)

“Thus we see the millions rushing to the luxuriant bosom of America” (§16:123) for “Aussi voyons-nous déjà les peuples se précipiter aux nourrissantes mamelles de l’Amérique” (§16:88) (Thus we see peoples already rushing to the nourishing breasts of America)

Most religious references kept: Heaven, Providence, God, etc.

National references and stereotypes are included without modification:

Examples

“Numerous toasts were offered and quaffed, in the wines of France” (§1:16) for “Des toasts nombreux furent portés avec les vins de France” (§1:6) (Numerous toasts were made with the wines of France)

“The island of Zanzibar belongs to the Imaum of Muscat, and ally of France and England” (§11:84) for “L’île de Zanzibar appartient à l’iman de Mascate, allié de la France et de l’Angleterre” (§11:49) (The island of Zanzibar belongs to the Imam of Muscat, an ally of France and England)

“And I add that the Americans,’ said Joe, ‘will not have been the last to work at the machine!’ ‘In fact,’ assented the doctor, ‘they are great boiler-makers!’” (§16:124) for “‘Et j’ajoute,’ dit Joe, ‘que les Américains n’auront pas été les derniers à travailler à la machine.’ ‘En effet,’ répondit le docteur, ‘ce sont de grands chaudronniers!’” (§16:88) (‘And I’d add,’ said Joe, ‘that the Americans would probably not be the last to work at such a machine!’ ‘Quite true,’ answered the doctor, ‘they are great boiler-makers!’)

Occasional use of pejorative racial terminology, but not of the badly offensive kind:

“negro” or “black” used most often, but also “blackamoor,” “negresses,” “dusky friends,” and “darkey” (Verne mostly used “nègre” [Negro])

Examples

“Down there! look! a crowd of blacks surrounding the balloon!” (§14:102) for “Là-bas, une troupe de Nègres qui assiègent le ballon!” (§14:73) (Over there, a group of Negroes surrounding the balloon!)

“Men, women, children, merchants and slaves, Arabs and negroes, as suddenly disappeared” (§15:110) for “Hommes, femmes, enfants, esclaves, marchands, Arabes et nègres, tout disparut” (§15:79) (Men, women, children, slaves, merchants, Arabs and Negroes, all disappeared)

“What! are you going alone into that blackamoor’s den?” (§15:113) for “Comment! tu iras seul chez ce moricaud?” (§15:81) (What? you are going alone to this wog’s home?)

“But this black?... ‘Shall we let this darkey drop all at once?’” (§15:119) for “Mais ce nègre? ... Est-ce que nous allons lâcher ce nègre tout d’un coup?” (§15:85) (But this Negro? ... Are we going to drop this Negro all at once?)

“Look at the faces of those astonished darkeys!” (§20:158) for “Voilà-t-il des faces des nègres assez ébahies!” (§20:116) (Look at the faces of those astonished Negroes!)

“Joe, leaning over to Kennedy’s ear and pointing down the tree, whispered: ‘The blacks!’” (§21:168) for “Joe, se penchant à l’oreille de Kennedy et lui indiquant la partie inférieure de l’arbre, dit: ‘Des nègres.’” (§21:123) (Joe, leaning over to Kennedy’s ear and pointing to the lower part of the tree, said: ‘Negroes!’)

“‘Are we still in the negro country, doctor?’” (§29: 230) for “‘Est-ce que nous sommes toujours dans le pays des nègres, monsieur Samuel?’” (§29:171) (Are we still in the country of the Negroes, mister Samuel?)

“‘That would give these negro races a superior idea of European power.’” (§30:237) for “‘cela donnerait à ces nègres une bien autre idée de la puissance européenne.’” (§30:177) (that would give these Negroes a completely different idea of European power)

“‘blacks instead of crocodiles!’” (§35:274) for “‘des nègres au lieu de caïmans!’” (§35:206) (Negroes instead of crocodiles!)

Chapman & Hall

Fair-Poor. Many passages are deleted or abridged. Those which are included are generally without euphemisms.

Examples

(gin quote deleted)

(mother’s breast quote deleted)

“‘Thus we see new nations rushing to the nourishing breasts of America’” (§9:44)

Religious references generally maintained.

National references most often deleted:

Examples

(wines of France deleted)

(characterization of Americans deleted)

“‘The island of Zanzibar belongs to the Imam of Muscat, and is certainly the most beautiful of his possessions.’” (§4:19) (mention of France and England deleted)

Strongly pejorative use of racial terminology: uses “negro” or “black” but, just as frequently, “nigger”:

Examples

“‘Down there; a troop of negroes besieging the balloon!’” (§7:33)

“‘Men, women, and children, slaves, merchants, Arabs and negroes, all disappeared...’” (§8:36)

“‘What! are you going alone to see this nigger?’” (§8:39)

“‘But this nigger—?’ ... ‘Shall we let this nigger go slap?’” (§8:43)

“‘I can see the wonder-struck faces of the niggers.’” (§13:65)

“‘Joe, bending down to Kennedy’s ear, pointed downwards, and whispered: ‘Niggers!’” (§14:70)

“Are we still in the country of niggers, sir?” (§22:104)

“That would more strongly impress these niggers with an idea of European power.” (§22:108)

“niggers in place of caymans” (§28:127)

Ward, Lock & Tyler

Fair-Good. Few euphemisms:

Examples

“That doesn’t matter, if they can only find gin.” (§9:47)

“you would still be sucking” (§9:48)

“We already see its people throwing themselves upon the nursing breasts of America.” (§16:92)

Religious references maintained.

National references and stereotypes are most often included, but not always:

Examples

“Numerous toasts were drunk in French wines” (§1:10)

“... the Americans won’t have been the last working the machine.’ ‘Yes,’ answered the doctor, ‘the Americans are great boiler-makers.’ (§16:93)

“The island of Zanzibar belongs to the Iman of Mascate, an ally of England” (§11:55)
(mention of France dropped)

Slightly pejorative use of racial terminology. Uses “negro” or “black” most frequently. Occasional use, however, of “nigger.”

Examples

“Why! there’s a troop of negroes besieging the balloon!” (§14:76)

“Men, women, children, slaves, merchants, Arabs, and negroes, all disappeared” (§15:83)

“What, do you mean to go by yourself to the old black?” (§15:85)

“But the negro?’ ... ‘Are we going to let the negro suddenly drop?’” (§15:89-90)

“How astonished those niggers do look!” (§20:122)

“Joe, whispering to Kennedy, and pointing to the lower part of the tree, said ‘Negroes.’” (§21:130)

“for we are still on negro land” (§29:182)

“that would give negroes a high idea of European power.” (§30:188)

“Negroes instead of alligators!” (§35:213)

Routledge

Fair-Poor. Some euphemisms:

Examples

“Well, it would be all right if one could find some grog up there” (§9:45)

“you would not be weaned yet” (§9:45)

“Also you can perceive that people are throwing themselves upon the richer bosom of American” (§16:83)

Most religious references maintained: Heaven, Providence, God, etc.

National references and stereotypes are sometimes kept:

Examples

“Numerous toasts were proposed” (§1:14) (mention of France deleted)

“Zanzibar belongs to the Imaum of Muscat, an ally of England and France” (§11:51)

“And I daresay that the Americans will not be the last to work at the machine,’ said Joe. ‘In fact, those people are wonderful tinkers” (§16:84)

Pejorative use of racial terminology: uses “negro” or “black,” but also “blackamoor” and (very often) “nigger.”

Examples

“A whole tribe of black men down there besieging the balloon.” (§14:69)

“Men, women, children, merchants and slaves, Arabs and negroes, all disappeared” (§15:75)

“What! are you going alone into that blackamoor’s house?” (§15:77)

“But that nigger—’ ... ‘Shall we let him go altogether?” (§15:81)

“Look at the astonished faces of the niggers!” (§20:108)

“Joe, stooping to Kennedy’s ear, and pointing to the lower portion of the tree, said: ‘Niggers!’” (§21:115)

“Shall we always be among negroes, Mr. Samuel?” (§29:157)

“... would give these negroes an excellent idea of European power.” (§30:163)

“Niggers instead of crocodiles!” (§35:187)

Goubaud

Fair. Many additions and rewrites, mostly for paraphrases and summaries. Good for those passages not abridged or deleted. Some euphemisms.

Examples

(gin passage deleted)

(mother’s breast passage deleted)

“Thus we now see nations seeking their food at the bosom of America” (§16:64)

Most religious references maintained: Heaven, Providence, God, etc.

National references and stereotypes are most often kept:

Examples

“Many toasts were drunk” (§1:4)

“The island of Zanzibar is the property of the Imaum of Muscat, an ally of France and England” (§11:32)

“‘Let me add,’ said Joe, ‘the Americans will not be the last to work at the machine.’ ‘True,’ replied the Doctor, ‘they are great boiler-makers.’” (§16:64-5)

Generally non-pejorative use of racial terminology:

Examples

“‘there’s a troop of blacks attacking the balloon’” (§14:51)

“Men, women, children, slaves, traders, Arabs, and negroes, all disappeared” (§15:56)

“Do you mean to say that you are going alone to see this raggamuffin?” (§15:58)

“‘But—this black fellow?’ ... ‘Shall we let the black fellow down all at once?’” (§15:61)

“‘Look at the faces of the astonished blacks!’” (§20:90)

“Joe leaned over to Kennedy and whispered in his ear: ‘Negroes!’” (§21:97)

“‘Are we still in the negro country, sir?’” (§29:141)

“‘It would give these negroes a better idea of European power.’” (§30:147)

“‘he preferred negroes to caymans’” (§35:172)

Dent / Dutton

Fair-Poor. Few euphemisms:

Examples

“‘Is there any gin there?’” (§9:196)

“‘you’d still be drinking your mother’s milk’” (§9:197)

“‘Already the people are beginning to flock to the generous breasts of America’” (§16:229)

Religious references maintained.

National references and stereotypes are most often included.

Examples

“Numerous toasts were drunk, in French wines” (§1:169)

“The island of Zanzibar belongs to the Imam of Muscat, an ally of France and England” (§11:202)

“‘And I bet the Yankees will have had a hand in it,’ said Joe. ‘Quite likely,’ the doctor replied.” (§16:229)

Strongly pejorative use of racial terminology: “negro” and “black” appear far less frequently than “nigger”:

Examples

“‘Over there. Niggers attacking the balloon.’” (§14:217)

“Men, women, children, slaves, merchants, Arabs and niggers all vanished” (§15:222)

“What! you’re going to see this cut-throat alone?” (§15:223)

“But this nigger—?’ ... ‘Shall we drop him off, sir?’” (§15:227)

“Those niggers look pretty astonished.” (§20:249)

“Joe, leaning towards Kennedy’s ear and pointing to the lower part of the tree, said: ‘Niggers!’” (§21:255)

“Are we still in negro country, sir?” (§29:289)

“It would give these niggers a different idea of European power.” (§30:294)

“They’re niggers, not crocodiles!” (§35:314)

Hanison

Fair-Good (for those passages not omitted entirely). Same as Malleson in Ward, Lock & Tyler edition.

Conclusions

While it may be better to have a poor translation than no translation at all, for the novel *Five Weeks in a Balloon* there is a wide range to choose from. After a detailed comparison of them, my conclusion is that the 1869 translation attributed to William Lackland, published by Appleton of New York, is the best of the group. Ironically, it is also the earliest—one might expect the first translation to be lacking in quality and succeeding translations to be progressively better. Of the seven English-language editions reviewed here, the Appleton edition is the most faithful to Verne’s original text and contains the fewest additions or deletions. It is far from perfect: its style is at times very clunky and its passages of scientific pedagogy are often untrustworthy. But it makes relatively few linguistic errors and does the best job of trying to capture Verne’s humor. This edition of *Five Weeks in a Balloon* continues to be reprinted today (mostly in facsimile by print-on-demand publishers such as Kessinger Publishing Co. in Whitefish, Montana). Electronic versions are also available online at <http://www.gutenberg.org/files/3526/3526-h/3526-h.htm> and at <http://jv.gilead.org.il/works.html>.

The worst edition of *Five Weeks in a Balloon* is the one published in 1870 by Chapman & Hall of London. Its translator is anonymous. It is ranked the worst primarily because of its “sins of omission”: it reduces Verne’s first 10 chapters into 3 and severely abridges the others. Despite ranking fair to very good in its linguistic errors and anglicizing as well as in its respect for Verne’s style, it also ranks fair to very poor in its pedagogical integrity, humor and wordplay, and ideological tampering. Modern reprints (unfortunately) exist for this translation as well—for example, the 1995 edition published in the UK by Alan Sutton in their “Pocket Classics” series. And an electronic version is also available online at

<http://www.mocavo.com/Five-Weeks-in-a-Balloon-a-Voyage-of-Exploration-and-Discovery-in-Central-Africa/632000>.

The other five translations fall somewhere in between these two in terms of their respective quality. The next-to-best translation is probably the one by Arthur Chambers and published by Dent (London) and Dutton (New York) in 1926. It scores “good” or “fair-good” on nearly all criteria, but its persistent use of “nigger” instead of negro/Negro or black (Verne consistently uses the term “nègre”) make this edition unpleasant to read. The next-to-worst English-language edition is clearly the I.O. Evans “Fitzroy Edition,” published by Hanison in 1958. The translation ranks as “fair-good” in many aspects: e.g., in correcting errors, lack of anglicizing, respecting Verne’s style, and avoiding ideological alterations. But the text is a highly abridged and modified version of the Malleon translation that first appeared in the Ward, Lock & Tyler edition in 1875. Large chunks of Verne’s original story have either been chopped out, paraphrased, or reduced in size (in this case, to fit the predetermined number of pages required by the “Fitzroy Edition” format). Finally, based purely on the question of linguistic errors in translating, the Routledge edition offers the most memorable howlers with sentences such as “this is one of the greatest troubles I have ever had to deplore!” (this is one of the greatest sorrows I’ve ever had to endure), “It was a very happy idea of mine” (It was fortunate that I had this idea), and “Is the balloon relieved at all?’ (Is the balloon rising again?).

After comparing these English-language versions of *Five Weeks in a Balloon* against Verne’s original French text, one fact seems indisputable: a truly excellent translation of this novel does not yet exist. But it is forthcoming. I am presently working with Verne scholar and translator Frederick Paul Walter on a new critical edition of *Five Weeks*. It will be published in the “Early Classics of Science Fiction” series of Wesleyan University Press (probably in late 2014). We are confident that it will be a vast improvement over the English-language editions of this novel heretofore available and reviewed here.

Arthur B. Evans (aevans@depauw.edu) is Professor of French at DePauw University and managing editor of the scholarly journal *Science Fiction Studies*. He has published numerous books and articles on Verne and early French science fiction, including the award-winning *Jules Verne Rediscovered* (Greenwood, 1988). He is the general editor of Wesleyan University Press’s “Early Classics of Science Fiction” series.





Submitted July 17, 2013
Proposé le 17 juillet 2013

Published January 18, 2014
Publié le 18 janvier 2014

Un entretien peu connu de Jules Verne

présenté et annoté par

Volker Dehs

Parmi les entretiens de Jules Verne, répertoriés jusqu'à présent [1], bon nombre de textes – surtout de provenance américaine et allemande – sont des plagiats amalgamés d'après des textes précédemment publiés, rarement inventés de toutes pièces. Le texte suivant, publié le 24 mai 1902 dans le numéro 3646 du quotidien *La Presse* (p. 5) échappe à cette règle et est dû au journaliste alsacien Fernand Hauser (1869-1941) qui a aussi été poète, romancier et auteur dramatique. Comme la plupart de ses confrères, Hauser n'évite pas les lieux communs en attribuant à Jules Verne des qualités prophétiques, mais la valeur documentaire du texte va bien plus loin. D'une part, il permet un aperçu très humain et touchant sur l'écrivain presque aveugle ; d'autre part, il se concentre sur un sujet particulier et très actuel à l'époque. Les réflexions de Jules Verne concernant la conquête de l'air ne laissent pas de surprendre et sont, par ceci même, une garantie de l'authenticité. En établissant le texte, nous nous sommes bornés à corriger quelques coquilles évidentes.

La Conquête de l'air

CHEZ JULES VERNE

Par Fernand Hauser

La demeure du sage. – Cinq semaines en ballon. – « Robur-le-Conquérant ».

Plus lourd ou plus léger que l'air.

Les gens d'Amiens s'enorgueillissent de leur cathédrale, de leur beffroi, de leur vieil hôtel de ville, de leur musée de Picardie, et de leurs pâtés de canard ; mais, en général, ils ignorent que dans leurs murs habite Jules Verne.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Page de titre et page 5 de *La Presse* du 24 mai 1902

Certes, ils savent bien que l'un de leurs concitoyens s'appelle Jules Verne, puisque ce Jules Verne est, depuis seize ans, conseiller municipal d'Amiens ; mais savent-ils que cet homme est l'auteur des *Indes Noires*, de *Michel Strogoff*, de *Cinq semaines en ballon* ? je ne le crois pas. Quand, en effet, je demandai, dans un café, où habitait Jules Verne, on me répondait : « Nous ne le savons pas. » Comme j'insistais, que je citais *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours*, on ouvrit de grands yeux effarés.

Tout à coup, cependant, quelqu'un songe à prendre l'annuaire et cherche à la lettre J sans rien découvrir. Je le priai de chercher à la lettre V, ce qu'il fit, et, quand il eut trouvé, je l'entendis qui s'écriait :

– Ah ! c'est de Verne, le conseiller municipal, que vous parlez ; que ne le disiez-vous ? Il habite boulevard de Longueville...

Voilà la gloire...

D'un pied léger, je me rendis, en longeant le Mail, vers le boulevard de Longueville ; une petite maison aux volets clos, une petite porte à un simple battant ; je sonne, une jolie soubrette m'ouvre.

– M. Jules Verne, s'il vous plaît ?



Maison du 44, Boulevard Longueville, aujourd'hui Boulevard Jules Verne, à Amiens (état actuel, proche de l'état vers 1900)

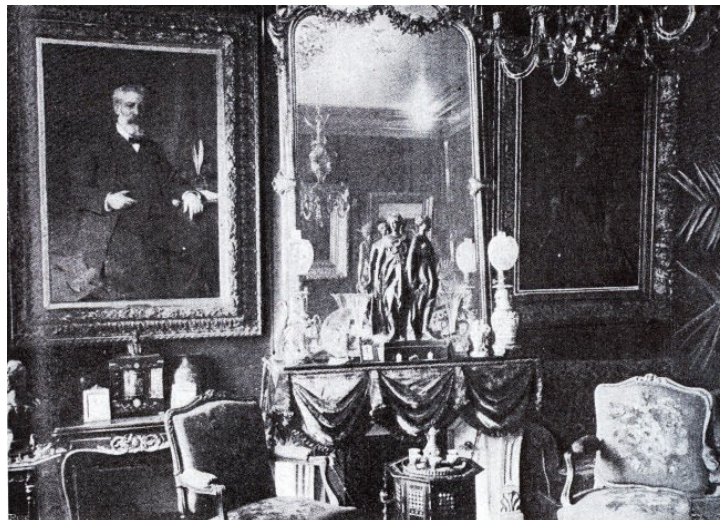
– Monsieur rentre du conseil municipal ; je vais lui demander...

Deux minutes d'attente, puis la soubrette charmante me fait pénétrer dans un salon encombré de meubles et d'objets d'art ; le maître de la maison entre par une autre porte : « Allumez l'électricité », s'écrie-t-il. Le fait est qu'il fait ici assez noir ; les fenêtres sont fermées, les rideaux sont tirés ; les ampoules électriques s'illuminent.

– Mais allumez donc l'électricité, crie encore Jules Verne

– Mais c'est allumé, répond la soubrette.

– Ah ! Bien...



Salon de Jules Verne en 1901 (coll. Dehs)

Et Jules Verne vient vers moi, me prie de m'asseoir ; il s'assied lui-même dans un grand fauteuil :

– Vous le voyez, je n'y vois presque plus ; je ne vous reconnaîtrais pas... Pour soigner mes yeux, je vis dans l'ombre, chez moi ; et dehors, je porte des conserves noires ; les docteurs veulent m'opérer de la cataracte ; mais l'heure de l'opération n'est pas encore venue ; j'espère être mort avant qu'elle vienne.

– Oh ! c'est une opération très simple, et qui réussit toujours.

– Pas sur les vieux ; et j'ai soixante-quatorze ans.

– On a vu des gens devenir centenaires.

– Je ne le deviendrai pas...

Jules Verne me dit cela sur un ton rieur ; c'est le Sage qui parle, le Sage qui ne s'émeut point en songeant à l'inéluctable avenir.

On parle de choses et d'autres ; puis, je dis l'objet de ma visite.



Jules Verne en 1902 — photographie de L. Caron (coll. Dehs)

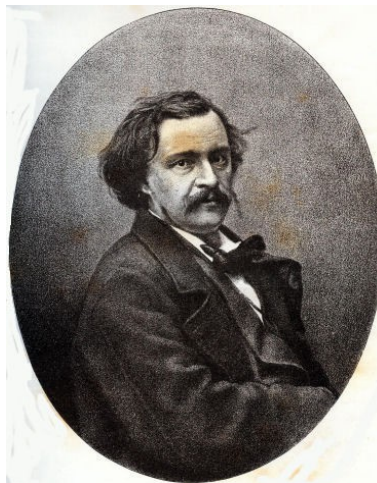
Les ballons dirigeables

– Ainsi vous êtes venus de Paris tout exprès pour me demander mon avis sur les ballons dirigeables ; mais je ne suis pas un savant ; j’ai écrit des livres sur les ballons, comme j’en ai écrit sur les sous-marins, dans le simple but d’amuser les enfants en les instruisant. Cependant, je n’ignore pas la question ; loin de là ; mais mon opinion n’est pas si importante pour qu’on se dérange... Enfin, puisque vous êtes venu... que voulez-vous que je vous dise ; mon avis est que c’est de la folie, que vouloir se diriger dans les airs dans un appareil plus léger que l’air, c’est-à-dire, ne pouvant lutter contre le vent ; on ne peut sortir, avec un ballon comme celui de M. Santos-Dumont [2] que par un temps exceptionnellement beau ; le moindre vent de sept mètres à la seconde, et vous ne vous dirigez plus... Et puis, s’élever dans les airs, dans un ballon gonflé d’hydrogène, avec, tout près de ce gaz, un moteur qui peut s’enflammer, mais c’est voyager en compagnie de la mort... Ce malheureux Severo [3] nous l’a prouvé ; ce qui lui est arrivé aurait pu arriver à M. Santos-Dumont ; le moteur de Severo était plus près du ballon que celui de Santos-Dumont ; c’est exact ; mais l’accident eût pu survenir pour l’un comme pour l’autre ; ce qui a sauvé M. Santos-Dumont, jusqu’ici, c’est qu’il est aéroplane, qu’il sait se servir de son appareil ; mais qu’une explosion arrive, et il tombera, comme Severo...

Car enfin, je ne voudrais décourager aucun inventeur ; mais il est bon de répéter que l’air n’est pas un élément comme l’eau ou comme la terre [4] ; qu’une [sic] automobile se détraque sur la route ; elle a encore un point d’appui, qui est la terre ; qu’un bateau soit désemparé par l’ouragan, il a encore un point d’appui, qui est la mer ; mais dans l’air, que quelque accident se produise, et vous tombez... Et c’est épouvantable...

Il y a le plus lourd que l’air...

Voilà trente ans, j’ai fondé, avec Nadar, la Société du plus lourd que l’Air ; c’est vous dire que mon avis est celui-ci : « On ne peut trouver la direction dans l’air que par le plus lourd que l’air. » Et cela est de toute évidence ; l’oiseau est plus lourd que l’air ; et l’oiseau vole et se dirige.



Nadar (Gaspard-Félix Tournachon, 1820-1910) en 1862 — lithographie du *Musée français* (Coll. Dehs)

Un objet plus léger que l'air est toujours à la merci du vent ; plus lourd, il résiste au vent.

Mais voilà : allez trouver une machine volante, cette machine si extraordinaire soit-elle, ne sera jamais parfaite ; rien n'est parfait dans ce monde, et je vous le répète, au moindre accident, patatras, vous tombez sur le sol.

J'ai vu un homme, jadis, qui nous fit admirer des ailes, construites par lui ; c'était admirable, en théorie ; en pratique, un matin, il mit ses ailes sur son dos, se lança du haut d'une estrade et, au lieu de s'élever en l'air, se cassa les reins sur le sol ; sa machine n'était parfaite qu'en théorie. [5]

Dire que jamais on ne pourra se diriger dans les airs, ce serait nier le progrès ; je ne le nierai pas ; peut-être pourra-t-on, dans de lointaines années, trouver une machine volante à peu près parfaite ; mais croire que ce moyen de locomotion remplacera les autres !... Dame... que voulez-vous que je vous dise... je suis sceptique... Je pense toujours qu'à la moindre anicroche on dégringolera. Sur terre ou sur mer, on répare un accident, mais en l'air...

Je vous le répète, ne décourageons pas les inventeurs ; ils font avancer la science ; au point de vue aérostatique, on n'a pas trouvé grand'chose depuis Montgolfier, il faut l'avouer ; le filet, la nacelle, la soupape, le gaz hydrogène, tout cela est très ancien. Mais on a trouvé des moteurs légers, et c'est à l'aérostation que l'on doit cela.

Le jour où l'on aura pu enfermer un cheval-vapeur dans un boîtier de montre, ce jour-là, on aura révolutionné la locomotion, quelle qu'elle soit ; et les aéronautes, les premiers, profiteront de cette invention, qu'ils auront suscitée, puisque ce sera pour les aider qu'on aura cherché le moteur léger.

Mais si légers que soient les moteurs ils auront toujours leur minute de détraquage ; voilà ce qu'il faut bien dire.

Et c'est à cause de cette minute-là que je ne crois pas à ces fameux omnibus aériens qui doivent, dans la pensée de certains, remplacer les Métropolitains.

Le centième ouvrage

Maintenant que Jules Verne m'a donné ma consultation, nous parlons de *Cinq semaines en Ballon*, ouvrage dans lequel le célèbre écrivain, prévoyant les expériences de M. de la Vaulx [6], nous a montré un « plus léger que l'air », traversant l'Afrique ; de *Robur-le-Conquérant*, dans lequel nous voyons un « plus lourd que l'air » finir assez mal.

– Vous avez prévu bien des choses.

– Non, me répond modestement Jules Verne ; j'ai simplement parlé de choses qui existaient, ou qui étaient possibles ; pour les sous-marins, longtemps avant *Vingt mille lieues sous les mers*, on en avait inventé.

– Vous êtes trop modeste...

– Mais non... je vous assure.... Ce que j'ai fait est simple... j'ai voulu donner aux jeunes gens des livres utiles, en mettant à leur portée la science et la géographie ; ajoutez que dans mes livres il n'y a pas d'adultère ; et voilà la cause de mon succès.

– Écrivez-vous encore en ce moment ?

– Mais oui... J'ai achevé un livre sur le Klondyke [7]. C'est un secret... Vous êtes le seul à le connaître... C'est mon centième ouvrage ; quatre-vingt-quatre ont paru, seize sont inédits ; quelques-uns d'entre eux seront posthumes... Enfin, cent ouvrages, c'est un chiffre : j'ai droit au repos.

– Vous pouvez vous reposer ici.

– Oui... je suis dans un pays charmant ; je m'y trouve si bien que je ne vais plus à Paris ; je ne suis pas d'Amiens, je suis Breton, mais je me suis marié ici... Et je suis devenu Picard, à ce point que, depuis seize ans, je fais partie du conseil municipal d'Amiens. Vous le voyez, je suis devenu très provincial.

Et Jules Verne sourit, en me disant cela ; et je le contemple avec sa barbe blanche, sa face basanée, ses yeux comme fouettés par je ne sais quel vent du large ; il a l'air d'un capitaine de tartane ; sa casquette d'alpaga noir, son manteau luisant complètent l'illusion ; c'est un vrai loup de mer que j'ai devant moi, un loup de mer qui doit prendre sur ses genoux, parfois, ses petits enfants, pour leur conter de belles histoires des pays fabuleux et inconnus...

Quand je sors de chez Jules Verne, des gamins, qui jouent dans la rue, me regardent, puis l'un d'eux court vers moi et me dit :

– M'sieu, c'est vrai que là d'où vous sortez il y a celui qui a fait *Michel Strogoff* ?

– Mais oui, mon petit.

Le petit a réfléchi, puis il a dit :

– C'est épatant...

Et il s'en est allé conter la chose à ses camarades, qui ont répété :

– C'est épatant...

M. Jules Verne, à Amiens, est conseiller municipal pour les hommes, mais c'est un grand homme pour les enfants. Et les enfants, dame, c'est la postérité...

NOTES

1. Voir *Entretiens avec Jules Verne, 1873-1905*, réunis et commentés par Daniel Compère et Jean-Michel Margot. Genève : Slatkine, 1998 ; *Jules Verne et son temps*, textes réunis par Jean-Michel Margot, Encrage, 2004 ; *Bulletin de la Société Jules Verne* n° 131 (1999), pp. 30-49 ; n° 139 (2001), pp. 7-9 ; n° 159 (2006), pp. 48-50.

2. Alberto Santos-Dumont (1873-1932), pionnier brésilien de l'aéronautique qui, dès 1898, était très populaire, surtout en France, pour ses expériences avec les dirigeables.
3. Augusto Severo (1864-1902), un compatriote de Santos-Dumont, était décédé le 12 mai 1902 dans les environs de Paris lorsque son dirigeable *Pax*, pendant sa première ascension, s'était enflammé et écrasé.
4. Il est curieux de constater que Jules Verne reprend ici à peu près les mêmes phrases ambiguës de la fin de sa nouvelle « Un Voyage en ballon », écrite plus de cinquante ans plus tôt.
5. Il s'agit probablement de l'inventeur Pierre Carmien (1834-1907) auquel Verne fait allusion dans son article « A propos du *Géant* » (1863) et dont Nadar parle dans ses *Mémoires du « Géant »* (1863).
6. Henry de La Vaulx (1870-1930), pionnier français de l'aérostation, écrivain et explorateur qui, de 1896 à 1897, a vécu une année parmi les indiens de la Patagonie.
7. *Le Volcan d'or*, écrit en 1899-1900, peut-être revu en 1902, n'a paru qu'en 1906, une année après la mort du romancier, dans une version remaniée par Michel Verne, et en 1988 dans sa version d'origine. A ajouter que, selon une vieille habitude, Jules Verne ne compte pas les titres de ses romans, mais le nombre des volumes in-18.

Volker Dehs (volker.dehs@web.de), né en 1964 à Bremen (Allemagne) se voue depuis 30 ans à la recherche biographique et à l'établissement de la bibliographie vernienne. Éditeur de plusieurs textes ignorés de Jules Verne, il est co-éditeur (avec Olivier Dumas et Piero Gondolo della Riva) de la Correspondance de Jules et Michel Verne avec leurs éditeurs Hetzel (Slatkine, 5 vols, 1999 à 2006). Il a traduit plusieurs romans en allemand et en a établi des éditions critiques. Ses textes sur Jules Verne ont été publiés en français, allemand, néerlandais, anglais, espagnol, portugais, polonais, japonais, chinois et turc.



Submitted December 28, 2013

Proposé le 28 décembre 2013

Published January 30, 2014

Publié le 30 janvier 2014

Les débuts littéraires de Jules Verne

Jean-Michel Margot

Jean-Louis Mongin. *Jules Verne et le Musée des Familles.* Amiens, AARP – Centre Rocamboles & Encreage Edition, 2013, 158 p.

Combien d'éditeurs ont-ils publié Jules Verne en édition pré-originale ou originale de son vivant ?

Avec cette question, Jean-Louis Mongin, déjà connu des lecteurs de Verniana [1], ouvre son récent ouvrage et apporte la réponse, surprenante et inattendue pour les spécialistes de Jules Verne : 28 !

Evidemment, Hetzel se taille la part du lion avec 41% du nombre des premières publications de textes de Jules Verne. Mais si le *Journal d'Amiens, Moniteur de la Somme* arrive en deuxième position avec 15%, la troisième place est celle du *Musée des Familles*, avec 8%.

C'est ce dernier périodique qui fait l'objet des soins de Jean-Louis Mongin, avec un ouvrage qui rappelle à la fois l'importance du *Musée des Familles* dans le parcours littéraire de Jules Verne et l'impact populaire que ce périodique a connu pendant près d'un siècle, longtemps après avoir cessé de paraître.

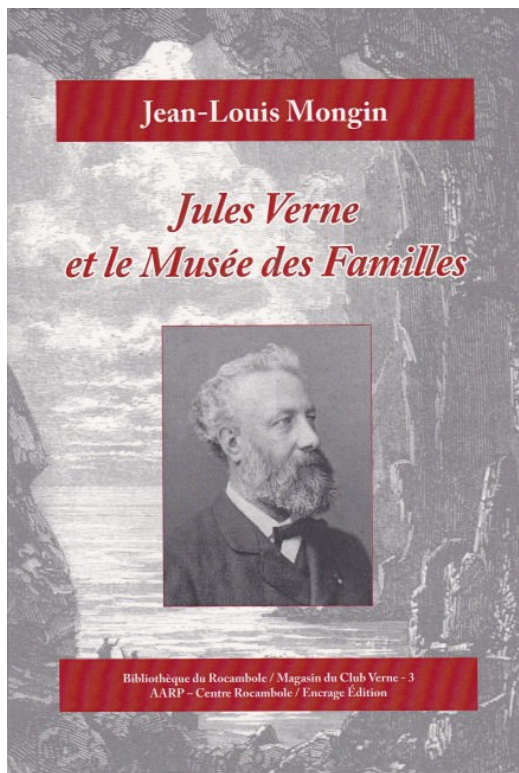
S'appuyant sur une documentation importante (433 notes en 138 pages!), l'auteur fait revivre ce périodique et les acteurs de cette aventure médiatique. Ils sont tous là et prennent vie, à commencer par Emile de Girardin, le fondateur du *Musée des Familles*, avec Pitre-Chevalier et Charles Wallut, qui ont tous deux collaboré avec Jules Verne.

Une iconographie de premier plan accompagne les huit parties de l'ouvrage. Dans un court premier chapitre, Jean-Louis Mongin explique au lecteur la problématique à laquelle il lui a fallu faire face pour réaliser ce volume. Il l'écrit clairement :

J'ai toujours été étonné du peu de cas que les spécialistes faisaient du Musée des Familles. Certes, les exégètes et les biographes de Verne connaissent parfaitement les textes originiaux publiés dans ce périodique, mais ils limitent en général strictement leurs recherches et leurs études aux textes eux-mêmes, sans jamais élargir la problématique. Bien peu abordent dans le détail la question de la société de publication elle-même, ou de la collaboration de Verne avec celle-ci. Il est stupéfiant de constater qu'aujourd'hui encore on ignore pratiquement tout de cette collaboration. Quelle en fut l'origine, de quelle manière s'est-elle déroulée ? Fut-elle l'objet de contrats, de

commandes successives ? Quelles en furent les rémunérations ? Comment furent choisis et contrôlés les textes proposés par Verne ? Tous ses textes sont-ils bien identifiés, authentifiés ? Pourrait-il en exister d'autres, écrits par Verne sous couvert d'anonymat par exemple ? Stupéfiant, en effet, quand on songe que ces mêmes interrogations, appliquées au tandem Verne-Hetzel, sont en grande partie déjà élucidées. (p. 9)

Après avoir établi ainsi le contrat qui le lie à son lecteur, Jean-Louis Mongin va de l'avant plaçant le *Musée des Familles* dans son contexte sociologique, littéraire et médiatique, avec le fondateur, Emile de Girardin, en figure de proue.



Puis, l'auteur emmène le lecteur sur le parcours du *Musée des Familles*, entre sa naissance en 1833 et son extinction en 1900, en lui faisant partager la jeunesse de 1834 à 1844 avec Samuel-Henri Berthoud à sa tête, suivie de l'âge de raison de 1845 à 1881 où Pitre-Chevalier et Charles Wallut comme rédacteurs en chef, enfin pour terminer les années de déclin de 1882 à 1900, avec Eugène Muller responsable de la rédaction pour le compte du propriétaire, Delagrave.

Cet historique est suivi d'un chapitre consacré aux compléments et suppléments du *Musée des Familles*, qui a généré un *Mercure de France*, les *Modes vraies*, des *Almanachs*, un éphémère *Monde des enfants*, sans oublier de rares *Tables d'index* et des publications étrangères, allemandes et espagnoles.

Le chapitre 5 est consacré aux collaborateurs du *Musée des Familles*. Le lecteur se rend très vite compte que Jean-Louis Mongin, là aussi, a dû défricher une forêt non seulement vierge, mais inextricable. Commenant par une tentative de définition de ce qu'est un collaborateur (écrivain, dessinateur, graveur, musicien — eh oui...), l'auteur tente de savoir si,

parmi tous les noms auxquels il est confronté, lesquels sont authentiques, apocryphes, inexistantes, ou des pseudonymes. Par exemple, même si Gérard de Nerval figure parmi les collaborateurs du *Musée des Familles*, il n'y figure aucun texte signé de lui. Où est la supercherie ?

Et voici enfin ce que tout vernien attendait : la collaboration de Jules Verne au *Musée des Familles*, à quoi le chapitre 6 est consacré. Détaillant chacun des textes verniens du *Musée*, Mongin nous renseigne sur la manière dont cette collaboration avait lieu, aussi bien au niveau des relations personnelles, épistolaires ou financières qu'au niveau marketing, lorsqu'ayant atteint la célébrité, le *Musée* promouvait l'oeuvre vernienne. Les illustrations des textes verniens sont telles que Mongin termine son chapitre en écrivant :

...la richesse et la qualité des images que le journal a su mettre en oeuvre pour illustrer Jules Verne. Le bilan est en effet fort impressionnant : pour onze textes publiés, le journal a fait appel à quinze dessinateurs qui ont composé avec talent pas moins de 86 dessins, tous inédits, et en général d'excellente facture. (p. 137)

L'imprimerie et la reliure, tout le domaine de la fabrication du livre et des journaux, a connu un développement extraordinaire au cours du dix-neuvième siècle. Mongin s'en fait l'écho dans la chapitre suivant, consacré à l'aspect physique du *Musée des Familles*. Passant des livraisons aux recueils, et des fascicules aux cartonnages, il détaille les différents habits et présentations offertes à la famille française lectrice du périodique.

L'ouvrage se termine sur quelques annexes, une bibliographie de base, une chronologie générale succincte, une liste des oeuvres verniennes publiées dans le *Musée des Familles*, avec les références des premières éditions (pré-originales dans le *Musée* et originales souvent chez Hetzel, mais aussi chez Gallimard, de l'Ormeriaie et Rencontre), pour terminer avec la tomaison précise du *Musée*.

Indéniablement, l'ouvrage de Jean-Louis Mongin comble une lacune et ouvre la voie à de futures recherches. C'est une somme énorme d'informations, incontournable, qui se doit de faire partie de la bibliothèque de tout spécialiste de Jules Verne.

NOTES

1. Jean-Louis Mongin. « *Hector Servadac, un vrai faux roman scientifique* ». Verniana, vol. 5 (2012-2013), p.15-30.

Jean-Michel Margot (jmmargot@mindspring.com) est un spécialiste de Jules Verne, reconnu internationalement. Il est vice-président de la Société Jules Verne nord-américaine. Il a siégé au Comité d'administration de la Société Jules Verne, à Paris. Il a publié plusieurs ouvrages et de nombreux articles sur Jules Verne et son œuvre. D'origine suisse, établi depuis une vingtaine d'années aux États-Unis, il fait le lien entre la recherche vernienne européenne et les études verniennes anglophones. En 2008, il a fait don de sa collection Jules Verne — plusieurs dizaines de milliers de documents (principalement sur Jules Verne) et d'objets verniens — à la ville d'Yverdon-les-Bains, en Suisse, qui a chargé la Maison d'Ailleurs (www.ailleurs.ch) de la conserver. Parmi ses récentes publications, il y a l'introduction et les notes de la première traduction anglaise du *Voyage à travers l'impossible* (*Journey Through the Impossible*, Prometheus, 2003), *Jules Verne en son temps* (encrage, 2004) et l'introduction et les notes de la première traduction anglaise des *Frères Kip* (*The Kip Brothers*, Wesleyan University Press, 2007). Il est membre du comité de rédaction de *Verniana* et depuis six ans, en assure la diffusion sur Internet.