

VERNIANA

Jules Verne Studies – Etudes Jules Verne

Vol. 7

2014–2015



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. 7

2014–2015

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@orange.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*.

Marie-Hélène Huet (mhhuet@Princeton.EDU) is a Princeton University Emerita Professor of French, and Affiliate Faculty in the Department of Global Studies and Literatures at the Massachusetts Institute of Technology. She is the author of a number of books on cultural history: *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), and *Mourning Glory: The Will of the French Revolution* (University of Pennsylvania Press). Her articles have appeared in French and American journals, including *Littérature*, the *Revue des Sciences Humaines*, *Jules Verne*, *Critical Inquiry*, *Representations*, and the *Yale French Review*. She has written a monograph *L'Histoire des Voyages Extraordinaires, Essai sur l'oeuvre de Jules Verne* (Minard), and numerous articles on Jules Verne and is currently working on an edition of *Le Testament d'un excentrique*.

Jean-Michel Margot (jmmargot@mindspring.com) is an internationally recognized specialist of Jules Verne. He is the vice president of the North American Jules Verne Society, and has served on the Board of the Société Jules Verne in Paris. He has published several books and numerous articles on Jules Verne and his work. Originally from Switzerland, living in the United States since 1995, he is bridging the European Vernian Research with the Anglophone Verne studies. In 2008, he donated his Jules Verne collection — tens of thousands of documents (mainly on Jules Verne) and Verne memorabilia — to the city of Yverdon-les-Bains, Switzerland, where it's kept and enhanced at the Maison d'Ailleurs (House of Elsewhere — <http://www.ailleurs.ch>). Among his recent publications are the introduction and notes of the first English translation of *Voyage à travers l'impossible* (*Journey Through the Impossible*, Amherst, NY, Prometheus, 2003), *Jules Verne en son temps* (*Jules Verne in his time*, Amiens, FR, encrage, 2004), and introduction and notes of the first English translation of *Les Frères Kip* (*The Kip Brothers*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2007). He is on the editorial board of *Verniana*, and has published it on the Internet for seven years.

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. 7 - 2014–2015

Editorial

<i>Garnt de Vries-Uiterweerd</i> — Editorial (English)	i
<i>Garnt de Vries-Uiterweerd</i> — Editorial (Français)	v

Articles

<i>Bridget Behrmann</i> Duality and the Absolute in <i>Voyages et Aventures du capitaine Hatteras</i>	1
<i>Philippe Burgaud</i> — Les avatars cinématographiques du <i>Michel Strogoff</i> de Joseph N. Ermolieff	17
<i>Daniel Compère</i> — Un Jules Verne inattendu : la collection Palik (<i>Palik Series</i>)	63
<i>Peter Schulman</i> — Melancholic Mirages: Jules Verne's Vision of a Saharan Sea	75

Notes & Questions

<i>Jacques Crovisier</i> — Jules et Albert à propos de Sophie dans <i>Sans dessus dessous</i>	87
<i>Stefan Schmidt</i> et <i>Volker Dehs</i> — Alcide Poitrineux et Simon Morgaz : deux mises au point sur Jules Verne et le théâtre	97
<i>Volker Dehs</i> — In memoriam Wolfgang Thadewald	105

Reviews — Compte-rendus

<i>Alex Kirstukas — One Small Step for Everyman, One Giant Leap Backward for Verne Readers</i>	109
<i>Jean-Michel Margot — Voyage au centre de la Terre – édition de William Butcher</i>	115
<i>Frederick Paul Walter & William Butcher — Triumphant Translating : It's a Matter of Style (two companion reviews of two translations of <i>Twenty Thousand Leagues under the Seas</i>)</i>	123

ISSN : 1565-8872



Editorial

Garmt de Vries-Uiterweerd

Jules Verne was one of the first authors, and certainly one of the most famous, to take full advantage of the enormous increase in the availability of information that characterised the nineteenth century. As he told Robert Sherard in an 1894 interview, he "... had a good fortune to enter the world at a time when there were dictionaries on every possible subject." [1] Dictionaries, journals, popular-scientific reviews such as *La Nature* and *Le Tour du Monde*: those were Verne's tools in crafting his world-spanning series of novels. These resources were relatively easy to obtain and carried a wealth of detail on whatever topic Verne wanted to address. If his reading did not suffice, he would sometimes consult an expert to assist him with the technicalities.

Yet, books and periodicals had to be looked up in libraries. Recent, accurate maps of specific regions were not always at hand. In Verne's correspondence with his publisher Hetzel, there are countless references to books, photographs, maps and other information that had to be requested from libraries, publishers or individuals, if it was at all known where the information could be found. Thus, the physical nature of Verne's sources of information caused delays and missed opportunities. Similarly, collaboration with others required either arranging a meeting, and possibly having to travel, or writing letters and waiting for the replies.

This state of affairs remained unchanged throughout most of the twentieth century. Certainly, the telephone allowed for more direct contact, but this was still contact between two parties. Radio and television emerged as new mass media, but broadcasts were time-based and publisher-driven and could not be searched, browsed or perused. The advent of the Internet brought about a radical change in the way information was distributed and processed. Communication between individuals and among groups became easy, cheap and almost instantaneous by means of Usenet or e-mail. The World Wide Web, which started as a platform for scientists to share collections of interlinked documents, quickly

spread outside of academia. Today, we have the world at our fingertips. Any source we wish to consult is instantly delivered to our computer screens, often at no cost at all.

This development has obviously had its impact on Verne Studies as well. More and more resources are becoming available online. Many of Verne's texts have been published as electronic texts on the web, [2] allowing them to be searched for words, names or expressions. A significant part of Verne's manuscripts can be consulted at the site of the municipal library of Nantes. [3] Old newspapers and magazines are constantly being digitised by local and national libraries and other organisations throughout the world, commercial as well as non-profit. The National Library of France's Gallica project, [4] which offers millions of documents to the interested reader, is of particular use to Verne scholars. Communication among Vernians has improved as well. If, on a local scale, it can be hard to find like-minded people willing to engage in discussion or cooperation on a project, a global community is much more readily formed online. Better access to resources, new methods of processing them, and faster dissemination of results are undoubtedly advantages for the modern Verne scholar.

There is, however, a flip side to these wonderful developments. The wealth of information becomes overwhelming. Not only is it problematic for novices to find their way to the essentials and to separate the wheat from the chaff, it is also becoming more and more challenging for seasoned Verne experts to keep up with new publications in so many places and in so many languages. An exhaustive, searchable online bibliography in the vein of the volume compiled by Jean-Michel Margot a quarter of a century ago, [5] or Volker Dehs' more recent effort, [6] would be an invaluable tool. But is it even possible to collect all resources related to Verne? And would not low-quality, repetitive and superficial publications vastly outnumber the original, relevant ones? Should entries therefore be assessed, or even selected, according to some quality criterion? This would obviously raise ethical issues, to say nothing of the amount of manpower needed for such a project. It might be more practical to rely on search engines such as Google to yield the best results for any query, albeit at the cost of focus. These problems are not unique to Verne Studies, of course; they trouble the scientific community at large.

Meanwhile, *Verniana*, in its current form, does not yet take full advantage of the potential offered by the medium it is published in. As an open access online journal, *Verniana* is freely accessible to readers worldwide. There are no restrictions on the length of contributions. Articles can be richly illustrated, in high resolution and full colour, without any extra cost. Readers who are insufficiently familiar with a publication's language can at least understand the main idea by having the text machine-translated at the push of a button. These are definite benefits in comparison to printed journals. But much more could be done with embedded multimedia, audio, film, layered maps, interactive elements... the possibilities are endless. At present, all articles published in *Verniana* are in essence static, digitised versions of the familiar ink-on-paper texts that we have been used to for so many years. Are authors so attached (perhaps subconsciously) to the old paradigm? Or have there simply been no topics addressed so far for which these extras would have been a valuable addition rather than a pointless gimmick? While a linear flow of text may be the most convenient method for getting an argument across, I am convinced of the effectiveness, in certain cases, of enriching a text with more sophisticated illustrative elements than mere static images. Let us be as creative in our usage of new media as the man who gave us edible newspapers, long-distance piano concerts and electrically projected advertisements!

NOTES

1. Sherard, R.H. — “Jules Verne at Home.” *McClure’s Magazine*. January 1894. Web: <http://jv.gilead.org.il/sherard.html>.
2. <http://jv.gilead.org.il/works.html>.
3. <https://bm.nantes.fr/home/espaces-dedies/patrimoine/patrimoine-numerise.html>.
4. <http://gallica.bnf.fr/>.
5. Margot, J.-M. — *Bibliographie documentaire sur Jules Verne*. Amiens: Centre de documentation Jules Verne, 1989.
6. Dehs, Volker — *Bibliographischer Führer durch die Jules-Verne-Forschung. Guide bibliographique à travers la critique vernienne 1872-2001*. Wetzlar, Phantastische Bibliothek, 2002.





Editorial

Garnt de Vries-Uiterweerd

Jules Verne fut l'un des premiers, et certainement l'un des plus célèbres, auteurs à tirer pleinement parti de la disponibilité grandissante de l'information qui a caractérisé le XIX^e siècle. Comme il le disait à Robert Sherard dans une interview réalisée en automne 1893, il « avait une chance de pénétrer dans le monde à un moment où il y avait des dictionnaires sur tous les sujets possibles. » [1] Dictionnaires, revues, des périodiques de vulgarisation scientifique comme *La Nature* et *Le Tour du monde* : voilà les outils dont Jules Verne se servait pour l'élaboration de sa série de romans couvrant le monde. Ces ressources étaient relativement faciles à obtenir et contenaient une richesse de détails sur les sujets que Verne voulait traiter. Lorsque la « lecture ne suffisait plus, le romancier consultait parfois un expert pour l'aider avec les aspects techniques.

Pourtant, livres et périodiques étaient confinés dans les bibliothèques. Les cartes récentes et précises des régions spécifiques ne se trouvaient pas toujours à portée de main. Dans la correspondance de Jules Verne avec son éditeur Hetzel, il y a d'innombrables références à des livres, des photographies, des cartes et d'autres sources d'informations qui pouvaient être fournis par des bibliothèques, des éditeurs ou des individus, à la condition de savoir que l'information recherchée existait et où elle pouvait être trouvée. Ainsi, l'aspect physique des ressources que Jules Verne recherchait a parfois entraîné des retards et créé des occasions manquées. Dans un même ordre d'idées, si une collaboration s'imposait, une ou plusieurs réunions devaient avoir lieu, et Verne allait devoir peut-être se déplacer ou écrire des lettres dont les réponses pouvaient tarder.

Cet état de choses est resté inchangé dans la plus grande partie du XX^e siècle. Certes, le téléphone a permis un contact plus direct, mais il s'agissait toujours du contact entre deux personnes. Radio et télévision sont apparus comme les nouveaux médias de masse, mais le contenu et le rythme des émissions étaient soumis au bon vouloir des producteurs. Comme sources d'information, elles ne pouvaient faire l'objet d'une recherche, être parcourues ou écoutées et visionnées attentivement. L'avènement d'Internet a entraîné un

changement radical dans la façon dont l'information a été distribuée et traitée. La communication entre les individus et entre les groupes est devenue facile, bon marché et presque instantanée au moyen de Usenet ou par e-mail. Le World Wide Web, qui a commencé comme une plate-forme où les scientifiques échangeaient des collections de documents interdépendants, s'est rapidement étendu à l'extérieur du milieu universitaire. Aujourd'hui, nous avons le monde au bout des doigts. Toute source que nous souhaitons consulter est immédiatement délivrée sur nos écrans d'ordinateur, souvent sans aucun frais.

Cette évolution a évidemment eu son impact sur les Études Jules Verne. De plus en plus de ressources sont disponibles en ligne. Beaucoup de textes de Jules Verne ont été publiés sous forme de textes électroniques sur le web [2], leur permettant d'être consultés et recherchés avec des mots, noms ou expressions. Une partie importante des manuscrits de Verne peut être consultée sur le site de la bibliothèque municipale de Nantes [3]. Vieux journaux et magazines sont constamment numérisés par les bibliothèques, nationales et locales, ainsi que par des organisations mondiales aussi bien commerciales qu'à but non lucratif. Le projet Gallica de la Bibliothèque nationale de France [4], qui offre des millions de documents au lecteur intéressé, est particulièrement utile pour les chercheurs Verne. La communication entre spécialistes et amateurs de Verne s'est aussi améliorée. Si, à l'échelle locale, il peut être difficile de trouver des gens partageant les mêmes idées prêts à s'engager dans la discussion ou la coopération sur un projet, une communauté mondiale est beaucoup plus facile à créer en ligne. Un meilleur accès aux ressources, de nouvelles méthodes de leur traitement et la diffusion rapide des résultats sont sans aucun doute des avantages pour le spécialiste moderne de Verne.

Il y a, cependant, un revers à ces développements merveilleux. La richesse des informations devient écrasante. Non seulement il est difficile pour les novices de trouver leur chemin vers l'essentiel et de séparer le bon grain de l'ivraie, il est également de plus en plus difficile pour les experts chevronnés Verne de suivre les nouvelles publications dans de nombreux endroits et en tant de langues. Une bibliographie exhaustive consultable en ligne dans la veine du volume compilé par Jean-Michel Margot il y a un quart de siècle [5], ou de l'effort plus récent de Volker Dehs [6], serait un outil précieux. Mais est-il même possible de collecter toutes les ressources liées à Verne ? Et n'y aurait-il pas pléthore de textes de faible ou mauvaise qualité, répétitifs et superficiels dépassant largement le nombre de publications originales et pertinentes ? Les entrées devraient-elles donc être évaluées, ou même choisies selon un critère de qualité quelconque ? Ce serait évidemment soulever des questions éthiques, sans parler de la quantité de main-d'œuvre nécessaire pour réaliser un tel projet. Il pourrait être plus pratique de compter sur les moteurs de recherche tels que Google pour obtenir les meilleurs résultats pour une requête, mais au prix d'une mise au point ultérieure pour consolider les résultats de la recherche. Ces problèmes ne sont pas uniques au monde des Études Jules Verne, bien sûr ; ils sont propres à la communauté scientifique dans son ensemble.

Pendant ce temps, *Verniana*, dans sa forme actuelle, ne tire pas encore pleinement parti du potentiel offert par l'outil au moyen duquel le périodique est publié. Comme tout journal en ligne d'accès libre, *Verniana* est librement accessible aux lecteurs du monde entier. Il n'y a pas de restrictions sur la longueur des textes. Les articles peuvent être richement illustrés, en haute résolution et en couleur, sans aucun coût supplémentaire. Les lecteurs qui ne sont pas suffisamment familiers avec la langue de publication peuvent au moins comprendre l'idée principale en ayant le texte traduit électroniquement en appuyant simplement sur une touche. Ce sont des avantages certains par rapport aux revues imprimées. Mais beaucoup plus pourrait être fait avec du multimédia incorporé,

audio, films, cartes à plusieurs niveaux, des éléments interactifs ... les possibilités sont infinies. À l'heure actuelle, tous les articles publiés dans *Verniana* sont essentiellement statiques, des versions numérisées de textes sous la forme familière d'encre sur du papier à laquelle nous avons été habitués pendant tant d'années. Les auteurs sont-ils tellement attachés (peut-être inconsciemment) à l'ancien paradigme ? Ou n'y a-t-il pas encore eu jusqu'à présent de sujets traités où ces nouvelles techniques auraient été un ajout précieux plutôt qu'un « gimmick » inutile ? Alors qu'un flot linéaire de texte peut être la méthode la plus pratique pour convaincre et argumenter, je suis convaincu, dans certains cas, qu'enrichir un texte avec des éléments d'illustration plus sophistiqués que de simples images statiques peut être plus efficace. Soyons aussi créatifs dans notre utilisation des nouveaux médias que l'homme qui nous a donné des journaux comestibles, des concerts de piano transmis à longue distance et des publicités projetées électriquement !

NOTES

1. Sherard, R.H. — "Jules Verne at Home." *McClure's Magazine*. January 1894. Web : <http://jv.gilead.org.il/sherard.html>.
2. <http://jv.gilead.org.il/works.html>.
3. <https://bm.nantes.fr/home/espaces-dedies/patrimoine/patrimoine-numerise.html>.
4. <http://gallica.bnf.fr/>.
5. Margot, J.-M. — *Bibliographie documentaire sur Jules Verne*. Amiens: Centre de documentation Jules Verne, 1989.
6. Dehs, Volker — *Bibliographischer Führer durch die Jules-Verne-Forschung. Guide bibliographique à travers la critique vernienne. 1872-2001*. Wetzlar, Phantastische Bibliothek, 2002.





Submitted February 20, 2014

Published March 15, 2014

Proposé le 20 février 2014

Publié le 15 mars 2014

Éclat: Duality and the Absolute in *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*

Bridget Behrmann

Abstract

This article explores duality as the fundamental structuring principle of *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*. Arguing that duality consistently emerges within the apparent absolutes that dominate the text, thereby relativizing or polarizing them, the article examines this process at the level of the hero and the story, as well as discursive regime. The article focuses on ways that Verne mobilizes the metaphor of the *internal fire* in relation to both Hatteras, hero of the absolute, and Dr. Clawbonny, hero of knowledge. Its analysis concludes at the Polar volcano, finding that *Hatteras's* duality at once constitutes and destabilizes the text.

Résumé

Cet article explore la dualité en tant que principe fondamental qui structure *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*. En démontrant que la dualité émerge systématiquement parmi les absolus qui dominent dans le texte, pour ainsi les relativiser, l'article examine le déroulement de ce processus au niveau du héros et de l'histoire, aussi bien que du régime discursif. L'article met en valeur comment Verne mobilise la métaphore du *feu interne*, et trouve qu'elle s'applique également à Hatteras, le héros de l'absolu, et au docteur Clawbonny, le héros du savoir. L'analyse se termine au volcan polaire, où s'affirme la dualité qui constitue le texte en même temps qu'elle le déstabilise.

Jules Verne's *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* holds a place of particular interest in the ensemble of the dozens of novels, published over four decades, that make up his *Voyages extraordinaires*. The tale of the English commander's relentless quest to reach the North Pole was not Verne's first literary effort recognizable as blending scientific and adventure elements into an extraordinary voyage; *Cinq semaines en ballon*, *Voyage au centre de la Terre*, and *De la Terre à la Lune* all preceded its publication, bringing curious readers through the skies, into the Earth's crust, and even to Florida. With *Hatteras*, however, an overarching project for Verne's work was articulated in a foreword to

the first in-folio printing by his editor, Pierre-Jules Hetzel. [1] Presenting and publicizing the specificity of this literary vision, Hetzel writes of his protégé,

His aim is to sum up all the geographic, geological, physical, and astronomical knowledge accumulated by modern science, and hence to rewrite, in the attractive and picturesque form which is his speciality, the history of the universe.

Verne's three previous volumes were to be re-edited, alongside "those yet to appear," under the program promised by the subtitle *Voyages dans les mondes connus et inconnus*. [2]

Due to this founding position, *Hatteras* can provide a compelling site from which to think through programmatic aspects of Verne's output. Prefacing the recent Gallimard Folio edition, Roger Borderie describes the Vernian "system of fiction" that he sees fully represented in *Hatteras*: "Jules Verne requires a hero, a savant, a competitor, a traitor, a dog, and, very often, a volcano." [3] Indeed, Borderie's list traces a straight line through the plot and peregrinations of *Hatteras*. The hero, captain John Hatteras, uses pseudonymous notes to order the construction of a magnificent steam ship, which then departs from Liverpool for an unknown northern destination. Disguised on board as an ordinary sailor, Hatteras hides his true identity and plan to attain the Pole even from his agents. The crew discontent that breaks out at a low-70s latitude forces the captain to reveal all. Hatteras's fellow travelers include the types on Borderie's roll call: the doctor Clawbonny, the rival explorer Altamont, the mutinous Pen, and the "dog-captain" Duk all join Hatteras for various portions of the journey. At the end of the Earth, Hatteras discovers an open sea that surrounds a Polar volcano in full eruption. The struggle to survive and conquer the Arctic comes to a close as Hatteras, whose determination to occupy the exact geographical center has become madness, reaches into the volcano itself. Although he is saved by Altamont and returned with the others to England, the captain has become mute and unresponsive. He nevertheless retains his monomaniacal obsession for the north, treading toward the Pole on daily walks around the sanitarium.

Simone Vierende influentially interprets this story as an initiatory voyage, in her 1973 study of ritual structure underlying Verne's work. Vierende begins by mapping three phases of spiritual initiation onto the basic Vernian unit of the journey, in which preparation and rebirth bracket "the voyage in the beyond." [4] She then examines three kinds of initiation Verne's heroes undergo. The first represents a group's well-defined search for a given unknown and the second a hero's clash with elemental force, but the final possibility is "revelation and contact with the Sacred," occupied in intimate connection with the initiate's living being. [5] According to Vierende, Hatteras breaks free from the confines of a primary initiation and achieves its highest form through his plunge into the volcano: the captain "wants, very clearly, to gain access directly and personally to the Sacred, although he is engaged in the first type of quest." [6] Vierende posits Hatteras's journey under the initiatory paradigm such that, situated at the outset of Verne's *Voyages extraordinaires*, he is elevated to the role of the *absolute* hero. Hatteras is marked as an elect: in addition to producing the thrilling adventure, the protagonist's will and capacities have mystical qualities that permit him alone to approach a special, rarefied experience at the Pole.

Yet the gesture that characterizes *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* is the calling into question of absolutes. What appears to be single and unified is persistently revealed to be double or multiple—relative. The Pole itself that Michel Butor calls Verne's quintessential "figure of the absolute" symbolizes the Sacred as it locates pure north. [7] William Butcher points out, however, that the travelers encounter four separate northern Poles. [8] The stellar, cold, magnetic, and geographic Poles refract the absolute into its

distinct component qualities. Similarly, the absolute hero that Hatteras represents is not confirmed, but rather refracted to feature Dr. Clawbonny's role. Emerging as the text's second lead, the savant anchors *Hatteras* in a second kind of heroism. The duality fundamental to this tale of the absolute extends from the interplay between its two, complementary heroes deep through to its structure and narration. In *Hatteras*, polarity both constitutes and finally comes dangerously close to undoing the novel.

It is natural to see Hatteras as epitomizing the hero of the story that bears his name. He is authoritative and brave, unwaveringly dedicated to his mission:

“ ‘Impossible!’ vehemently exclaimed Hatteras. ‘There are no impossible obstacles; there are just stronger and weaker wills, that’s all!’ (325-326).

The captain's will is proved to be remarkably energetic. Absent for the opening twelve chapters, Hatteras is nonetheless able to shape the course of events and dictates all of the other characters' actions. Present, he amply proves the strength of his boldness, skill, and thirst for glory with *actions d'éclat*—risky and ingenious maneuvers nautical and otherwise—and undeniable, imperious leadership. Everyone on his ship, the aptly named *Forward*, is subject to Hatteras's command and follows it blindly. That is, they move forward up to 78° latitude. There, a mutiny divides the captain and a circle of loyal companions from the rest of the crew, who demand to return south. The mutineers' attempt to turn back is later revealed to have resulted in grisly death. There are two options aboard the *Forward*: serve the hero's quest, or perish.

Jolly Dr. Clawbonny, then, appears above all to serve, acting as helpmeet and easygoing foil to Hatteras's intensity of focus. The doctor bustles around the decks of the *Forward*, where he is most often seen recording data and explaining natural phenomena to any character who will listen. [9] At the story's beginning, he sets out to learn, declaring,

Now someone has offered to add to or rather remake [10] [*refaire*] my knowledge of medicine, surgery, history, geography, botany, mineralogy, conchology, geodesy, chemistry, physics, mechanics, and hydrography ; well, I accept, and I assure you that there's no need to beg! (19)

This task is not small. Nevertheless, despite his ambition, the savant appears to hold a peripheral position in relation to the hero's journey. The “someone” [*on*] making Clawbonny's scholarly project possible is the absolute hero, Hatteras. In a 1966 article, Foucault considers Verne's savants to exist “in the margins” precisely because of the compulsion to know that defines them. A “pure intermediary,” the savant character is the mouthpiece of an explicating and imported scientific discourse at a remove from the adventure. [11] Verne concedes that some Vernian savants have “great qualities” that make them eligible for a sort of lesser hero status; but she finds that those qualities, in the exemplary cases of Clawbonny and Aronnax, are “somehow ‘muted,’ without the *éclat* and power that alone allow the great adventures to take place.” [12] However admirable the kind and generous doctor may be, and even as “his creator's ideal double,” [13] for these critics Clawbonny ultimately forms part of the background that allows Hatteras's exceptional heroism to pop off the page.

Although it is the captain who orders the trajectory north and, inside the mouth of the volcano, almost completes it, *Hatteras's* rich thermodynamic imagination [14] also suggests that Clawbonny's own drive to learn has a key share in the novel's events. For Verne, the doctor's knowledge—“a universal science that even Hatteras does not attain”—can never *direct* the initiatory voyage to the absolute. The doctor joins the expedition on the hero's invitation, at the start. At the end, unwilling to take the plunge into molten lava, Clawbonny fails not the first but the final test of initiation at the Pole and thus remains a

follower, grouped with Hatteras's other stalwart companions into what Verne calls the "supporting roles." [15] Only the absolute hero draws into the volcano, which Butor's powerful essay nominates as the pivotal image of "internal fire" promising salvation on the icy horizon. [16] This sacralized flame of the *point suprême* is not the only fire in *Hatteras*, however. Verne invokes the internal fire in *Hatteras* on two distinct corporeal models of combustion that crucially link and contrast the captain and the doctor. Instead of lacking Hatteras's connection to the volcano, Clawbonny has his own. Each character possesses an inner mechanism of fire and dynamic mode that propel him to the Pole. One hero fueled by volcanic, transcendental energy and another fueled by the world's external material, Hatteras and Clawbonny expose a dual use for this elemental presence of fire in the text's landscape.

The importance of body heat is introduced early in *Hatteras*. Describing the *Forward's* crew, the narrator announces that they had "a principle of heat capable of fuelling the boiler of the *Forward*; their supple limbs and clear and rosy complexions meant they were suited to resisting the intense cold" (16). This physiological inclination is posed as a principle that body heat, properly applied, can itself move the *Forward* ahead. The ship's steam engine is fed by precious coal, and so is its central stove; here the very bodies of the crew act as coals, their own heat an energy source for Hatteras's vessel. Of course, the captain in tirelessly pursuing his purpose displays a rare principle of heat, and in spite of subzero temperatures, forgoes bundling up. The narrator wonders:

As for John Hatteras, he did not seem to feel the temperature. ... Did the cold have no effect on his energetic constitution? Did he possess to the utmost degree that principle of natural heat he had sought in his sailors? Was he so armour-plated in his fixed idea as to escape all external sensation? (144)

The captain is indifferent to the stove as a heat source, unlike his crew who cluster around it, and Clawbonny exclaims that Hatteras must have "a fiery furnace within him!" (145).

Hatteras creates his own heat, which seems to originate from somewhere deep inside. Seeing in Hatteras the "announcement of fire, and fire," Butor synthesizes the novel's entire picaresque journey to the Pole as the captain "in search of his element." [17] Obsession fuels Hatteras, providing the energy to propel himself and, aided by the heat of others, his massive steam ship toward the goal. Hatteras's "principle of heat" embodies his mode of traveling to the absolute north as well as mirroring its ultimate, volcanic image. As the pathology of this hermetic mission becomes obvious, molten magma bubbling up from the sea at the Pole arrives to confirm the shared identity of ends and means for the captain. There is only Hatteras and *le point suprême*; the volcano inside powers him inside the volcano.

Clawbonny's furnace functions on inverse principles. For the doctor, the source of internal heat is to be found on the analogy between food and fuel. Like the ship's stove eats coal, a man's body is fueled by nourishment. Hatteras's caloric intake is never notable throughout the journey, even in periods of extreme privation—a fact logically consistent with his self-contained ability to heat himself. [18] Clawbonny, on the other hand, explains at length the importance of feeding the human engine:

We need to imitate the Eskimos... [They] ingest up to ten or fifteen pounds of oil a day. If you don't like this diet, we'll have to employ substances rich in sugar and fat. In a word, we need carbohydrates [*carbone*]; let's have carbohydrates [*carbone*]! It's good to put coal in the stove [*poêle*], but let's not forget to fill the precious stoves we have inside us! (136)

Although the entire crew's rations are always accounted for and recounted, Clawbonny's diet is specially singled out. An adventurous eater and skillful cook, the doctor is a gourmand. Andrew Martin has shown how this recurring type in Verne's work triangulates an important relationship between food, the world, and knowledge. Highlighting "the metaphorical transaction between eating and cognition," Martin calls attention to the further links the savant-chef cements as "a processor of food and information." [19] On board the *Forward*, an early scene depicts Clawbonny betting the crew he can prepare a delicious meal from the puffin, reputedly disgusting, he has just shot. He wins: "Prepared in this way, the puffin was declared excellent, even by Simpson" (30). The doctor's ability to procure, cook, and consume exotic game demonstrates a capacity not just to take in experience, but also to engage actively with processing unfamiliar phenomena.

This ability to process is critically important to Clawbonny's character: though he finds his fuel in the outside world rather than within, in his vital function he is far from passive. Rather than only swallowing and regurgitating knowledge, Clawbonny the chef can "process" experience of the unknown and raw facts into knowledge, and knowledge into practical action. In a parallel to Hatteras, the very object of his quest powers the doctor to seek it: encounters with new matter produce the comprehension and energy that permit more such encounters. The encyclopedic expertise of this self-professed *ignorant* is, significantly, not so much to be completed as "remade" during the extraordinary voyage. Whereas Hatteras is driven by the strict congruence of his means and ends, themselves absolute and finite, the metaphors that connect food, the world, and fuel for Clawbonny open onto to the doctor's pursuit of relative but infinite understanding. "The more the Vernian savant eats or knows," Martin reminds us, "the more there is remaining to be eaten or known. ... Assimilation contains a principle of proliferation." [20] Clawbonny is a hyper-efficient machine responsive to and seeking understanding of the world, and his internal fire is a healthy blaze throughout *Hatteras*. Others experience precipitous declines in energy and health, but he remains hale and chubby, unchanged by reduced rations and hard labor throughout the months of travel. [21]

The two models of motion incarnated by Clawbonny and Hatteras correspond, in the framework proposed by Michel Serres in 1974's *Jouvences sur Jules Verne*, to a dual cycle within the journey. Confronting the "total exhaustion" of the globe tied to the nineteenth century's colonial and positivist projects, Serres works to pick apart the criss-crossing arcs that overlay geographic and scientific apprehension for Verne's mythic travelers. The adventurers are always moving through space toward a given point, but this movement calls equally upon knowledge:

Here the second voyage is created. Reappropriation through knowledge. ... Thus, the earth-cycle, the space-curve for movements is, identically, the site of the encyclopedia. Knowledge is unquiveringly of things and of the world. It applies itself to the world with neither lacunae nor excess. [22]

In the "canonical Vernian plot [*plan*]" as Serres describes it, Hatteras's physical goal to set foot on the north Pole spins off an allied rotation through swathes of scientific understanding. Serres finds in each journey multiple journeys, according the loops and swirls of experiment and explanation executed by the savant full participation in Verne's adventures in a way that Verne's template of the initiatory voyage does not.

As long as Dr. Clawbonny is aboard Hatteras's *Forward*, his energies are channeled to advancing along the captain's path toward the absolute, which stretches straight and short

as possible up the surface of the Earth to reach the Pole. Eating and learning, Clawbonny burns like a coal in the steam engine of the ship, and so adds his own power to Hatteras's volcanic drive. The situation changes considerably, however, with the crew revolt that results in the destruction of the *Forward*. The group of voyagers reduces to a handful as the vessel of Hatteras's narrative dominance is shattered:

A formidable explosion happened; the earth trembled; icebergs lay down on the frozen field; a column of smoke rose to unfurl through the clouds; and with the conflagration of her powder magazine [*sous l'effort de sa poudrière enflammée*], the *Forward* exploded [*éclater*] and disappeared into the fiery depths. (178)

Standing before the uncontrolled fire that deprives him of the vehicle and its fuel, the captain utters “invigorating words” (179) of determination to carry on north. His absolute conviction that they reach the *point suprême*, set against an anarchic energy contravening this conviction, ends the chapter and part one of *Hatteras*.

The *Forward*'s destruction marks a major formal division in the narrative, as well as the transition from a plot centered on the captain's absolute heroics to one sustained by the doctor's heroics of knowledge. The text of *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* is one tale made up of two volumes, originally serialized between 1864 and 1866 in Hetzel's *Magasin d'éducation et de récréation*. The short publisher's note attached to the first installment already announces the work's odd structure; Hatteras is simultaneously unified by a story arc whose readers “will arrive at the Pole itself,” a clear terminus, and split by “this double title: *Les Anglais au pôle nord* and *Le Désert de glace*” (358). The subheading that connected the two individual titles during their serialization, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, was retained for the 1866 standalone edition. Only the subsequent 1867 publication created a single, two-part novel titled *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*. [23]

This duality within the main tale that carries through *Les Anglais au pôle nord* and *Le Désert de glace* gives rise to a number of complications, but the most obvious concerns a shift in focus from Hatteras to Clawbonny. If Hatteras's “invigorating words” close a segment whose text concerns his mission, his ship, and his fiery momentum, then the reader cannot help but notice that Clawbonny speaks the first words of the next segment: “What's to become of us, my friend?” (182). Chapter One almost immediately puts the doctor in the spotlight: “After the captain's energetic words, the doctor wanted to gain detailed knowledge of the situation and, leaving his companions waiting 500 paces from the ship, headed for the scene of the catastrophe” (181). From the captain's energy and absolute command, Clawbonny's independent, exploratory movement takes over. The “Doctor's inventory” occupies the first chapter, but the operation it represents projects over *Le Désert de glace*, bringing the text largely under the savant's mode and bringing out a second, relativizing concept of the hero. At the level of what Foucault designates the *fable*, or the characters and events that make up Verne's story, *Hatteras* divides into the geographic charge of *Les Anglais au pôle nord* and the investigative roam of *Le Désert de glace*—starring first Hatteras, then Clawbonny.

Without the *Forward*, the travelers straggle to a plain where, from their base camp, the doctor ranges in widening circles across territories of discovery. His journey's purpose, proudly stated in *Les Anglais au pôle nord* to “remake my knowledge,” is refined on the ice desert:

So, not far away was a new land, and the doctor burned [*brûler*] with the desire to add it to the maps of the northern hemisphere. It is difficult to imagine the pleasure of surveying unknown coasts, and tracing their outlines with a sharp pencil; this was the doctor's aim [*but*], just as Hatteras's was to tread the very Pole... (215)

The direct comparison of Clawbonny's goal to Hatteras's is illuminating, as is the use of the verb "to burn," which again underlines the correspondence between the fiery energies of the two men. Clawbonny wants to exercise his limitless capacity to process, to produce assimilable and actionable knowledge—maps—from the fuel of the unknown. While the voyagers winter, his relative, positivist encyclopedic knowledge and natural disposition to engage with the external world combine to govern the narrative for nearly a hundred pages.

Clawbonny buzzes with the activity as the omnivorous hero of positive knowledge, during which time Hatteras recesses into quarrels with Altamont, the stranded American sailor the voyagers have rescued on the ice. Pursuing his own quest, Clawbonny proves capable of at once grasping the material of a given situation and processing previously ingested understanding in order to discover answers to the pressing diegetic question of survival. He turns a set of facts about the nature of mercury into a real, physical bullet to hunt with; he builds the magnificent ice-house in which the voyagers winter; he constructs an electric lighthouse. [24] This last feat is even considered godlike by Johnson, who exclaims, "Dr. Clawbonny is producing sunlight now!" (231). The captain's activity, conversely, amounts to plotting, in a murderous and counterproductive way, against the American he perceives as a rival for the Pole. There, too, Clawbonny assesses and handles the situation, promoting compromises that eventually allow the expedition to move forward. Clawbonny demonstrates leadership that works differently from the absolute hero's crusading zeal, and in fact surmounts difficulties created by the latter's absolute will. [25] The advantages that Clawbonny's heroics of knowledge offer become especially significant during a long episode in which he saves all of the travelers' lives from a group of a hungry polar bears.

The architecture of this incident is instructive, as it offers a vision that unites and contrasts the two heroes and two modes of heroism. Hatteras, Altamont, and Bell are hunting when they encounter the bears, and returning to the ice house, learn that Clawbonny is outside somewhere on his own. Hatteras's first reaction is classically heroic; "Let's run!" he exclaims, and leads a push to find, warn, and save the doctor (257). Unfortunately, the bears block the exit, which traps the men in the house. Hatteras's most ingenious efforts to escape are fruitless, and his power to move forward is checked at every turn. Altamont cries, "This is getting ridiculous!"—an accurate description of the utterly stymied heroic boldness on display. The narrator first agrees with the American, then offers, "Worse than ridiculous, it was getting worrying" (259). The risk shifts from a valiant fight against the bears to the certain and inglorious doom of carbon monoxide poisoning.

Clawbonny saves them all, not through a Hatteras-like charge ahead but instead because of his remarkable capacity to produce opportune action from engagement with the external world. While the others, and notably Hatteras, thought the doctor *lacked* knowledge of the situation, Clawbonny in fact enjoyed total mastery over it: "Oh, I saw everything," he says. His language is pointedly active, which underlines the others' helplessness: "I climbed a hummock, and saw the five bears in hot pursuit... I realized [*j'ai compris*] that you'd had time to barricade yourselves in the house. ... I approached... I arrived... I saw" (272). And then:

“When I realized what the bears were up to, I decided to join you. ... So I started work; I attacked the ice with my snow knife, a wonderful tool, thank goodness! For three hours I burrowed, I dug, and here I am, starving, exhausted, but here...”

“To share our fate?” said Altamont.

“To save us all; but give me some biscuit and meat; I’m weak with hunger.” (272-273)

This sequence recapitulates in miniature the way the doctor functions. He encounters a new situation or phenomenon, processes new observations and stored information, acts effectively, and eats a snack. Unlike Hatteras who is moved only by his volcanic internal fire, Clawbonny in seeking to understand the world always needs to draw from it. The full extent of Clawbonny’s capabilities only becomes clear with his energies liberated from Hatteras’s direct service “heating the *Forward*’s machine.”

The virtues of a Clawbonnian heroics of knowledge are then further illustrated by the episode, as the doctor next draws upon his great information reserves and translates these into the means of triumph. Knowledge is the source of suspense: wondering what the doctor can improvise to save them, Altamont asks, “But what’s your plan?” (273). Verne faults Clawbonny for lacking *éclat*, compared to the absolute captain’s initiatory hero, and Foucault critiques the savant insofar as a “recording-cylinder, he unspools an already constituted knowledge.” [26] But here, the doctor deploys his knowledge, adapted to the new situation, in an audacious action that produces a considerable, and literal, *éclat*. Clawbonny devises a bomb with an electric fuse, tosses it into the air, and bloodily dispatches the ursine enemy into “unrecognizable pieces, mutilated and burned” in “a massive explosion” (265). Far from abstracted and remote, the doctor’s ability to process knowledge is both vital and viscerally real. He is unmistakably the hero of the episode, and his heroism is equally unmistakably established relative to Hatteras, whose movement as constrained by his limited, absolute capacities lead to imprisonment and danger.

Thus the emergence of Clawbonny as hero establishes that the adventures of knowledge constitute a second aspect of the voyage, of a different nature than the first but not subordinate to it. A heroics of positive knowledge is well elaborated during the wintering, and proves a critical structural *complement* to the heroics of the absolute. If Clawbonny’s heroic role, his active receptivity and attunement to the Pole’s changeable environment does not mean that Hatteras’s may be discounted—as Samuel Sadaune provocatively suggests [27]—neither is it irrevocably lesser. The doctor’s actions are important to the unfolding of the *fable*, which is in large part shaped by the Pole’s explicit refraction into a different kind of end. In the second volume, the second hero is able to pursue a second goal within the extraordinary journey, and so with the hungry savant free from the *Forward* to operate at will in *Le Désert de glace*, the ideas of “hero” and “goal” come to have two poles. This polarization is echoed by North Pole’s refraction into the geographic and magnetic poles: alongside the absolute of Hatteras and the *point suprême*, magnetic reversibility and Clawbonny’s voraciousness represent the relative.

On the final approach to the final Pole, a second key shift takes place in the text, which plunges from the dualist construction of the *fable* toward the forge where the narrative itself is created. For Serres, this stage marks a *mise en ordre* of the text’s peripatetic nature. The “cycle” formed by the physical and scientific voyages finishes, he writes, with “a regularly accelerating series of increasing difficulties.” There, the third, initiatory voyage begins:

To arrive turns out to be more and more difficult as the end seems to draw near. At the closest possible point to it, the voyager finds himself naked, without resources, deprived of means of

transport and subsistence (sometimes of a sense), starving, injured, threatened from all sides, on the point of death, abandoned to a cataclysm. Then an event occurs that transfers the candidate [*impétrant*] into another world, where a new voyage of a religious type is organized, whose nature reveals in return the first voyages' difficulties to have been the first stages of an initiation. [28]

The spatial charge that Hatteras's command of the *Forward* and the circumambulatory knowledge that Clawbonny's command of life on the ice-desert represent are conjoined and assailed by dangers, according to Serres's view. One character, the *impétrant*, is brought forward during the clarifying "new voyage" that dissolves and resolves the journey in the Sacred. The initiatory path only Hatteras follows into the Pole, however, neither prevails nor provides a conclusion to the voyage of *Hatteras*. Instead, during this final stretch, the scientific voyage and its hero of knowledge persist, independent from the geographical absolute disclosed as spiritual initiation. *Duality* is heightened to the point that it is laid bare as the text's source and its ruin.

Claims situating Verne's originality in the admixture of scientific information and literary adventure stretch back to Hetzel's preface to *Hatteras*, where it is promised that Verne will "rewrite" the better part of current science in engaging stories. Foucault probes past Verne's *fable* to explore the *arrière-fable* or *fiction*, the multiplicity of discursive regimes that roil through the narration. Skeptical of nineteenth-century positivism's ideal, Foucault describes this *fiction* in terms of a crack in blank scientific prose, from which an ensemble of voices emerges to recount the *fable* and its extraordinary search for truth. [29] Timothy Unwin has more recently examined how scientific and literary language join in Verne's work, arguing that "Verne's style is in every sense a hybrid" due to the effects their meetings produce. [30] Although he, like Foucault, often highlights sites of *disjunction*, Unwin is particularly attentive to the Vernian fiction as a kind of organic whole that smelts text from text.

While Hatteras, Clawbonny, and their three companions drift on the Polar sea, something goes haywire in the text's relays between absolute and scientific heroism, at the level of the *fable* but now also in its discursive *fiction*. Over the course of *Hatteras*'s plot, Clawbonny's omnivorous engine and the captain's inner volcano work together to burn a route north through the ice, and although the narrative polarizes with two heroes and two volumes, it remains coherent. Both characters, however, find their heroic mechanisms inundated in the new environs. The strange phenomena all around these unmapped and unknown lands overwhelm the doctor, stunned by "immeasurable depths," "astonishing waters," huge screaming birds: "Looking at them, the doctor lost his naturalist's science; the names of these prodigious species escaped him... The doctor was flabbergasted, stupefied, to find his science powerless" (310). Rather than a failure of positivist science, this moment can be seen to represent his temporary overload with these vast quantities of fresh, unexplained experience to process. Clawbonny's internal engine takes in an abundance of the sought-after fuel. Similarly, as Hatteras nears the encounter with his obsession, the narrator notices for the first and only time how the hero consumes and is consumed: "So, his eyes staring, compass in hand, Hatteras devoured the north" (309).

Captain and savant burn intensely. The narrator, too, seems to enter a mode of hypercharged excess, and begins to wax lyrical:

What beauty, what variety, what power in nature! How strange and prodigious everything seemed at the heart of these circumpolar regions!

The atmosphere took on a supernatural purity; it might have been over-laden with oxygen; the navigators breathed this air with bliss, which poured burning life [*une vie plus ardente*] into

them; without realizing, they were subject to veritable combustion [*une véritable combustion*], of which no idea, even incomplete, can be given; their passionate, digestive, and respiratory functions were exercised with superhuman energy; their ideas, overexcited in their brains, turned grandiose; in an hour they lived an entire day. (311)

The “veritable combustion” within their bodies increases energy input and output. [31] Soon after, the narration itself is subject to the same hypertrophy and excitement, as though it too were affected by the polar atmosphere. Having marveled at the shock of the Polar world with Clawbonny, who furiously stocks away its experience, the narrator then gravitates back toward Hatteras to tell the story of the initiatory hero’s final drive to the absolute. An astonishing number of ordeals are packed into a very short span of time and pages: Hatteras contends with a night of wakefulness, the tempest, the Saint-Elmo’s fire, the glimpsed threat of polar bears, and finally, the Maelstrom. [32] The story sweeps forward at the whirlpool’s dizzying pace. Hatteras is drawn into the polar ocean and thought dead. He washes up on the shores of the polar volcano, “a body wrapped in a Union Jack” (323), then turns out to be alive. The voyagers have arrived. The Pole is discovered.

Here, in a narrative madness, in a jarring break, the stories of Clawbonny and Hatteras part ways completely. One moment, the narrator recounts the sight of Hatteras’s “bloodied body” and miraculous survival. The next, a spread is set out and the doctor’s cheerful, familiar call is heard—“Let’s eat!” (324). This polar meal represents an episode for the hero of knowledge whose compression and heightening equals the initiatory voyage’s rapid-fire series of dangers. In the chapter entitled “Lesson in Polar Cosmography,” the doctor produces a long string of various scientific morsels about the Pole. It is dry stuff; sampling just a taste of the dialogue, one learns that “... the earth moves around the sun seventy-six times as fast as a twenty-four-pound ball, which does 1,170 feet a second. Its speed of translation is therefore 7.6 leagues a second” (327). The narrator listens to Clawbonny with keen attentiveness, but Hatteras does not. The sole time anyone feasting remembers the captain, he declines to join in the pursuit of knowledge. Silent, Hatteras “was evidently not following the conversation, or listening without hearing” (329).

The two adventures are narratively and discursively untethered from each other to the point where the two burning heroes do not seem to occupy the same space, or the same text. In its wild flip from violent ritual events to indigestible hunks of pure fact, the narration exposes a fault line that opens in the text between two discursive regimes. Not only the story, but indeed the mode of its telling is here now divided into the encyclopedic and the mystical, pure positive knowledge and pure initiatory adventure. Disclosed as fundamentally double, the narration is strained to the point of rupture—a fragmentation heightened, in the serial publication, by the chopping up of these chapters into these final installments’s mid-chapter divisions. [33] A single journey composed of mutually sustaining polarities is decomposed into two independent and incompatible voyages, each with its own language. Only at the mouth of the Pole can Hatteras attain his absolute; only returned to the world can Clawbonny share and make useful the positive knowledge he has worked to expand and remake.

However, it is *Hatteras’s* polar volcano that provides an indelible figure of the text—a vivid expression of both its heroes and their journeys. Just before the break of madness, when all is mounting excitement and confusion, the narration turns to the Pole as it is sighted by the whole group of travelers. The Pole is revealed to bring together the absolute and the relative, the initiatory and the scientific, which in their encounter display a force both creative and cataclysmic.

This new land was only an island, or rather a volcano, standing up like a beacon [*phare*] at the Northern Pole of the world.

The mountain, in full eruption, was vomiting a mass of burning boulders and slabs of glowing rock; it seemed to be repeatedly trembling, like a giant's breathing; the ejected matter rose to a great height in the air amidst jets of intense flames, and lava flows wound down its flanks in impetuous torrents; here inflamed serpents twisted their way past the smoking rocks; there burning waterfalls fell through a purple mist; further on a river of fire, formed of a thousand igneous streams, threw itself into the sea as a boiling outfall.

The volcano seemed to have but a single crater, from which a column of fire escaped, crisscrossed with diagonal flashes of lightning; perhaps electricity played some part in this magnificent phenomenon.

Above the panting flames shimmered an immense plume of smoke, red at the bottom, black at the top. It rose with incomparable majesty before unwinding in broad, thick spirals. (321)

The Pole represents a powerful if untenable uniting of dualities. Its fire set against water, earth, and air is elemental, absolute; the comparisons it sparks to electricity and a beacon [*phare*] combine to echo and twin the electric lighthouse [*phare*] Dr. Clawbonny's positive, relative heroics produced. Fixed at the *point suprême*, the Pole also shifts the fluid contours of its seething island and draws the travelers to it almost magnetically, and so manifests absolute, geographic and relative, magnetic properties. [34] The volcano spits out burning rock and smoke as from its furnace matter is consumed and created. The very shape of the earth's end climactically embodies the story's duality, which at once forms the nature of the text and, soon fragmenting into separate halves, destroys it.

The story's end bears out this split: the decoupled text crumbles, its coherence lost. Hatteras does not finish his trajectory into the Pole's sacralized fire, and so falls silent; in England the absolute hero becomes a mute and unsettling presence left to mime endlessly the voyage it is impossible for him to complete. Clawbonny, on the other hand, writes a book, called *Les Anglais au pôle nord*. He thus closes the circuit that Unwin identifies: "The journey into unknown regions is a journey in words and time that is also a journey back to the point of departure." [35] Safe at home, the hero of knowledge's "account of his journey" [*relation de son voyage*] implicates him in the continued production of scientific discourse, now in such a way that the cracked bedrock of the text's *fiction* shakes apart. Unwin interprets this doubling of *Hatteras's* text as a play on the "credibility" of the narration's existence and textual circulation; but the doctor's text is neither independent from *Hatteras's* first volume, despite the "remarkable resemblance" of their titles, nor is it strictly "the story we have just read." [36]

Instead, like the echo of Verne's project to summarize all modern knowledge in Clawbonny's declaration of intent to remake his, another constitutive but unsustainable duality is suggested here at the level of authorship. The narration pauses self-reflexively during a quiet moment in *Les Anglais au pôle nord*: "During the vacant hours the doctor organized his travel notes—of which this narrative [*récit*] is the faithful reproduction" (140). The *récit*, *relation*, notes and reproduction bind together at the text's end in uncertain configurations of transformation and copy—while no account at all is made for *Le Désert de glace*. Clawbonny's writing surfaces against *Hatteras's* narrative to reveal two poles that once again produce the text, and then make it impossible. In Clawbonny's *Les Anglais au pôle nord*, even the hero of the absolute is jumbled up with the doctor's own relative heroics, as "he presented John Hatteras as the equal of the great travellers, the successor of those daring men who indefatigably sacrificed themselves for the advancement of

science” (348). A story whose *actions d'éclat* belong to two heroes on two journeys, told through a text whose nature is multiple and complex, *Hatteras* represents absolutes that become dualities, and in the end burst apart, dividing in a formidable *éclat*.

WORKS CITED

- Borderie, Roger. Preface. *Les aventures du capitaine Hatteras*. By Jules Verne. Ed. Roger Borderie. Paris: Gallimard, 2005. 9-22.
- Butcher, William. Introduction. *The Adventures of Captain Hatteras*. By Jules Verne. Ed. and trans. William Butcher. Oxford: Oxford University Press, 2005. ix-xxv.
- Butor, Michel. “Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne.” *Essais sur les Modernes*. Paris: Gallimard, 1960. 35-94.
- Foucault, Michel. “L'arrière-fable.” *L'Arc* 29 (1966). 5-12.
- Martin, Andrew. “Chez Jules: Nutrition and Cognition in the Novels of Jules Verne.” *French Studies* 37, no. 1 (1983). 47-58.
- Raymond, François. “Jules Verne ou le livre en défaut.” *Romantisme* 44 (1984). 105-119.
- Saudane, Samuel. “La stratégie polaire de Jules Verne.” *Revue Jules Verne* 17 (2004). 9-18.
- Serres, Michel. *Jouvences sur Jules Verne*. Paris: Éditions de minuit, 1974.
- Unwin, Timothy. *Jules Verne: Journeys in Writing*. Liverpool: Liverpool UP, 2005.
- Vierne, Simone. *Jules Verne et le roman initiatique*. Paris: Éditions de Sirac, 1973.
- Verne, Jules. *The Adventures of Captain Hatteras*. Ed. and trans. William Butcher. Oxford: Oxford UP, 2005.

NOTES

1. How much weight to ascribe to Hetzel in the conceptualization of the *Voyages extraordinaires* remains a subject of debate. In *Le Romancier et la machine*, Jacques Noiray argues that Hetzel's requirements, such as serialization and didacticism, helped shape Verne's work into a coherent project, "most likely formed, we will see, as much by Hetzel as by Jules Verne": "So it is to Hetzel's influence that Verne's œuvre owes the character that we know so well," Noiray concludes. William Butcher's notes to his recent translation of *Hatteras* present Hetzel's announcements alongside a contemporaneous draft by Verne. Comparing the two, Butcher writes, "It is unfortunate that Hetzel's interpretation of the nature of Verne's writing was the one that prevailed." See Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Vol. 2 (Paris: José Corti, 1982), 11, 33; Jules Verne, *The Adventures of Captain Hatteras*, ed. and trans. William Butcher (Oxford: Oxford UP, 2005), 358-361.
2. All citations refer to Butcher's translation. Translations of critical texts are my own.
3. Roger Borderie, preface to *Les Aventures du capitaine Hatteras* by Jules Verne, ed. Roger Borderie (Paris: Gallimard, 2005), 14.
4. Simone Vierre, *Jules Verne et le roman initiatique* (Paris: Éditions du Sirac, 1973), 22.
5. Id., 58. *Voyage au centre de la Terre* models the first type; *Vingt mille lieues sous les mers* the second; and *L'Île mystérieuse* the third.
6. Id., 63.
7. Michel Butor, "Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne," *Essais sur les Modernes* (Paris: Gallimard, 1960), 61.
8. William Butcher, introduction to *The Adventures of Captain Hatteras* by Jules Verne, xii.
9. Arthur B. Evans describes the typical practice of explanation in Verne's work as "mediated exposition" of scientific in a pedagogical mode. See Arthur B. Evans, "Functions of Science in French Fiction," *Studies in the Literary Imagination* 12, no. 1 (Spring 1989), 86-89.
10. Translation modified.
11. Michel Foucault, "L'arrière-fable," *L'Arc* 29 (1966), 9.
12. Vierre, 415.
13. Butcher, xxiii.
14. Following Lewis Mumford, Noiray discerns three historical regimes dominating the imagination of the machine: up until 1750, the eotechnic; the paleotechnic, structured by charcoal and steam power, from 1750-1940; and the electrical neotechnic, from 1880-1980. Verne writes during a period when neotechnic begins to overlap with paleotechnic, and both thermodynamics and electricity occupy important places in his technical and metaphorical creation. See Noiray, 14-17.
15. Vierre, 419, 81. Vierre views with particular disapproval Clawbonny's willingness "to adopt a reasonable, not initiatory, solution" when faced with a choice between pressing onwards and return.
16. Butor, 51-56.
17. Id., 52.
18. Hatteras's avatar, the "dog-captain" Duk, appears not to eat; a spooked crewmember asks, "And have you ever seen that dog eating? It takes nothing from no one. It never touches its food and unless someone is secretly feeding it, I'm right to say that he lives without eating" (Verne 47).
19. Andrew Martin, "Chez Jules: Nutrition and Cognition in the Novels of Jules Verne," *French Studies* 37, no. 1 (1983), 54. The role of food in Verne's works has drawn the attention of a number of critics, who link exploratory eating to the orality of language and the materiality of

geographic space. See Unwin, 160-162; Christian Chelebourg, "Le texte et la table dans l'œuvre de Jules Verne," *Bulletin de la société de Jules Verne* 80 (1986), 8-12.

20. Martin, 56.
21. Martin draws a link between the paean to protein and this hyper-efficiency: "Fortunately, the largely carnivorous input of the human digestive system appears to comprise one hundred per cent protein, utterly unfreighted with roughage, a mass instantly and comprehensively converted into an output of pure energy. In the diurnal cycle of Verne's chaste, constant and indefinitely continent world, there is no recycling, no waste, no discrepancy in the equation of comestibles and productivity: the subtraction of fuel from food leaves a zero remainder. Like his imaginary machines, Verne's digestions are absolutely and inexplicably efficient: they give rise neither to surplus-value nor pollution." Interestingly, the one thing the doctor proves unable to stomach drinking seal oil, possibly suggesting pure fat as a kind of *cas limite*. See Martin, 52; Verne, 201.
22. Michel Serres, *Jouvences sur Jules Verne* (Paris: Éditions de minuit, 1974), 11, 12.
23. For details on *Hatteras's* publication history, see Butcher, xxvi-xxix. The "bewildering number of titles" (xvi) Butcher tracks from the novel's inception has not yet been fully resolved, as the hesitation between *Aventures du capitaine Hatteras* and *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* in the 2005 Folio Gallimard edition suggests.
24. Throughout *Le Désert de glace*, Clawbonny is identified with devices employing electricity that he constructs. Thus while Butor discusses electricity as fundamentally a manifestation of "domesticated" fire, its close association with Clawbonny calls upon positive scientific and technical knowledge rather than Hatteras's sacralized absolute. Analyzing the relationship between electricity and machines in the *Voyages extraordinaires*, Jacques Noiray accords the former a key role: "'Everything through electricity' could those be considered Jules Verne's motto: the systematic recourse to electric energy gives the technical universe of the *Voyages extraordinaires* its originality, coherence, and modernity." However, Noiray cautions that this electricity, which makes more frequent appearances in the later decades of Verne's career, is often less scientifically plausible than magical, "a marvelous agent that transcends the strictly scientific domain in order to bring the apparatus it animates into the meta-technical universe of imaginary machines." See Butor, 49-52; Noiray, 93, 95-96.
25. The manuscript version contains a dramatic duel between Hatteras and Altamont, the latter revealed to be a true competitor for the Pole instead of merely a stranded explorer. Following Hetzel's directives, Verne removed the duel and downgraded the rival, which Butcher laments: "The deletion of this dramatic, albeit slightly comic, episode removes from the book some of the *raison d'être* for Hatteras's dream. More seriously, the excision of the climax of Anglo-American rivalry seriously undermines a central theme of the novel, and with it much of the dramatic tension. ... Altamont's survival in the book indeed becomes almost pointless, since he does little except complain and even the argument is watered down to the point of insipidity." Butcher, xix. Portions of the manuscript variation are available in Butcher's translation; see Verne, 350-352.
26. Foucault, 9.
27. Samuel Sadaune, "La stratégie polaire de Jules Verne," *Revue Jules Verne* 17 (2004), 10-11. "The title of the *Voyages extraordinaires* series' second novel—*Voyages et aventures du capitaine Hatteras*—is misleading: the true hero of the novel is Dr. Clawbonny; in many respects, his subjects of conversation unveil the North Pole's role in Verne's nascent aesthetic strategy."
28. Serres, 22-23.
29. Foucault, 12.
30. Timothy Unwin, *Jules Verne: Journeys in Writing* (Liverpool: Liverpool UP, 2005), 11.

31. Increased intake of oxygen has a similar effect on the travelers in Verne's 1870 novel *Autour de la Lune*. Alain Chevrier distinguishes "intoxication by oxygen" from Hatteras's monomania; yet it is the heightened functioning, visible equally in Hatteras, Clawbonny, and the narration, that leads to the sudden breaking apart of absolute and positive heroism. See Alain Chevrier, "La folie polaire du capitaine Hatteras," *Bulletin de la société Jules Verne* 57 (1993), 17.
32. For discussion of these *épreuves rituelles*, see Viene, 79-81; Butor, 64-67.
33. The final six chapters appeared in four installments, cut at somewhat arbitrary midpoints in "The Approach to the Pole," "Lesson in Polar Cosmography," and "South Again." See *Magasin d'éducation et de récréation*, Vol. 2, "Année 1864-1865, 2e semestre" (Paris: Hetzel, 1864-1865).
34. On the conclusion's confusion between geographic and magnetic poles, see Chevrier, 15.
35. Unwin, 47.
36. Id., 65, 68.

Bridget Behrmann (behrmann@princeton.edu) is a doctoral candidate in Princeton University's Department of French and Italian, where she studies interrelations between nineteenth-century literature and science.





Submitted September 21, 2014

Proposé le 21 septembre 2014

Published January 2, 2015

Publié le 2 janvier 2015

Les avatars cinématographiques du *Michel Strogoff* de Joseph N. Ermolieff

Philippe Burgaud

Abstract

Jules Verne's novels were often adapted for the cinema, but some adaptations of *Michael Strogoff* deserve a special mention. The producer J.N. Ermolieff had the good idea to make several versions with the same actor in the role of Michael Strogoff, and even a version in which, with another actor, he reused the footage of battle scenes or movements of crowds of the first version. This set of four versions represent a curiosity produced in the thirties and forties. Being the first speaking version of this novel, the French and German versions of *Michael Strogoff* were followed by an American version and finally by a Mexican version. Many advertisements and newspaper articles (ads and reports) accompanied the release of the films in many countries.

Résumé

Les romans de Jules Verne ont souvent été adaptés au cinéma, mais certaines adaptations de *Michel Strogoff* méritent une mention spéciale. Le producteur J.N. Ermolieff eut la bonne idée de réaliser plusieurs versions avec le même acteur dans le rôle de Michel Strogoff, et même une version dans laquelle, en changeant d'acteur, il réutilisait les séquences des scènes de batailles ou des mouvements de foules de la première version. Cet ensemble de quatre versions constitue une curiosité produite dans les années trente et quarante. Pour une première version parlante de ce roman, un *Michel Strogoff* en français et en allemand sera suivi par une version américaine et finalement par une version mexicaine. De nombreuses publicités et des articles de presse (annonces et compte-rendus) accompagnèrent la sortie de ces films dans de nombreux pays.

Introduction

Dès les débuts du cinéma, les romans de Jules Verne ont intéressé les cinéastes. Un numéro spécial de *L'Ecran Fantastique* [1] mentionne sans commentaires des adaptations du roman *Michel Strogoff*, dont le premier est sorti sur les écrans américains le 15 avril 1908. Le site de Turner Classic Movies (www.tcm.com) mentionne Essanay Film Mfg. Co. comme producteur et distributeur, confirmé par IMDB (Internet Movie Database). Cette première réalisation n'a pas laissé de trace, de même que la suivante, tournée en 1910, présentée comme une réalisation ambitieuse par *L'Ecran Fantastique*. Cette fois, TCM, appuyé par IMDB, indique le nom du metteur en scène, J. Searle Dawley et la société

Edison comme producteur. IMDB ajoute les noms de quatre acteurs sans préciser quels rôles ils ont joués. La troisième réalisation américaine, sortie le 19 octobre 1914, est mieux documentée aussi bien dans IMDB que dans TCM, qui indiquent les noms du metteur en scène et des acteurs avec leurs rôles respectifs. Si les deux films de 1908 et 1910 sont considérés comme des courts métrages (une seule bobine), celui de 1914 semble être nettement un long métrage remplissant 5 bobines.

La première réalisation importante date de 1926. Ce film français, sous la direction de V. Tourjansky [2], avec le grand acteur du cinéma muet Ivan Mosjoukine [3], dans le rôle de Michel Strogoff, est en noir et blanc, avec des portions successives colorisées. Les scènes de bataille sont impressionnantes, et l'adaptation suit fidèlement le roman [4].

Au cours des années 1930 et 1940, avec Joseph N. Ermolieff on va assister cette fois-ci à quatre grandes adaptations du roman de Verne pour le cinéma parlant.

Ce fut d'abord un livre passionnant. Puis une sorte de féerie théâtrale à l'usage d'une jeunesse extasiée. C'est aujourd'hui un film qui en élargit l'action aux mesures d'une épopée.

C'est en ces termes que Jacqueline Lenoir commence en avril 1936 l'article pour la revue *Cinéma* dans lequel elle fait un commentaire élogieux du film *Michel Strogoff* sorti sur les écrans parisiens [5].

En février la même revue avait présenté des photos des principaux acteurs et Max Labiche avait déclaré, au-dessus d'un grand sous-titre "Avez-vous lu *Michel Strogoff* ?" ce qui suit :

Il était une fois un monsieur fort digne et riche en imagination qui écrivit les contes des mille et une extravagances.

Grâce à lui, les hommes vécurent vingt mille lieues sous les mers ou s'envolèrent à bord d'oiseaux métalliques à la conquête de la maison Zéphir et Cie...

... mais Jules Verne ne sut pas anticiper dans le domaine de l'image ; l'homme qui avait tout prévu, qui jonglait avec les tubes d'oxygène, les nuages et les taches de la lune, n'avait pas pensé à la petite tache blanche de l'écran...

On en fit une pièce de théâtre, et toutes les scènes de province furent révolutionnées par les fusées d'artifice qui simulaient le bombardement de la ville ; on ne compte plus les yeux cruellement crevés à Montfort-les-Fougères, ou à Villefranche-les Belles-Feuilles,

... Un véritable scénario, vous dis-je, fuite sur les glaces, supplices raffinés, situations cornéliennes, avec cavalcade, camps de Tartares et reporters-petits-rigolos.

Le film, aujourd'hui, va donner à *Michel Strogoff* son véritable visage [6].

De son côté Jean Tulard, en 1990, en parle de la façon suivante :

La meilleure des adaptations du célèbre roman. La qualité des images crée un véritable dépaysement [7].

Mais a-t-il vu le film ? Né en 1933, il peut difficilement avoir vu le film à sa sortie. Nous avons été dans l'incapacité de retrouver trace d'un exemplaire de ce film. Existe-t-il encore une copie quelque part, que Jean Tulard aurait pu visionner ?

Qui est Iossif Nikolaïevitch Ermoliev ?

Né en mars 1889 à Moscou, Iossif Nikolaïevitch Ermoliev (Figure 1) [8] (qui se fera appeler Joseph N. Ermolieff par la suite) fait des études de droit, mais commence à travailler très jeune — il a tout juste 18 ans — comme projectionniste de cinéma, engagé par la filiale russe de la compagnie Pathé. Il en devient rapidement le directeur général, puis il crée avec d'autres associés une société de production de films muets. Il sera d'ailleurs décoré par le Tsar pour ses travaux dans le domaine de la photographie [9]. Président de l'Union des producteurs russes, il crée en 1915 une nouvelle société, la Compagnie I. Ermolieff et produit alors plus d'une centaine de films.



Figure 1. Joseph N. Ermolieff

Après la révolution d'Octobre, il quitte Moscou et s'installe provisoirement à Yalta. Mais Lénine envisage de nationaliser l'industrie cinématographique, ce qui sera effectif en 1920 ; alors Ermolieff avec toute son équipe, acteurs et techniciens du cinéma, quitte la Russie et s'embarque sur un cargo et, après quelques péripéties, ils débarquent en France. Ivan Mosjoukine faisait partie du voyage et dans son livre *Quand j'étais Michel Strogoff* [10], il raconte les difficultés de ce périple :

Aussi un matin de 1919 nous embarquâmes-nous pour une destination inconnue. N'importe où, pourvu que nous quittions immédiatement cet enfer. La troupe comprenait Iossif Ermolieff, notre patron, les metteurs en scène Alexandre Volkoff et Iacob Protozanoff, le décorateur Alex Lochakoff, les opérateurs Nicolas Toporkoff et Fédote Bourgassoff, notre régisseur général : le Prince Victor Sviatopolk-Mirsky, enfin Nathalie Lissenko, Nicolas Rimsky et moi. Nous débarquâmes à Constantinople, où nous entreprîmes immédiatement un autre film... Mais nous ne pouvions pas nous éterniser à Constantinople, ville qui ne possède aucun studio cinématographique utilisable. Nous avons entendu parler maintes fois des nombreux théâtres de prises de vues qui existent en France, Alors, de nouveau, le bateau, la mer, la liberté, le soleil et enfin Marseille : la France.

En arrivant à Paris J.N. Ermolieff prend contact avec son ancien employeur Pathé, et à Montreuil, en banlieue parisienne, il va pouvoir occuper les anciens studios (Figure 2) de la société [11]. Il signe un contrat avec Charles Pathé, avec location du studio et avec Alexander Kamenka [12], qui a fui la Russie avec lui, il crée alors une société par actions, la *Société Ermolieff-Cinéma*.

D'après Charles Vanel,

...c'était plein d'émigrés qui couchaient dans les loges parce qu'ils ne savaient pas où aller [...]. C'était bourré de gens très bien, des ex-fonctionnaires, des avocats, des médecins... Le tailleur et raccommodeur était un général tsariste ; le cuisinier, un pope ; le chef machiniste, un colonel cosaque ; l'électricien, un prof de physique à l'université de Moscou. Tout cela parlait russe [13].

Mais en 1922 Ermolieff part en Allemagne, et ses associés, Alexandre Kamenka et Noé Bloch, restés en France, récupèrent ses parts et fondent alors une autre société qui va jouer un grand rôle dans le cinéma français, la *Société des films Albatros*. Cette société sera active jusqu'en 1958, date de sa liquidation. Le fond cinématographique, de grande qualité, de cette société sera repris par la Cinémathèque française, Henry Langlois, son fondateur, ayant noué de bons contacts avec Alexandre Kamenka dans les années trente.



Figure 2. Photo du studio Pathé publié sur le site internet de la ville de Montreuil

Installé en Allemagne, Joseph Ermolieff réalise de nombreux films muets, puis l'arrivée du cinéma parlant et les troubles qui commencent à naître en Allemagne l'incitent à retourner en France. Il produit alors quelques grands films dont *Michel Strogoff*, un film (ou deux, à nouveau, là est toute la question) simultanément en version française et en version allemande. Mais Ermolieff a la bougeotte. En 1937 il part pour Hollywood. Il y réalise un autre *Strogoff*, clone des précédents, avec *United Artist*. Ne s'arrêtant pas en si bon chemin, il remet ça au Mexique en 1943-44.

Ce grand producteur, à la carrière internationale, décède en février 1962.

S'agit-il de un, deux, trois ou quatre *Michel Strogoff* produits par Ermolieff ? Rendons un peu plus clair cette “salade — comme aurait dit Eddie Constantine en Lemmy Caution — cinématographique”.

***Michel Strogoff*, version française**

Pour la réalisation de ce film tourné en Allemagne en 1935, J.N. Ermolieff s'appuie sur la direction de Richard Eichberg [14] comme metteur en scène et Jacques de Baroncelli [15] supervise la version française (Figures 3 et 4).



Figure 3. Richard Eichberg

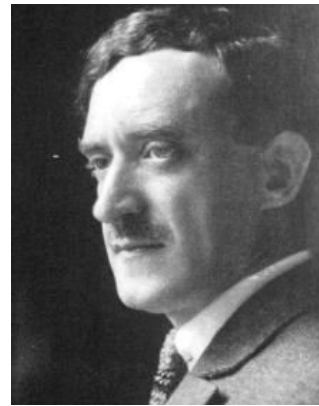


Figure 4. Jacques de Baroncelli

J.N. Ermolieff réalise deux films en même temps. Le premier en version française (Figure 5), et le second en version allemande. Il semble que la version française ait disparu, seule la version allemande existe encore.

Pour le rôle titre, celui de *Michel Strogoff*, on va faire appel à un acteur qui commence à être connu en France, et qui va donc avoir la chance (?) de pouvoir tourner trois fois dans le même film, Adolf Anton Wolhbrück (Figure 6) [16]. Cet acteur autrichien débute avec le cinéma parlant en 1931, mais c'est le rôle de *Michel Strogoff* qui va en faire une vedette internationale. Il parle assez bien français, et va donc pouvoir jouer son rôle de Michel Strogoff parallèlement dans les deux versions.

La revue *Filmwelt* nous apprend ainsi que le tournage se fait dans les environs de Berlin, à Johannistal, et que si on regarde du bon côté depuis le camp des Tartares on aperçoit les coupes de la ville d'Irkoutsk, mais de l'autre "*la silhouette nébuleuse de Berlin*" [17]. C'est là que sont installés les studios de la société TOBIS, partenaire dans la réalisation de ce film.

Cette société de production TOBIS, ou Tonbild-Syndicat AG, avait été fondée en septembre 1928 par divers intervenants allemands de la jeune industrie du cinéma parlant. Elle regroupe alors les sociétés Küchenmeister, Ufa, Tri-Ergon AG, pour favoriser la recherche, le développement et la commercialisation des techniques et des matériels pour le cinéma parlant [18].



Figure 5. Affiche française pour la sortie du film



Figure 6. Adolf Wohlbrück (carte postale avec autographe de l'acteur)

Le courrier du tsar,

malgré sa mission secrète, qui lui est imposée par le manuscrit, s'entretient volontiers avec le scénariste [...]

Wohlbrück joue le rôle de Michel Strogoff dans les deux versions (allemande et française). Régulièrement avec les collègues de la version française qu'il croise sur le plateau il échange en français quelques mots gentils [19].

Contrairement à l'information donnée par Thomas C. Renzi [20], les deux films ont été tournés en même temps en 1935 et sont sortis en février - mars 1936, aussi bien en France qu'en Allemagne et en Autriche.

A côté d'Adolphe Wohlbrück, la version française du film fait appel à des acteurs français.

Personnage	Acteur / Actrice
Nadia	Yvette Lebon (Figures 7 et 8) [21]
Sangarre	Colette Darfeuil (Figures 9 et 10) [22]
Blount	Armand Bernard (Figure 11) [23]
Jolivet	Charpin (Figure 12) [24]
Marfa	Marcelle Worms [25]
Ogareff	Charles Vanel (Figures 13 et 14) [26]

Les nombreux compte-rendus du film sont la plupart élogieux. Par exemple,

La donnée de *Michel Strogoff* est des plus photogénique : elle prête aux vues d'ensemble comme aux gros plans, au luxe de détails comme à celui des décors. Rôles tragiques et rôles comiques se mêlent sans se nuire ; le romantisme, l'amour maternel, la bravoure, la cruauté, la tendresse se partagent tour à tour les scènes et les cœurs. Charles Vanel est excellent parce qu'il ne force point un personnage qui eût semblé excellent démodé. Wohlbrück est sportif, ardent, mais sobre d'expressions et de gestes. Armand Bernard et Charpin campent un couple franco-anglais de reporters dont les répliques sont de tous les temps et la mise en scène a respecté le style d'épopée du livre, l'atmosphère héroïque de la pièce, fondus habilement pour les besoins du cinéma [27].



Figure 7. Yvette Lebon (carte postale dédiée)



Figure 8. Yvette Lebon dans le rôle de Nadia



Figure 9. Colette Darfeuil



Figure 10. Colette Darfeuil dans le rôle de Sangarre



Figure 11. Armand Bernard dans le rôle de Blount



Figure 12. Charpin dans le rôle de Jolivet

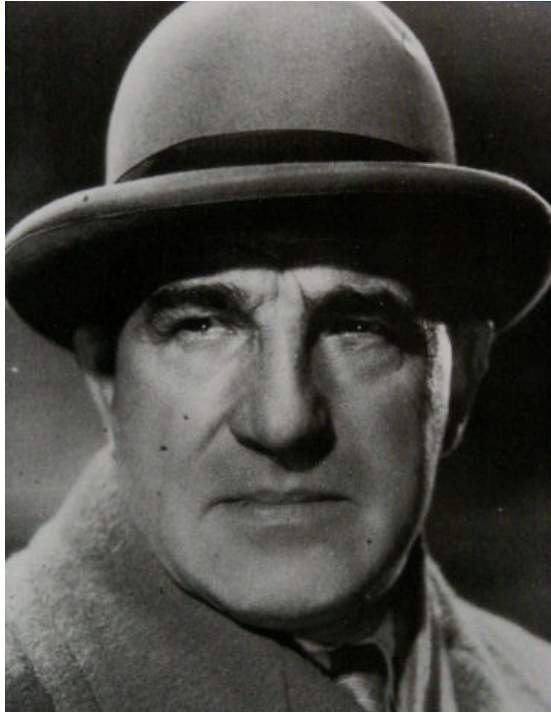


Figure 13. Charles Vanel en 1935

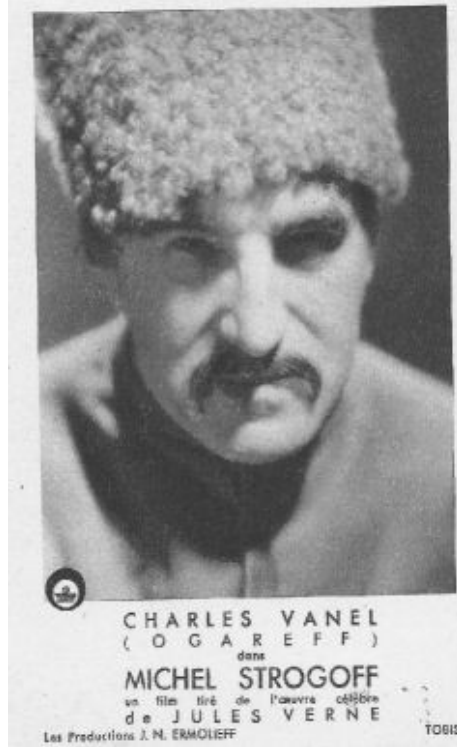


Figure 14. Charles Vanel dans le rôle de Ogareff

Les enfants de tout âge vont revoir *Michel Strogoff*. Cette histoire nous est si tendrement familière que, si l'on nous présentait un écran vide, nous le peuplerions des images désirées. L'interprétation du triomphe de Jules Verne est imprévue. M. Adolf Wohlbrück possède un physique avantageux dont il conçoit une juste fierté. De son corps athlétique sort, comme une souris d'une armoire, une petite voix basse et plaintive. M. Vanel, excellent policier, est un traître Ivan Ogareff un peu trop flic. Mme Colette Darfeuil, Sangarre peu farouche, ne peut faire exprimer à ses beaux yeux que : « Viens, joli blond. » Ces détails n'empêcheront pas *Michel Strogoff* d'attirer des foules rajeunies [28].

La mise en scène est aussi variée que riche. L'invasion des Tartares, l'incendie d'Irkoust [sic] l'aveuglement du courrier, les fêtes au camp des Tartares ont été réalisées avec ampleur. Les chevauchées et les batailles — où la figuration n'a pas été ménagée — ont une bonne allure épique. D'autres scènes, plus sobrement traitées, telles que le supplice de Michel Strogoff ne manquent pas de pathétique. L'acteur allemand Adolphe Wohlbrück, à l'impassibilité un peu poussée, incarne le héros valeureux et pur dont tant d'enfants ont rêvé ! Charles Vanel, à son habitude, est avec sobriété le traître cent pour cent. Yvette Lebon est une touchante et blonde Nadia et Colette Darfeuil est l'élégante bohémienne aux rapides revirements sentimentaux. Deux comiques généralement appréciés, Armand Bernard et Charpin, assurent la partie souriante du film [29].

Comme une copie de cette version française reste introuvable, il n'en subsiste que quelques photographies et le programme (Figure 15) distribué lors du lancement du film. Ce superbe programme présente un bon aperçu du scénario.

Les Tartares ! Les Tartares !

... et dans l'immense steppe sibérienne, on peut entendre le bruit incessant, obsédant, grandissant, du galop effréné de l'envahisseur,...

La ville d'Irkoutsk est menacée. Dans cette ville réside le grand Duc, frère du tsar...

A Saint Petersburg, dans son palais d'hiver le Tsar connaît le danger qui menace son frère et la Sibérie...Il faut trouver un homme capable de remplir cette mission exceptionnelle... c'est le capitaine Michel Strogoff...

Dans le train [Figure 15] qui l'emporte vers son dangereux destin, Michel Strogoff, devenu le marchand Nicolas Korpanoff, songe ...

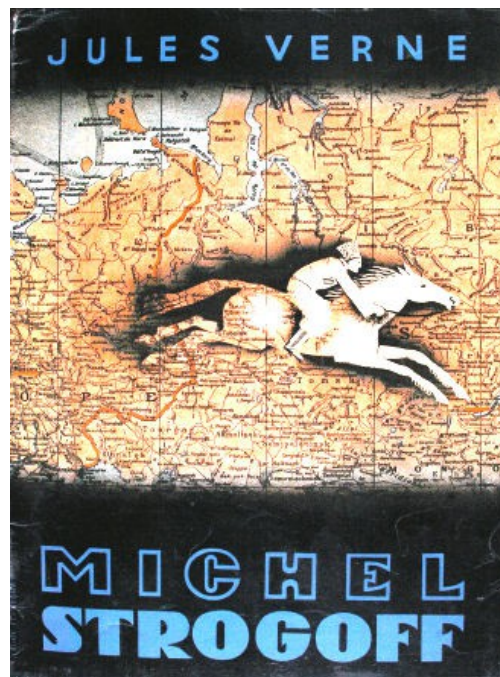


Figure 15. Programme distribué lors du lancement de la version française



Figure 16. Dans le train

Absorbé par ses tristes pensées, il n'a pas remarqué la présence d'une femme élégante qui l'observe à la dérobée. C'est Sangarre, la maîtresse du traître Ivan Ogareff... Sangarre, espionne par amour, connaît la mission de Michel Strogoff. Si celui-ci ne prête aucune attention à Sangarre, c'est que ces regards sont attirés par une jeune fille, Nadia Fedorowna... elle est très amusée par les discussions et les disputes de deux journalistes, le flegmatique Blount et le pétulant Jolivet...

A Nijni-Novgorod, les voyageurs sont invités à faire viser leurs passeports... ..Nicolas Korpanoff voyagera désormais accompagné de sa sœur...



Figure 17. Dans sa cabine, Sangarre avoue à Strogoff qu'elle connaît son identité

Dans un camp tzigane,..., Sangarre rejoint son amant, Ogareff... Il lui ordonne de continuer le voyage avec Michel Strogoff et de s'emparer coûte que coûte des documents que celui-ci doit porter au grand Duc.

... Sur le bateau qui descend la Volga, Michel Strogoff et Nadia écoutent chanter les tziganes... Wassili (complice de Sangarre) fouille en vain la cabine du capitaine Strogoff...

Un ours savant, devenu furieux, ... se précipite sur Sangarre, qui pousse un cri. Michel Strogoff un poignard à la main, s'élançe ... et délivre la jeune femme des griffes horribles de l'ours.

Remise de son émotion, Sangarre laisse entendre à Strogoff qu'elle l'a reconnu [Figure 17]. Celui-ci décide aussitôt de disparaître avec Nadia...

... Une troïka identique à celle de Michel,... est sur le point de les rejoindre...

Il arrive le premier au relais. Il est rejoint peu après par l'inconnu qui l'insulte... [Figure 18]

...Parvenu sur les berges du fleuve, Michel et Nadia n'ont que le temps de sauter dans un bac.... Mais les tartares ont aperçu ceux qui s'en vont... Michel Strogoff a reçu un coup violent qui le fait chanceler, il tombe dans l'eau. Nadia tombe aux mains des tartares...

Un berger... avait vu Michel, épuisé, ... et l'avait sauvé... [Figure 19]

...Il se fait conduire à Omsk dans une auberge... [Il va y croiser sa mère]

Pendant ce temps, Ivan Ogareff a reçu la visite de Sangarre qui le prévient de la présence probable de Michel Strogoff... Michel s'échappe par une fenêtre... Marfa ... est arrêtée.

Autour d'Omsk la bataille fait rage...Michel Strogoff a été aperçu, il n'a que le temps de brûler les précieux papiers... et il est arrêté...

Nadia et Marfa répriment difficilement leur joie en apercevant parmi les prisonniers Michel sain et sauf...

Ivan Ogareff compte sur Sangarre pour identifier Strogoff mais elle pensa qu'elle lui devait la vie. Elle est tombée amoureuse et elle ne le trahit pas.....

Ivan Ogareff furieux devine la trahison... il obligera la vieille Marfa à reconnaître son fils, et cela sous la menace du knout...Michel Strogoff n'y tient plus. Il se précipite sur le bourreau...

... Le conseil tartare des khans [Figure 20] décide que Michel Strogoff subira le supplice horrible de l'aveuglement.

La face de Michel Strogoff s'est crispée de douleur. Sangarre a détourné les yeux. Le bourreau l'aurait-il donc trahie tout à l'heure lorsqu'elle lui a glissé dans la main un précieux collier ?

...Après de nombreuses et souvent douloureuses difficultés Nadia et Michel Strogoff parviennent en vue de Irkoutsk.



Figure 18. Dans le relais de poste

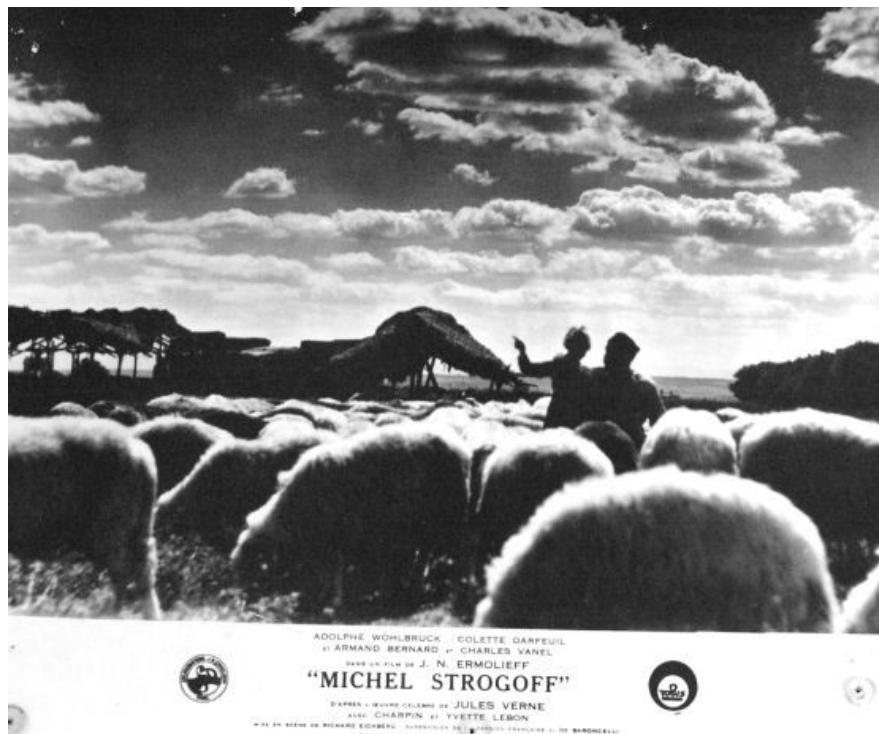


Figure 19. Sur les bords du fleuve



Figure 20. Le conseil tartare des khans

La fin de l'histoire est bien connue. Michel qui n'a pas perdu la vue, tuera Ogareff. Il recevra la récompense suprême des mains du Tsar au palais impérial à Saint Petersbourg, et il épousera Nadia (Figure 21).

Le scénario suit d'assez près le roman de Verne, mais certains personnages ont subi quelques changements, en particulier celui de Sangarre, à qui Eichberg et de Baroncelli donnent plus d'importance. A la différence du roman, la couverture de Strogoff est éventée dès le début par un espion présent au palais ; Sangarre, au début éprise d'Ogareff, qui compte sur elle pour obtenir les renseignements dont il a besoin, va tomber amoureuse de Strogoff, surtout après avoir été sauvée des griffes de l'ours sur le bateau. Elle paiera le bourreau pour qu'il fasse en sorte que Strogoff ne perde pas la vue. Les larmes de Strogoff ne semblaient peut-être pas suffisamment crédibles aux yeux du public des années trente ! Et elle se suicidera en quelque sorte — se faisant tuer par le bourreau qu'elle avait payé pour cela — quand Michel Strogoff partira au bras de Nadia pour tenter de gagner Irkoutsk.

Le film est annoncé dès avant sa sortie dans la presse. Ainsi le journal *Le Matin* du 14 février 1936, annonce :

Quand Jules Verne, en 1876, mit le point final à *Michel Strogoff*, qui allait être l'un de ces plus célèbres romans d'aventures, il ne prévoyait pas l'immense et durable succès qu'il s'apprêtait à obtenir.



Figure 21. Dernière page du programme de lancement du film en France



Figure 22. Couverture de *L'illustré du Petit Journal*, 16 février 1936

Il aurait été sans doute bien surpris si on lui avait prédit que Michel Strogoff serait traduit dans toutes les langues, que d'incessantes rééditions seraient nécessaires pour satisfaire la curiosité de nouvelles générations et qu'une pièce en serait tirée dont la carrière se compte par milliers de représentations.

Tout prochainement, on verra la meilleure œuvre du célèbre romancier. Adolf Wohlbruck, l'admirable interprète de Mascarade, Charles Vanel, Armand Bernard, Colette Darfeuil, Charpin et Yvette Lebon composent l'éclatante distribution de cette grande production [30].

Le producteur organise avec la presse spécialisée sur le cinéma un dîner le mercredi 11 mars. Yvette Lebon et Adolphe Wolhbrück sont présents et au dessert un toast est porté au succès du film qui sort, en exclusivité, au cinéma Marivaux à partir du vendredi 14 mars 1936 [31].

Ce film sera projeté dans toute la France. *L'illustré du Petit Journal* (Figure 22), en parle en ces termes :

Nous allons voir à l'écran « Michel Strogoff ».



Figure 23. Couverture de *L'illustré du Petit Journal* du 15 mars 1936



Figure 24. Couverture de *Cinémond*, no 386, du jeudi 12 mars 1936

Jules Verne devait tenter les metteurs en scène de cinéma et, parmi les immortels chefs-d'œuvre du grand romancier d'aventures, « Michel Strogoff », plus que tout autre, offre un vaste sujet pour le nouvel art.

Le pathétique y côtoie le pittoresque, sans omettre parfois la note gaie qu'apportent les deux reporters anglais et français avec leur rivalité qui se fond en une émouvante camaraderie.

... On conçoit quel beau film on a pu tirer d'une histoire à la trame aussi mouvementée, où les situations les plus émouvantes se succèdent dans les cadres les plus fantastiques.

Michel Strogoff doit être et sera l'une des plus belles productions de l'année.

Et puisque les cinéastes se sont attaqués à Jules Verne, espérons qu'ils continueront et que d'autres œuvres du génial romancier précurseur des progrès de la science moderne, seront à leur tour portés à l'écran [32].

Par contraste, Le compte-rendu du *Figaro*, déjà évoqué, exprime une opinion assez différente, où les actrices sont ignorées, dans ce quotidien bien parisien [27].

A Paris le film reste quelques semaines au Marivaux puis est projeté au Moulin Rouge. Durant la semaine du 5 au 14 mai, il est projeté dans 4 salles, puis la semaine suivante dans 23 cinémas. Fin mai il passe encore dans 6 cinémas, et il est encore à l'affiche en septembre 1936 dans une salle, mais il ne semble pas avoir eu le grand succès que pouvaient espérer les producteurs. Les critiques de la presse n'étaient pas non plus très bonnes. Et il faut remarquer que passe alors sur les écrans parisiens *Les Temps Modernes* de Charles Chaplin, et le *César* de Pagnol ; ces deux films passent aussi dans plusieurs salles et pendant plusieurs mois.



Figure 25. Couverture de *VU*, 12 février 1936



Figure 26. Carte postale disponible dans les cinémas où le film était projeté

Diverses revues (Figures 23, 24 et 25) font la une avec Adolphe Wohlbrück en Michel Strogoff. Mais les critiques ne sont pas toujours très élogieuses, en particulier celle de *Cyrano*, déjà évoquée [27].

La production ne ménage pourtant pas ses efforts. Deux numéros de *L'illustré du Petit Journal* (Figures 22 et 23) passent en couverture de grandes photos en couleurs du film. Les cinémas distribuent des cartes postales avec le portrait des vedettes (Figures 8, 10, 11, 12, 14 et 26).



Figure 27. Photo de 2 mètres de haut utilisée par les cinémas ambulants en province
(soutenue par l'auteur de l'article sur la photo de droite)



Figure 28. Tampon permettant d'imprimer des affichettes pour les cinémas ambulants

Pour la diffusion en province, les petits cinémas ambulants disposaient d'une grande photo fixée sur un cadre (1m x 2m), facile à déplacer, servant d'affiche à l'entrée du local

où serait projeté le film. La photo est la même que celle de la couverture de *L'illustré du Petit Journal* du 16 février 1936 (Figure 27) et d'un tampon encreur permettant sans doute de fabriquer de petites affichettes où le projectionniste ajoutait à la main la date et l'heure de la séance (Figure 28).



Figure 29. Programme espagnol de la séance du 23 décembre 1939 (le document de 2 pages était plié en son milieu)



Figure 30. Affiche dessinée par René Magritte pour la sortie du film en Belgique

Cette version française du film sera projetée dans plusieurs pays d'Europe, la plupart du temps doublée dans la langue locale. Ainsi, en Espagne, où, à la fin des années trente, le programme mélange curieusement des scènes provenant des versions françaises et allemandes, même si le film annoncé est bien la version française (Figure 29).

On sait que le peintre belge Paul Delvaux a été particulièrement influencé par Jules Verne dont les deux personnages Otto Lidenbrock et Palmyrin Rosette figurent dans nombre de ses oeuvres. Un autre peintre belge, plus connu, s'est aussi intéressé à Jules Verne. En effet, René Magritte [33] réalise l'affiche belge du film d'Ermolieff (Figure 30).

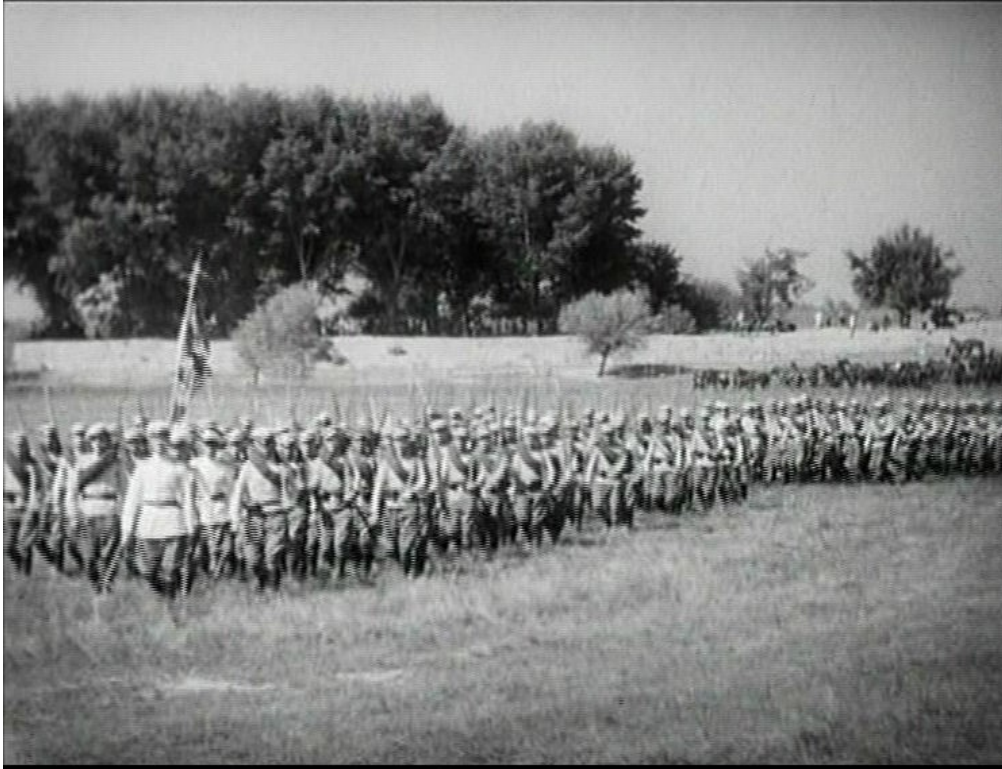


Figure 31. Marche de l'armée russe (37e minute de la version allemande, 33e minute de la version américaine, 43e minute de la version mexicaine)

En Algérie, d'après le journal hebdomadaire *Les Spectacles d'Alger*, le film a été projeté en 1936, mais aussi en 1937 et encore en 1938 [29].

Michel Strogoff, version allemande : Der Kurier des Zaren

Renzi [20] évoque ainsi la version allemande du film :

En faisant le *Strogoff* français, Ermolieff pensait déjà à la version allemande du film [34] et prévoyait d'utiliser des rushes de la version française pour réduire les frais de la version allemande. Un journaliste de la revue *Variety* apprécie la qualité des efforts faits. Il met l'action sur les phases d'action, et la réduction des dialogues au minimum...

Renzi trouve les scènes de batailles extrêmement réalistes. Les grandes scènes de bataille ont été tournées en Bulgarie, l'armée bulgare apportant son concours à cette brillante réalisation [35]. Jacques de Baroncelli est allé en septembre 1935 en Bulgarie pour mettre au point cet aspect de la production sur place [36].



Figure 32. Le poteau télégraphique (3e minute dans la version allemande, 2e minute dans la version américaine et 2e minute dans la version mexicaine)



Figure 33. Champ de bataille identique dans les versions allemandes (51e minute), américaine (46e minute) et mexicaine (55e minute)

Du fait que les deux versions ont été tournées en parallèle, toutes les grandes scènes de bataille, et toutes les scènes où on ne voit pas les acteurs de trop près, vont être utilisées pour les deux versions, mais aussi, plus tard, pour la version américaine, et même pour la quatrième version tournée au Mexique en 1943-44. En fait c'est une spécificité du fonctionnement de J.N. Ermolieff, qui a procédé de façon similaire pour deux autres films, tournés aux Etats-Unis, *Outpost in Morocco* (*La dernière charge*, 1948), et *Fort Algiers* (1953) [37] qui contiennent de nombreuses scènes identiques.

Par exemple, la marche de l'armée russe (Figure 31) avant l'arrestation de Blount et Jolivet est identique dans les trois versions allemandes, américaine et mexicaine. Le poteau télégraphique abattu par les Tartares est aussi le même dans les trois versions (Figure 32).

Le champ de bataille devant Irkoutsk de la version allemande est le même dans la version américaine et la version mexicaine (Figure 33).

Pour cette version germanique, Ermolieff a donc son Michel Strogoff, en la personne d'Adolphe Wohlbrück, trilingue puisqu'il joue le rôle dans la version française et la version américaine. Un autre acteur, choisi pour le rôle de Féofar Khan, savait sans doute parler aussi en français, puisqu'il figure aussi dans la distribution française. Il s'agit de l'acteur allemand Goetzke [38].



Figure 34. Maria Andergast (image publicitaire américaine)



Figure 35. Maria Andergast dans le rôle de Nadia

Comme la version française est tournée en même temps que la version allemande, Ermolieff conserve le même metteur en scène, Richard Eichberg (Figure 3) [14]. Le reste de la distribution est bien évidemment germanique, allemande ou autrichienne. Les acteurs et actrices sont les suivants pour cette production germanique Ermolieff – Tobis :

Personnage	Acteur / Actrice
Nadia	Maria Andergast (Figures 34 et 35) [39]
Sangarre	Hilde Hildebrand (Figures 36, 37 et 38) [40]
Blount	Theo Lingen (Figure 39) [41]
Jolivet	Kurt Vespermann (Figures 40 et 41) [42]
Marfa	Lucie Höflich (Figures 42 et 43) [43]
Ogareff	Alexander Golling (Figures 44 et 45) [44]
Le tsar	Hans Zesch-Ballot (Figure 46) [45]

Pour distribuer le film en Allemagne, en Autriche et dans les pays voisins, comme ils le font pour la Francophonie, les producteurs Ermolieff et Tobis sortent des programmes de plusieurs pages abondamment illustrés. Ils résultent, entre autres, d'une collaboration avec la maison d'édition Neue Film-Kurier Verlagsgesellschaft de Berlin qui publie un quotidien *Film-Kurier*, avec une annexe hebdomadaire *Illustrierter Film-Kurier*, reprise à Vienne par l'*Österreichische Film Zeitung*. Cette dernière publication (Figures 47 et 48), comme *Filmwelt* à Berlin (Figure 49) ou *Kino Revue* à Prague (Figure 50) annoncent le film et utilisent souvent la même photo d'Adolf Wohlbrück.



Figure 36. Hilde Hildebrand sur une publicité pour les cigarettes Bergmann de Dresden



Figure 37. Hilde Hildebrand dans le rôle de Sangarre



Figure 38. Hilde Hildebrand dans le rôle de Sangarre



Figure 39. Theo Lingen dans le rôle de Blount



Figure 40. Kurt Vespermann



Figure 41. Kurt Vespermann dans le rôle de Jolivet



Figure 42. Lucie Höflich



Figure 43. Lucie Höflich dans le rôle de Marfa

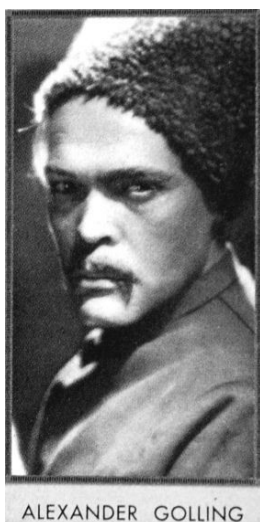


Figure 44. Alexander Golling sur une publicité pour les cigarettes Orienta de Dresden



Figure 45. Alexander Golling dans le rôle d'Ogareff



Figure 46. Hans Zesch-Ballot

En Allemagne, le film sort en avant-première début février 1937 au Ufa-Palast am Zoo de Berlin [46]. Et dès le 7 février 1936 à Stettin, puis le 17 février à Berlin.

Il est programmé en Tchécoslovaquie et également en Autriche dès le mois de mars 1936. En fait la presse signale l'arrivée du film sur les écrans dès la mi-février. Ainsi on peut lire dans l'*Österreichische Film Zeitung* du 14 février 1936 :

Adolf Wohlbrück dans un nouveau rôle emballant. Les dangereuses aventures de Michel Strogoff, qui doit porter une missive importante à travers la Sibérie. Incidents aventureux autour d'Irkoutsk assiégée. Un film qui du début à la fin tient en haleine [47].

L'article qui paraît alors en première page de la revue annonce une projection spéciale le samedi 29 février 1936 et escompte que le film qui a comme titre *Michael Strogoff, der Kurier des Zaren* aura à Vienne le même succès qu'à Berlin.

Une grande première est annoncée au Busch-Kino de Vienne [48] pour le 9 mars, et à partir du 10 mars le film est montré dans cinq cinémas viennois en parallèle, et même pour une seule journée, dans 14 salles le 20 mars [49].

Mais comme en France la version allemande ne restera pas longtemps à l'affiche. La presse fait d'abord référence au célèbre roman de Jules Verne :

...le roman est encore aujourd'hui un livre préféré de la jeunesse, c'est-à-dire de tout homme qui malgré l'âge possède toujours une âme jeune.

Ensuite elle résume l'intrigue mais insiste sur le fait que Richard Eichberg y a placé tous les motifs classiques du cinéma, à savoir "Courage de l'homme, amour maternel et camaraderie, bataille et héroïsme, malheur et bonheur de l'amour." Les acteurs sont loués pour leur talent, principalement

Adolf Wohlbrück en Strogoff, Heinrich [sic] Golling en Ogareff, Lucie Höflich en mère sacrifiée volontaire et Maria Andergast en valeureuse jeune fille, qui accompagne le Courier à travers tous les dangers [50].



Figure 47. Couverture de l'*Illustrierter Film-Kurier*, allemand, no 2427, de 1936. Ce numéro contient le programme du film

Pour cette version allemande, Ermolieff utilise le même scénario et la même intrigue que dans la version française. Sangarre y joue le même rôle, bien différent de ce qu'avait imaginé Jules Verne dans le roman.



Page 1



Page 2

Figure 48. *Illustrierter Film-Kurier* (autrichien), no 1316 de 1936



Figure 49. *Filmwelt* (Berlin), 9 février 1936



Figure 50. *Kino Revue* (Prague), février 1936

Le régime nazi autorisa la projection du film, malgré le fait que Wohlbrück était juif ("Halbjudé") et homosexuel.

Ne disposant pas de la version française du film, il est cependant possible de comparer des scènes tournées avec les acteurs français avec celles où jouent les acteurs allemands, grâce aux photographies qui subsistent du film français.



Version française



Version allemande

Figure 51. Dans le relais de poste. Le décor est le même, les costumes sont identiques, la miché de pain est la même et sur le mur le portrait du tsar rappelle sa mission à Michel Strogoff



Version française



Version allemande

Figure 52. Dans la cabine de Sangarre sur le bateau

Les quatre exemples (Figures 51 à 54) montrent bien des prises de vue semblables. On imagine aisément Adolf Wohlbrück restant dans la même position et changeant simplement de partenaire, Colette Darfeuil ou Maria Anddergast. On peut même imaginer ces scènes sur la même bobine, le découpage se faisant plus tard en fonction de la langue.

D'après un article paru en 1937 [51] aux Etats-Unis — au moment de la sortie de la version américaine — il semble qu'Ermolieff ait aussi tourné une version italienne et une version russe en même temps que les française et allemande, avant la généralisation du doublage.



Version française



Version allemande

Figure 53. Après le supplice, Michel et Nadia quittent le camp



Version française



Version allemande

Figure 54. Dans le compartiment de chemin de fer

Michel Strogoff*, version américaine : *The Soldier and the Lady

J.N. Ermolieff débarque aux Etats-Unis en juillet 1936 [52], et s'y installe en 1937 car il veut travailler à Hollywood. Le producteur Pandro S. Berman de R.K.O. Pictures [53] avait déjà eu des contacts avec lui, et il avait acheté les droits pour une version américaine de *Michel Strogoff*, y compris les droits sur les scènes de bataille tournées en Bulgarie [54]. Le détail de ces tractations figure dans *The Jules Verne Encyclopedia*, de Brian Taves et Steven Michaluk Jr. [55]. Ermolieff emmène Adolf Wohlbrück avec lui, ce dernier fuyant le régime nazi. Ce dernier arrive à Hollywood le 13 octobre 1936, selon un article du *New York Times* [56], qui orthographe son nom Adolph Wohlbruck.

Pour une troisième fois, Adolf Wohlbrück va jouer le rôle de *Michel Strogoff*, sur sol américain cette fois. Le prénom d'Adolf — qui ne devait sans doute pas être très populaire à cette époque — est abandonné. Et son nom, à consonance trop germanique, va être américanisé en Walbrook. Le résultat est une nouvelle star hollywoodienne, Anton Walbrook (Anton étant le deuxième prénom d'Adolf Wohlbrück), du moins selon les espoirs d'Ermolieff et de R.K.O.

Le premier titre (ainsi que le *New York Times* l'annonçait) devait être *Michael Strogoff*. Mais au final le film s'intitule *The Soldier and the Lady*.

Le reste de la distribution sera américain. Le livre de presse [57] donne le ton des messages que les producteurs souhaitent voir repris par les journaux à l'occasion du lancement du film (Figure 55 et 56) :

Packs Suspence Excitement — Film of Fire and Action — Anton Walbrook the screen's new man of fire — leaping to life as fiction's great hero — fighting for love and glory

Astounding scenes of amazing spectacle and fiery romance sweeping the screen as fiction's dashing man of valor fights for love and glory!

A NEW STAR RISES! — as Hollywood hurls to screen a hart-plundering romance — told against a canvas blazing with mighty action ! WONDER ! CHEER ! GASP ! THRILL !

Tender Romance, Spectacular War

"The Soldier and the Lady" is a most exciting 85 minutes of screen action

Et cet extrait tout aussi dithyrambique du *Washington Times* (mentionné dans le dossier de presse) :

...nothing like "Soldier and the Lady" with its armies in hand-to-hand battles, its cavalry charges, its awe-inspiring and spectacular panoramas of the military and the side romance about the love of a lady for a noble fighting man. Eric Blore and Edward Brophy are a couple of harassed war correspondents, and they contrive to get laughs when they are needed. Do it well, too, if you ask me. This is a picture that is extremely well acted. The battle scenes have been graphically staged and are impressive and thrill-inspiring. Anton Walbrook plays Michael Strogoff nothing less than brilliantly. He had to be good, for there was Akim Tamiroff as the rebel leader. Those who like plenty of action, adventure and romance, will make no mistake in this investment.

Comme tout dossier de presse hollywoodien, celui-ci, volumineux, contient une multitude d'affiches de toutes tailles et de toutes dimensions, et reprend les slogans essentiels à mettre en avant pour attirer le maximum de spectateurs de cette grandiose épopée.

Par rapport aux versions française et allemande, un glissement qui s'opère dans le rôle des vedettes. Le changement de titre lui-même est symptomatique de cette évolution, *Michael Strogoff* devient *The Soldier and the Lady*. Cette fois, la lady n'est pas Nadia. Le principal rôle féminin est celui de Sangarre. L'espionne d'Ivan Ogareff tombe amoureuse de celui qu'elle doit suivre et surtout à qui elle doit voler les documents secrets. Elle, qui connaît le courrier du tsar, refusera de le reconnaître parmi les prisonniers provoquant ainsi la colère d'Ivan Ogareff qui se rabattra sur la mère de Michel Strogoff pour le faire craquer. Notre héroïne (Sangarre), malheureuse car Michel, même s'il est un temps séduit par cette belle femme, reste attaché à Nadia, paiera le bourreau pour qu'il épargne les yeux du courrier du tsar et pour qu'il la tue au moment où Michel, très mal en point, quitte le camp au bras de Nadia.



Figure 55. Couverture du dossier de presse

Ermolieff a ainsi créé un "nouveau couple romantique" encensé par la presse américaine : "New Romantic Team — Elisabeth Allan and Anton Walbrook" [58], affirmation soutenue par des affiches adéquates (Figure 57).

La presse française est plus mitigée à propos de cette nouvelle version qui sera aussi projetée en France :

L'histoire de Jules Verne a été mutilée et le chef des Tartares fut peint d'une manière moins cruelle. La trame sentimentale est plus fade que dans la version française. Le film est plus spectaculaire qu'émouvant, mais l'action est foudroyante et la mise en scène soignée. Le début d'Anton Walbrook n'a pas été brillant et nous avons regretté la partie infime allouée à l'excellente Elisabeth Allan... [59]



Figure 56. Deux pages du dossier de presse

Parmi les documents mis à la disposition de la presse pour promouvoir le film, figure un résumé de l'intrigue en bandes dessinées. Six bandes ("strips") sont à insérer pendant six jours de suite pour créer une continuité et séduire le lecteur (Figure 58).

La distribution des rôles, aux côtés d'Anton Walbrook (Adolf Wohlbrück) qui est Michel Strogoff, est la suivante:

Le rôle titre de la "Lady" est tenu par Margot Grahame [60] jouant le personnage de Sangarre (Figure 59).

A ses côtés, un autre grand acteur américain, Akim Tamiroff [61], interprète Ivan Ogareff (Figure 60).

Pour le rôle de Nadia, le producteur américain Pandro S. Berman fait appel à une jeune actrice anglaise, Elisabeth Allan [62], dont la carrière se partagera entre la Grande-Bretagne et les Etats-Unis (Figure 61).

Le rôle de Marfa est joué par Fay Bainter [63], qui sera considérée comme la grande vedette à côté d' Akim Tamiroff lors de la ressortie de ce film en 1946 (Figure 62).

Les deux journalistes qui vont apporter la touche d'humour seront Eric Blore [64] et Edward Brophy [65]. Ces deux acteurs (Figures 63 et 64) étaient bien connus comme acteurs comiques à Hollywood et le public américain s'attendait à leurs plaisanteries (Figure 65). Alors que le film est projeté en France en 1937, en concurrence avec la version française toujours d'actualité, la *Revue de l'Ecran* (organe de presse pour Marseille et sa région) signale "deux excellents animateurs dans les rôles de correspondants de guerre" [59].

Tous suivent les directives du metteur en scène George Nicholls, Jr. [66].



Figure 57. Exemple d'une affiche utilisée pour lancer le film

Le film sort en avril 1937 aux Etats-Unis d'abord sous le titre de *Michael Strogoff*, rapidement changé en *The Soldier and the Lady*, jugé plus accrocheur.

Pour la sortie en juillet 1937 en Grande-Bretagne le titre d'origine *Michael Strogoff* est utilisé. Certaines salles de cinéma accueillent les spectateurs avec du personnel habillé à la russe. La presse régionale britannique signale la sortie du film dans de nombreuses villes.

Le 30 juillet 1937, *The Western Gazette* publie le texte suivant :

Jules Verne's story of thrilling adventure and romance, "Michael Strogoff", come to the screen for the first three days of next week. A new male star, Anton Walbrook, and Elisabeth Allan play

the leading roles in a stirring tale of the experiences of a courier of the Tsar during an imaginary Tartar uprising in Siberia.



Figure 58. Bande dessinée en six "strips" (cliquer sur l'image pour l'agrandir)



Figure 59. Margot Grahame

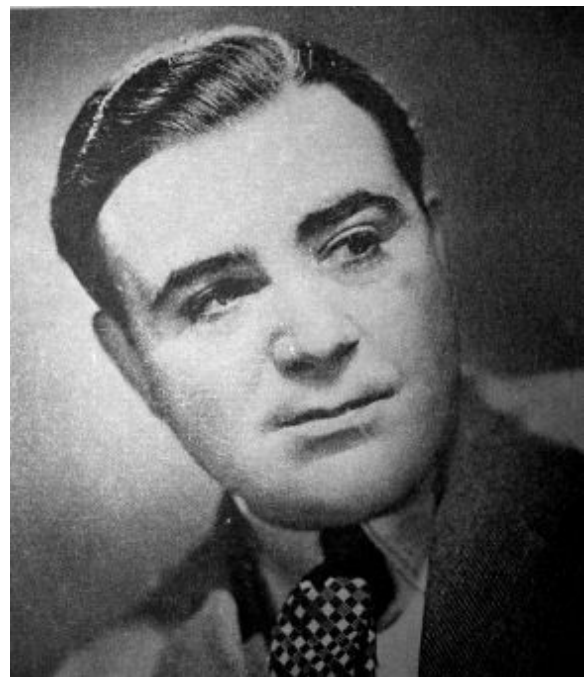


Figure 60. Akim Tamiroff



Carte publicitaire chilienne



Carte publicitaire pour les cigarettes Player's

Figure 61. Elisabeth Allan



Figure 62. Fay Bainter



Figure 63. Eric Blore

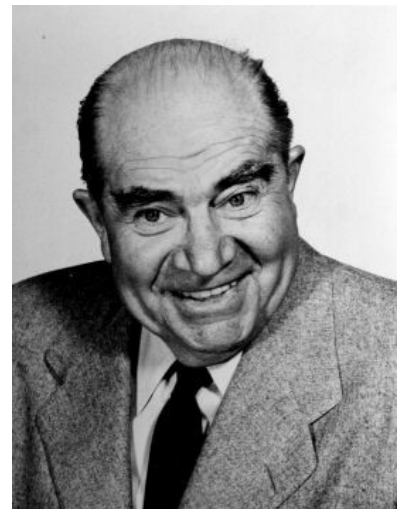


Figure 64. Edward Brophy

A quoi *The Nottingham Evening Press* fait écho en publiant le 28 août 1937, une image d'Anton Walbrook en compagnie d'Elisabeth Allan (Figure 66). D'autres commentaires sont tout aussi élogieux :

We tend in these days of pseudo-intellectuals to despise anything that smacks of a "good story", with the familiar ingredients of heroism, villainy, sudden death, and beautiful women. So there is

bound to be reaction among some folk after seeing "Michael Strogoff" for it has all that melodrama means. Radio Pictures have produced a first-rate picture play, with magnificent photography, dramatic incident, and a leading man who will make a big name — Anton Walbrook, Akim Tamiroff — a worthy successor to Warner Oland in this type of role — Elisabeth Allan, and Margot Grahame do well [67].



Figure 65. Eric Blore et Edward Brophy dans les rôles de Blount et Jolivet

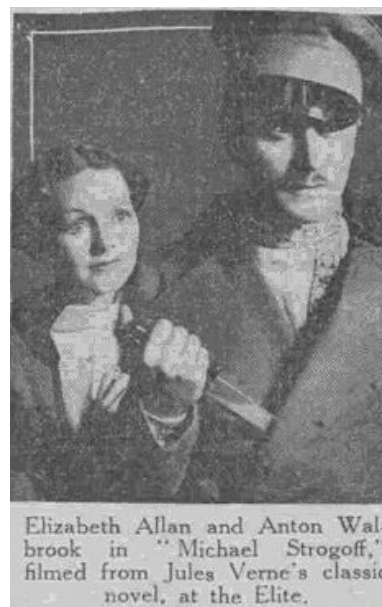


Figure 66. Walbrook en compagnie d'Allan

"Michael Strogoff", a stirring tale of the experiences of a courier of the Tsar during an imaginary Tartar uprising in Siberia in 1870, is one of the best adventure stories yet screened. The Jules Verne novel of the same name, on which the film is based, has been translated into many languages and has sold into millions of copies. ... Anton Walbrook, the celebrated actor, ... gives a striking performance as the hero, Michael Strogoff. Beautiful Margot Grahame is excellent as the spy, who, too late, tries to save Strogoff from the Tartars and pays forfeit with her own life. Akim Tamiroff, the ruthless leader of the Tartar hordes, who plots to supersede the Tsar, is magnificent ; and another fine portrayal is given by Elisabeth Allan, whose loyalty sustains the hero through many of his harrowing trials. The production is mounted on a spectacular scale [68].

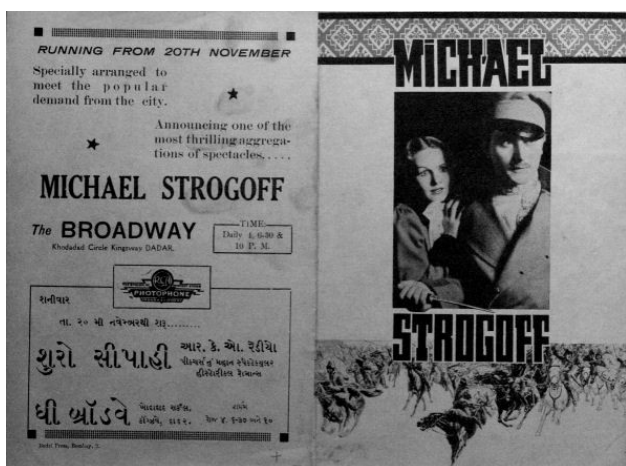


Figure 67. Couverture d'un programme provenant des Indes



Figure 68. "Lobbycard" publiée lors de la sortie du film en Grande-Bretagne en 1946



Figure 69. Affiche japonaise du film américain



Figure 70. Affiche américaine avec Tamiroff et Bainter comme premiers rôles

Toutes les critiques ne sont pourtant pas aussi positives :

R.K.O. has ripped the juicily melodramatic tenderloin from Jules Verne's sinewy novel, "Michael Strogoff", and is serving it up at the Roxy under the deceptively teashoppe alias, "The Soldier and the Lady" [69].

Ces commentaires montrent que Strogoff, Ogareff, Nadia et Sangarre sont les stars mises en avant à ce moment. Fay Bainter, la mère de Michel n'est même pas citée. Mais cela changera lors de la reprise après la deuxième guerre mondiale.

Le film est diffusé dans d'autres pays, par exemple aux Indes (Figure 67).

La version américaine du *Strogoff* d'Ermolieff connaît une deuxième jeunesse après la deuxième guerre mondiale, en 1946. Il devient *The Bandit and the Lady*, mais conserve son titre de *Michael Strogoff* en Grande-Bretagne (Figure 68). Par contre, sur une affiche japonaise, le titre américain est utilisé (Figure 69). Sur les affiches américaines, l'accent est mis sur les deux grandes vedettes, Akim Tamiroff et Fay Bainter. Anton Walbrook est relégué au rang des seconds rôles, tout comme Margot Grahame, Eric Blore et Edward Brophy. Quant à Elisabeth Allan, la jeune première, elle ne figure même plus sur les affiches (Figure 70).

Sur les grandes insertions pour la presse, Akim Tamiroff et Fay Bainter tiennent le haut de l'affiche ; et sur les petites annonces il n'y a qu'eux deux (Figures 71 et 72).

En Grande Bretagne également l'accent est mis, en dehors d'Anton Walbrook, sur Akim Tamiroff dans le rôle d'Ogareff, et Fay Bainter, la mère de Michel Strogoff :

A spectacular historical drama with a war-background, featuring Anton Walbrook and Fay Bainter [70].



Figure 71. Quatre exemples d'affichettes et de publicités offertes aux médias pour le film américain en 1946

Comme Brian Taves l'a bien analysé [55], le film se ressent donc d'un mélange de genres. En fait, pour pouvoir conserver des prises de vues des versions européennes, certains acteurs vont devoir jouer un peu à "l'européenne", en premier lieu bien sûr Walbrook/Strogoff, alors que les autres vont continuer à faire du "Hollywood". La qualité du film va en souffrir ; la réutilisation des grandes scènes de bataille, donne l'impression d'être très sombre, alors que d'autres films, de la même époque, avec des scènes de bataille apparaissent comme plus lumineux, même s'ils sont encore en noir et blanc ; et la grande vedette (Walbrook) semble un peu coincée par rapport au jeu des autres grands acteurs hollywoodiens de cette période comme Errol Flynn [71] ou Tyrone Power [72]. La critique est aussi médiocre ; ainsi en Grande-Bretagne, on a pu lire :

Anton Walbrook is terrific in this story of a rebel in Czarist Russia. If you were going to films around 1926 you may remember the silent version [73].

Ce commentaire ambigu peut laisser supposer que la version muette de 1926 (celle de Tourjanski, avec Ivan Mosjoukine) était au moins aussi bonne, ou que le (la) journaliste estime que cette nouvelle version américaine en est une pâle copie.

La reprise de 1946 n'aura pas plus qu'avant guerre le succès espéré par son producteur.

En 1940 J.N. Ermolieff intente un procès à R.K.O. Pictures à propos de la diffusion du film en Irlande [74]. En effet arguant du fait que l'Irlande (Eire) est un état indépendant depuis 1923, J.N. Ermolieff considère qu'il n'a pas cédé à R.K.O. Pictures les droits de diffusion pour ce pays quand il les a vendu pour la Grande-Bretagne. Perdant en première instance, R.K.O. fait appel. L'affaire traîne jusqu'en 1942, mais finalement J.N. Ermolieff perdra au motif que les usages dans la profession ont toujours inclus l'Irlande dans ce type de contrat, même si le pays n'était pas explicitement mentionné, et que J.N. Ermolieff, en tant que professionnel, ne pouvait pas ignorer ces usages. Cette décision fera d'ailleurs jurisprudence [75].



Figure 72. “Lobbycards” pour la publicité dans les halls d'entrée des salles de cinéma

Le film américain sera projeté au Mexique avec Walbrook et Tamiroff comme têtes d'affiche (Figure 73). Le fait est assez cocasse, puisque moins de dix ans plus tard, Ermolieff se rend précisément au Mexique pour y produire son quatrième *Michel Strogoff*.

Michel Strogoff*, version mexicaine : *El Correo del Zar

Poursuivant sur sa lancée, et pour continuer à profiter des vastes paysages bulgares et des superbes mouvements de troupes des Tartares et des Russes grâce à l'armée bulgare, déjà utilisés pour les versions française, allemande et américaine de son *Michel Strogoff*, J.N. Ermolieff va produire en 1943-1944 une version mexicaine, sous la direction de Miguel M. Delgado, réalisateur mexicain et un acteur prolifique [76].

Le cinéma mexicain est un plein essor et ce d'autant plus que Hollywood et le cinéma britannique se sont orientés vers des films de propagande pour soutenir l'engagement des Américains dans la deuxième guerre mondiale, laissant la place aux productions d'autres pays pour les films d'aventures ou les romances. Le Mexique couvre le marché du cinéma sud-américain et la concurrence de l'Espagne ou de l'Argentine est réduite du fait que ces pays souffrent d'être dirigés par des dictatures. Miguel Delgado fera appel à des acteurs

connus au Mexique, soit mexicains d'origine soit d'origine hispanique. Cette fois, Anton Walbrook n'est plus disponible, occupé à Hollywood par *The Life and Death of Colonel Blimp*. Alors le rôle de Michel Strogoff va être joué par un célèbre acteur mexicain, Julian Soler [77], qui va figurer sur la couverture des revues spécialisées (Figure 74).



Figure 73. Affiche mexicaine pour le film américain de Figure 74. Couverture de *Cinéma Reporter*, Mexico, 4 mars 1944

Comme dans la version américaine le grand rôle à côté de Michel Strogoff reste celui de Sangarre. L'intrigue vernienne est donc modifiée quant à l'importance des rôles féminins. La grande vedette sollicitée pour jouer le rôle de Nadia est Lupita Tovar [78], actrice célèbre depuis 1931 pour son rôle dans un *Dracula* filmé par Universal Pictures. Elle est aussi l'une des actrices de cinéma à avoir pu passer sans difficulté du cinéma muet au cinéma parlant (Figure 75). Les autres acteurs sont aussi tous hispaniques :

Personnage	Acteur / Actrice
Strogoff	Julian Soler (Figure 75) [77]
Nadia	Lupita Tovar (Figure 76) [78]
Sangarre	Anita Blanch (Figure 77) [79]
Blount	Luis G. Barreiro (Figure 78) [80]
Jolivet	Andrés Soler (Figure 79) [81]
Marfa	Victoria Argota [82]
Ogareff	Julio Villarreal (Figure 80) [83]



Figure 75. Julian Soler



Figure 76. Lupita Tovar



Figure 77. Anita Blanch

Comme pour les versions précédentes, en particulier la version américaine, les scènes générales, les mouvements de troupes, les attaques des villages, etc. sont les rushes tournés en 1935 pour les versions française et allemande.



Figure 78. Luis G. Barreiro



Figure 79. Andrés Soler



Figure 80. Julio Villarreal

Conclusion

Pour la réalisation de tous ces *Michel Strogoff*, J.N. Ermolieff a certainement fait des économies en réutilisant de nombreuses scènes, comme les batailles tournées avec l'aide de l'armée bulgare, et les attaques des villages russes par les Tartares, mais cela ne lui a pas apporté de grands profits ; le film n'a pas eu beaucoup de succès en France, ni en Allemagne compte tenu de la sévère concurrence qui existait déjà dans la cinématographie. Ensuite, les versions américaines puis mexicaines se trouvèrent techniquement décalées, la réutilisation des rushes de la version allemande imposant de travailler, pourrait-on dire, à l'ancienne. Pandro Berman, le producteur de la version américaine reconnaîtra lui-même que ce film était une erreur. [84]

Quoiqu'il en soit, c'est sans doute le seul exemple d'un roman de Verne porté à l'écran, tourné dans trois versions et trois langues différentes avec un seul et même acteur pour le rôle principal.

NOTES

1. *L'Ecran Fantastique*, n° 9, Spécial *Jules Verne Cinéma*, 1979.
2. Victor (ou Viktor) Tourjansky, (1891 – 1976) est né à Kiev dans une famille d'artistes. Il commence jeune à tourner dans le cinéma muet à Moscou, puis devient rapidement metteur en scène et réalisateur. Il émigre après la Révolution russe, via la Crimée où il a rejoint la compagnie d'Ermolieff. Il travaille surtout en France à partir de 1920, puis en Allemagne, et il termine sa carrière cinématographique en Italie.
3. Ivan Mosjoukine (1889 – 1939). Né dans une famille de la bonne société russe, il fait sa première apparition à l'écran en 1911. Il est vite une grande vedette du cinéma russe. Puis comme Tourjanski, il fait le voyage de Yalta à Paris avec Ermolieff. Et dans le studio de Montreuil il devient la grande vedette du studio d'Ermolieff-Albatros. Au début des années 20, la plus grande star française c'est lui. Il tente une carrière aux Etats-Unis, puis retourne vivre en Allemagne. L'arrivée du cinéma parlant met fin à sa carrière. Il meurt de tuberculose dans la misère.
4. A propos du film de 1926, voir http://www.imdb.com/title/tt0017137/?ref=fn_al_tt_9, « Michel Strogoff des Films de France », *La Petite Illustration cinématographique*, 7 août 1926, n° 7, p. 1-11, Ivan Mosjoukine, *Quand j'étais Michel Strogoff* (Paris, La Renaissance du livre, 1926, 203 p.) et l'article de Philippe Burgaud dans *BSJV*, décembre 2014, n° 187, p. 57-67.
5. *Cinéma*, avril 1936, p. 221 et 222.
6. *Cinéma*, 13 février 1936, p. 107.
7. Jean Tulard, *Guide des Films*, tome II. Paris, Robert Laffont, collection *Bouquins*, 1990, p. 184.
8. D'après Wikipédia et l'article sur le groupe *Albatros* de Camille Blot-Wellens de la Cinémathèque française (http://fr.wikipedia.org/wiki/Iossif_Ermoliev et <http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/albatros/>).
9. *Los Angeles Times*, 19 juillet 1936, p. C1.
10. Ivan Mosjoukine (1890 – 1939) — *Quand j'étais Michel Strogoff*, La Renaissance du Livre, 1926.
11. L'histoire des studios Pathé de Montreuil est documentée sur <http://www.tourisme93.com/studios-pathe-montreuil.html> et <http://www.tourisme93.com/visites/1041-2392-les-studios-mythiques-pathe-al.html>.
12. Alexander Kamenka (1888 – 1969). Au départ de Ermolieff, il crée la Société des Films Albatros, dont il devient le seul directeur.
13. D'après les mémoires de Charles Vanel, citées par le journal *Libération* du 12 août 2011 (Article de Clément Ghys "Aujourd'hui, des exilés russes qui, en 1920, fondent une société de production cinéma à Montreuil") et l'ouvrage de Jacqueline Cartier, *Monsieur Vanel*, Paris, Robert Laffont, 1989, 482 p., p. 277-279.
14. Richard Eichberg (1888-1953), producteur et réalisateur allemand, il a participé à plus de 150 films.

15. Jacques de Baroncelli (1881-1951), réalisateur éclectique, passait du drame au romantisme, du roman d'amour au roman maritime. Ses plus belles réalisations célébraient la nature et la mer qu'il traitait en véritable poète (réf. *Les Fiches de Monsieur Cinéma* de l'A2).
16. Adolf Anton Wilhelm Wohlbrück (1896 – 1967), né à Vienne d'une famille de clowns et saltimbanques, a débuté comme acteur en Europe avant d'aller à Hollywood où il a interprété de nombreux personnages germaniques comme Johann Strauss ou Louis I de Bavière.
17. *Filmwelt*, n° 46, 17 novembre 1935, p. 5. Revue allemande, il est normal que l'accent soit mis sur la version germanique. L'article, signé « E.B. » porte le titre « Der Geheimkurier Michel Strogoff ».
18. Marcus Hochhaus — *Das Europäische Studiosystem*. UVK Verlagsgesellschaft mbh, 2009, p.133.
19. *Filmwelt*, n° 46, 17 novembre 1935, p. 5.
20. Thomas C. Renzi — *Jules Verne on Film*. McFarland & Co publisher, 1998, p. 126.
21. Yvette Lebon (1910 - 2014), née Simone Lebon, actrice française célèbre dans les années trente pour sa beauté. Elle a fait récemment partie des centenaires françaises. Son décès date du 28 juillet.
22. Colette Darfeuil (1906 - 1998), de son vrai nom Emma Henriette Augustine Floquet, débuta à l'époque du muet puisqu'elle débuta en 1923 avec *Retour à la vie* de Dorval. Elle tourna son dernier film *La fille au fouet* de Jean Dréville en 1952. Ingénue et coquette, avec de beaux yeux verts et une démarche ondulante, elle était "fort jolie, plutôt canaille, proche de Ginette Leclerc et de Viviane Romance", selon Jean Tulard, dans le *Dictionnaire du cinéma*.
23. Armand Bernard (1893 – 1968), Acteur du cinéma muet, il jouera ensuite dans un grand nombre de films parlant, le plus souvent des comédies dans les quelles il apporte un note de d'humour par son air grave et sa diction. Il fera aussi du théâtre y compris dans des rôles chantés.
24. Fernand Charpin (1887 – 1944), acteur de théâtre, devient célèbre grâce au personnage de Panisse dans des deux premiers films de la trilogie de Marcel Pagnol, *Marius*, *Fanny* et *César*, y compris dans les adaptations cinématographiques de ces mêmes pièces.
25. Marcelle Jean Worms, actrice française qui semble avoir tourné dans quatre films seulement, y compris le *Michel Strogoff* d'Ermolieff : *Dans les rues* de Trivas (1933), *Volga en flammes* de Tourjansky (1934) et *Mission spéciale* de Maurice de Canonge (1945).
26. Charles Vanel (1892 – 1989) tourne dans près de deux cents films, de 1908 à 1987. "Ce breton calme et sûr de lui a mené une carrière rectiligne sur laquelle l'âge n'a pas eu de prise", selon la fiche de *L'Encyclopédie du Cinéma*, 1992.
27. *Le Figaro*, 13 mars 1936, p. 6 (disponible dans *Gallica*).
28. *Cyrano*, 10-16 avril 1936, p. 27 (disponible dans *Gallica*).
29. *Les Spectacles d'Alger*, 16 décembre 1936, p. 2 (disponible dans *Gallica*).
30. *Le Matin*, 14 février 1936, p.4 (disponible dans *Gallica*).
31. *Le Figaro*, 11 mars 1936, p. 5 (disponible dans *Gallica*).
32. *L'illustré du Petit Journal*, numéro du dimanche 16 février 1936, p. 18.
33. René Magritte (1898 – 1967), peintre surréaliste belge, aussi connu comme créateur d'affiches. Il a exposé dès la fin des années 1930 plusieurs fois avec Paul Delvaux.
34. En fait, Renzi se trompe : les deux versions ont été tournées en même temps.
35. *The New York Times*, 8 juillet 1936.
36. *L'Afrique du Nord Illustrée*, 14 septembre 1935, p.14.
37. Communication de Brian Taves.

38. Bernhard Goetzke (1884 -1964), acteur allemand de théâtre, débute une carrière dans le cinéma muet, mais ensuite il n'aura que des rôles secondaires dans les films parlants. Il a cependant joué avec Fritz Lang et Alfred Hitcock.
39. Maria Andergast (1912 – 1995), née Maria Pitzer, actrice autrichienne, étudia la danse à Vienne et commença une grande carrière cinématographique en 1932 ; après la guerre elle joue dans des opérettes, des comédies musicales et des mélodrames romantiques, puis entame une carrière de chanteuse de cabaret. On la verra aussi à la télévision. Elle prend sa retraite en 1972.
40. Hilde Hildebrand (1897 – 1976), née Emma Minna Hildebrand, fut d'abord danseuse dans le ballet du théâtre de Hanovre, elle a joué théâtre et au cinéma, où son talent de chanteuse lui a permis de passer aisément du muet au parlant.
41. Theo Lingen (1903 – 1978), de son vrai nom Franz Theodor Schmitz, acteur allemand, directeur de théâtre et écrivain, il commence au théâtre en 1922 ; repéré par Fritz Lang il joue de grands rôles dans ses films, et débute une carrière de comique au cinéma. Il a joué dans *M* (1931) et *Le Testament du Docteur Mabuse* (1933).
42. Kurt Vespermann (1887 - 1957) acteur allemand, né dans une famille d'artistes, il débute dans la cinéma muet en 1915, puis passera au cinéma parlant sans trop de dommages.
43. Lucie Höflich (1883 – 1956), née Helene Lucie von Holwede, actrice allemande, elle a été professeur et directrice de la Staatliche Schauspielschule de Berlin. Surtout actrice de théâtre, elle débutera au cinéma muet dans les années vingt, puis passera avec bonheur au parlant jusqu'à sa mort. Elle épousa en secondes noces l'acteur Emil Jannings.
44. Alexander Golling (1905 – 1989), acteur allemand qui fut directeur du théâtre de Bavière de 1938 à 1945. Sa sympathie pour le national-socialisme met un frein à sa carrière d'acteur. Il fut autorisé à jouer à nouveau en 1950.
45. Hans Zesch-Ballot (1896 – 1972), acteur allemand, spécialisé dans les seconds rôles. Il monta sur les planches en 1919 et débuta au cinéma en 1930.
46. *Filmwelt*, 9 février 1936.
47. *Österreichische Film Zeitung*, 14 février 1936, p.3.
48. *Neues Wiener Journal*, 6 mars 1936.
49. *Neues Wiener Journal*, vendredi 20 mars 1936, p.20.
50. *Neues Wiener Journal*, 13 mars 1936.
51. Journal sur le cinéma non identifié, 4 avril 1937.
52. *Los Angeles Times*, 19 juillet 1936.
53. R.K.O Pictures — Radio-Keith-Orpheum Pictures —, est une société créée en 1928 par le regroupement d'une chaîne de salles de spectacles KAO, de Film Booking Office (FBO) qui possède différents petits studios et achète Pathé US en 1923, et Radio Cooperation of America — RCA — fondée par General Electric. R.K.O. est alors l'un des 5 grands studios américains avec Warner Bros., MGM, Paramount et 20th Century Fox. [Communication de Brian Taves]
54. *Chicago Daily Tribune*, 10 juillet 1936, p. 22.
55. Brian Taves, "Hollywood's Jules Verne". P. 205-248 de Brian Taves & Stephen Michaluk, Jr., *The Jules Verne Encyclopedia*. Lanham (MD), Scarecrow Press 1996, 258 p. (p. 214 et 215).
56. *The New York Times*, 12 octobre 1936, page 23.
57. *Advance Campaign Book*, RKO Pictures, 1937.
58. Journal américain sur le cinéma non identifié, 14 avril 1937.
59. *La Revue de l'Ecran*, 15 mai 1937 (disponible dans *Gallica*).

60. Margot Grahame, née Margaret Clark (1911 – 1982) est une actrice anglaise qui débuta en Afrique du Sud et fut l'actrice la mieux payée d'Angleterre avant de partir pour Hollywood où John Ford la fait jouer en 1935 dans *The Informer*.
61. Akim Tamiroff (1899 – 1972), né à Tiflis, en Russie, de descendance arménienne, est un acteur américain dès 1920, devenu grand ami d'Orson Welles. Il est un des grands acteurs de l'histoire du cinéma, ayant participé à plus de 150 films.
62. Elisabeth Allan (1908 – 1990), actrice anglaise qui fit une grande carrière cinématographique à Hollywood avant de retourner en Grande-Bretagne. Elle a tournée plusieurs films avec George Cukor.
63. Fay Bainter (1891 – 1968) est une actrice américaine qui a joué avec Katharine Hepburn et Lionel Barrymore (qui fut le premier Capitaine Nemo à parler au cinéma). Elle a gagné l'Oscar du meilleur second rôle en 1938.
64. Eric Blore (1887 – 1963), d'origine anglaise, fera carrière aux Etats-Unis, débutant dans le cinéma muet. Il tournera dans beaucoup de films, y compris musicaux aux côtés de Fred Astaire, et aura aussi une carrière théâtrale notamment dans des comédies musicales à Broadway.
65. Edward Brophy (1895 – 1960), acteur et réalisateur américain, il eut une longue carrière avec plus de 120 films à son actif.
66. George Nicholls, Jr. (1897 – 1939), né et décédé (des suites d'un accident de voiture) en Californie, a mis en scène 14 films, après avoir débuté comme acteur et collaborateur de R.K.O. dans les années 1920.
67. *The Daily Mail*, 5 octobre 1937.
68. *The Gloucestershire Echo*, 12 octobre 1937.
69. *TEE SCREEN*, 10 avril 1937, page. 11.
70. *The Cornishman*, 31 octobre 1946.
71. Errol Leslie Thomson Flynn (1909 – 1959), acteur né en Tasmanie, transite par la Grande-Bretagne avant de faire sensation dans *Captain Blood* en 1935. Il acquiert son statut de grande vedette spécialiste des films de cape et d'épée en 1936 avec *The Charge of the Light Brigade*.
72. Tyrone Edmund Power (1914 – 1958) devient une véritable idole à 22 ans avec un film sorti en 1936, *Lloyd's of London*, moins d'un an après avoir été engagé par la Twentieth Century Fox.
73. *The Essex Chronicle*, vendredi 17 janvier 1947 à propos d'une projection au cinéma Central à Braintree.
74. *Los Angeles Times*, 10 mai 1940.
75. Court of Appeal, Second district, California, 21 janvier 2004, affaire Gary K. Wolf contre Supreme Court of Los Angeles county, suite d'un procès avec Disney Pictures and Television.
76. Miguel Melitón Delgado Pardavé (1905 – 1994), producteur mexicain, scénariste, acteur et metteur en scène de plus de 130 films.
77. Julián Díaz Pavía (1907 - 1977), acteur et metteur en scène mexicain. Il a utilisé le pseudonyme de Julian Soler pour jouer dans plus de 40 films. Il en a mis en scène près d'une centaine.
78. Lupita Tovar, née María de Guadalupe Tovar, actrice mexicaine née en 1910 commence sa carrière en 1929 avec des films muets à la Twentieth Century Fox avant de passer chez Universal où elle se fera un nom avec son rôle dans le *Dracula* en version espagnole de 1931. Elle fêta ses 103 ans le 27 juillet 2013.
79. Anita Blanch (1910 – 1983), actrice née en Espagne, joua dans plus de 100 films au Mexique.
80. Luis Gonzaga Barreiro Zapian (1886 – 1947), né et décédé à Mexico, a joué dans une centaine de films.

81. Andrés Soler (1898 – 1969), né Andrés Díaz Pavía, frère de Julian Soler, acteur mexicain, comme son autre frère Domingo Soler. Andrés Soler a plus de 200 films à son actif.
82. Victoria Argota a joué dans une trentaine de films entre 1938 et 1955.
83. Julio Villarreal (1885 – 1958) est né à Lérida en Espagne comme Julio Villareal de Gonzaga. Acteur et metteur en scène, il a plus de 140 films à son actif.
84. Communication personnelle de P. Berman à Brian Taves.

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. En été 2014, il a cédé sa collection de cinéma consacrée à Jules Verne à la Médiathèque de Nantes.





Submitted January 6, 2015

Proposé le 6 janvier 2015

Published January 16, 2015

Publié le 16 janvier 2015

Un Jules Verne inattendu : la collection Palik (*Palik Series*)

Daniel Compère

Abstract

The "Palik Series," which began in 2011, is an original publication of Jules Verne's texts. Under the guidance of Brian Taves, this project of the North American Jules Verne Society is in its eighth volume. This remarkable collection provides an opportunity for Anglophone readers to look back and highlight the uniqueness of the series, particularly the unfamiliar texts of Jules Verne, well translated, well documented, and with a variety of comments. An undertaking to be greeted and welcomed.

Résumé

Créée en 2011, la "Palik Series" est une publication originale de textes de Jules Verne. Placée sous la responsabilité de Brian Taves, cette réalisation de la North American Jules Verne Society en est déjà à son huitième volume. C'est l'occasion d'en dresser un premier bilan et de souligner la particularité de cette collection qui offre aux lecteurs anglophones des textes peu connus de Jules Verne, bien traduits et accompagnés de documents et commentaires. Une entreprise à saluer.

Dans le monde de l'édition, il y a des petites révolutions qu'il convient de saluer. En France, depuis l'année 1978 sur laquelle je reviendrai, des éditeurs se sont donné pour mission de faire mieux connaître Jules Verne en publiant ses textes les moins connus, ainsi que les œuvres qui restaient inédites. La tâche ne fut pas toujours aisée et elle connut même des épisodes judiciaires.

Aux États-Unis, comme le savent les lecteurs de *Verniana*, les deux dernières décennies ont été marquées par un progrès stupéfiant dans l'étude de Jules Verne, grâce, en particulier, à de nouvelles traductions. Mais, là aussi, il restait des textes dans l'ombre. En 2011, un projet est apparu, original et, à mon avis, unique : c'est la « Palik Series », la collection Palik.

En quatre ans, huit volumes sont parus et un neuvième est prêt à être envoyé à l'éditeur. Le dixième volume est en cours d'achèvement. L'ensemble de la collection prévoit un total de douze volumes [1]. Même si l'expérience est récente (à peine 5 ans), un premier bilan peut déjà en être dressé, un simple bilan car il ne s'agit pas ici d'entrer dans une discussion critique du choix des textes, ni des commentaires qui les accompagnent.

Depuis 2003, la NAJVS (Société Jules Verne nord-américaine — North American Jules Verne Society) avait émis l'excellente idée de proposer aux lecteurs anglophones des éditions de textes peu connus de Jules Verne. Ce projet n'a pu se réaliser que grâce à un généreux bienfaiteur, Edward D. Palik, dont le nom a été donné à la collection [2]. En effet, peu avant sa disparition, il a fait don de sa collection sur Jules Verne à l'association, mais a aussi laissé des fonds pour une cause qui lui était chère : faire des traductions des textes de Verne qui sont encore inaccessibles aux lecteurs anglophones.

Après quelques balbutiements pendant l'entre-deux guerres [3], il faut attendre les années 1980 pour voir la recherche verniste anglophone décoller [4]. La grande majorité des *Voyages extraordinaires* était disponible en anglais, la plupart dans des traductions incorrectes et incomplètes [5]. Au sein des spécialistes et amateurs anglophones de Verne, le besoin s'est fait sentir de mettre à disposition du public les textes verniens sous forme de traductions de qualité, afin de soutenir la recherche de haut niveau. Dès 1964, le regretté Walter James Miller s'était rendu compte du fait, et avait entraîné avec lui une équipe qu'il nommait le "rescue team" (l'équipe de sauvetage) [6]. Les quatre derniers *Voyages extraordinaires* manquant en anglais sont maintenant disponibles, grâce aux efforts éditoriaux d'Arthur Evans [7]. De leur côté, des traducteurs comme Edward Baxter [8] et William Butcher [9] ont proposé de nouvelles traductions, excellentes cette fois. Mais il restait les autres textes de Jules Verne, moins connus ou même inconnus.

La version anglophone de la pièce de théâtre de 1882, *Voyage à travers l'impossible*, avait été éditée déjà en 2003 par les soins de Jean-Michel Margot [10].

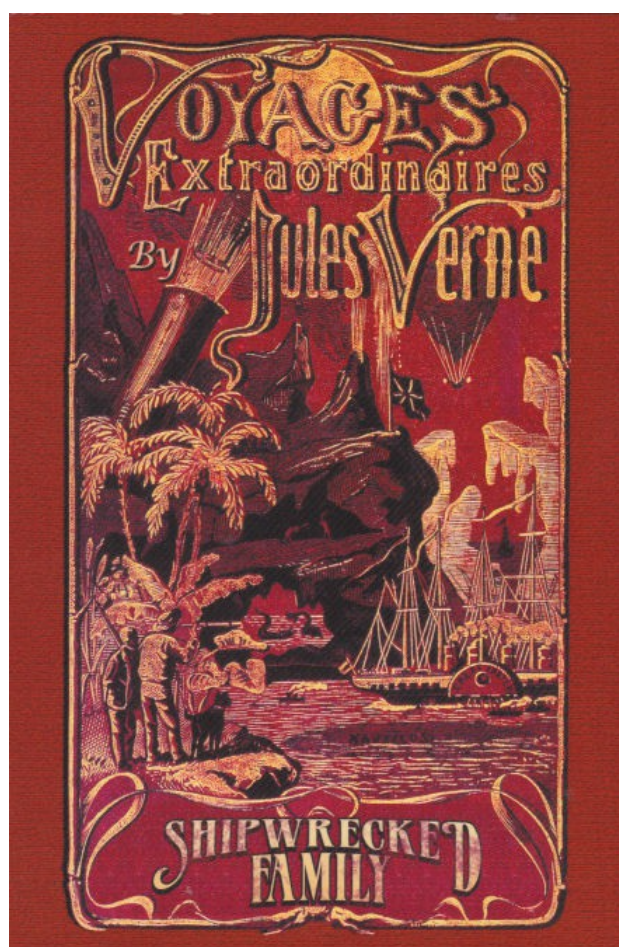
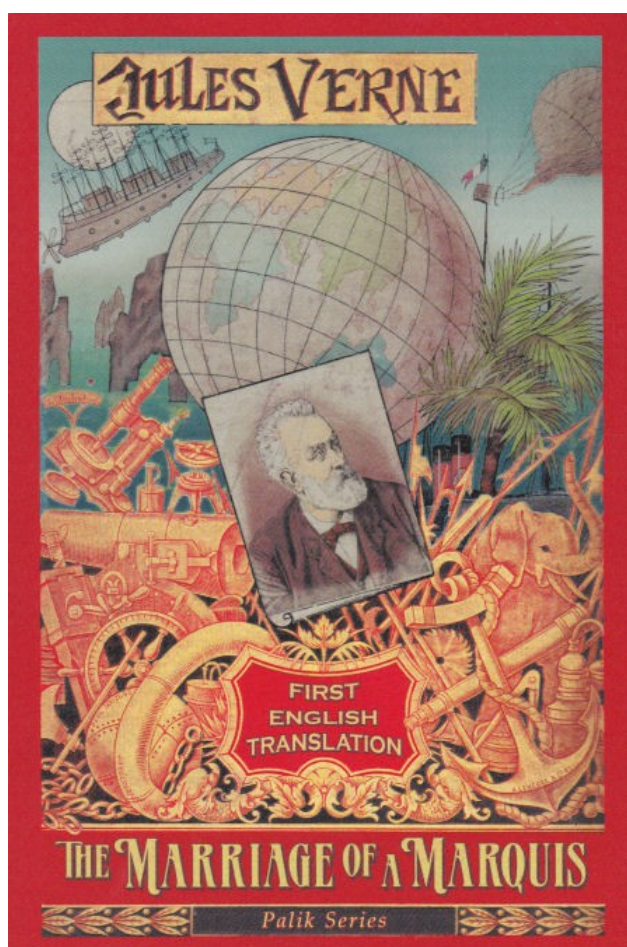
En 2011, la responsabilité de la « Palik Series » a été prise en charge par Brian Taves, actuel président de l'association, qui a aussi édité la première traduction anglaise des *Aventures de la Famille Raton* [11]. Il a tenu à s'associer avec un éditeur, BearManor, installé à Albany (Géorgie). Il est en effet important qu'un éditeur soutienne ce projet et se charge en particulier de la diffusion des ouvrages. BearManor a accepté d'éditer cette collection très particulière où l'on trouve à la fois des romans, des nouvelles et des pièces de théâtre. Peu d'éditeurs américains se diversifient ainsi.

Le projet repose aussi sur un autre principe : présenter une édition sérieuse. Ce qui veut dire, d'une part, faire appel à des traducteurs expérimentés tels que Edward Baxter, Kieran O'Driscoll, Sidney Kravitz, Frank Morlock, Danièle Chatelain et le regretté George Slusser, et, d'autre part, proposer une édition critique avec des introductions et notes dues à des spécialistes de l'œuvre de Jules Verne, anglophones ou non : Jean-Michel Margot, Brian Taves, le regretté Walter James Miller, Garnt de Vries-Uiterweerd, Volker Dehs, Jean-Louis Trudel, Daniel Compère, Philippe Burgaud. Dans le même esprit, la NAJVS s'est rapprochée des autres associations et institutions [12] qui travaillent sur l'œuvre de Jules Verne dans le monde, en France, aux Pays-Bas, en Allemagne, en Espagne, en Suisse, etc. Et le but est atteint : des traductions saluées par les lecteurs [13], et des introductions, notes et informations qui apportent véritablement du nouveau.

Le premier volume de la collection est *The Marriage of a Marquis* (2011). Il propose la traduction du *Mariage de M. Anselme des Tilleuls* dont le texte a été assez récemment retrouvé et édité [14]. Il est ici précédé d'un avant-propos de Brian Taves qui présente la collection et d'une introduction de Walter James Miller qui expose l'histoire problématique des traductions des romans de Verne et leur évolution depuis 1960. Le texte lui-même et sa dimension humoristique sont soulignés par Jean-Michel Margot dans la préface et les notes. Dans une postface, Edward Baxter évoque les difficultés pour rendre le français du XIXe siècle de Verne dans l'anglais du XXIe siècle. En annexe, ce volume comporte aussi

le début du roman inachevé de Verne, *Jédédias Jamet*, préfacé et annoté par Kieran O'Driscoll.

Le deuxième volume est *Shipwrecked Family : Marooned with Uncle Robinson* (2011), traduction de *L'Oncle Robinson* par Sidney Kravitz. Dans son introduction, Brian Taves rappelle l'histoire de ce récit, première version de *L'Île Mystérieuse*, et histoire d'une famille naufragée qu'il situe dans la tradition de la robinsonnade [15]. En annexe, ce volume comporte la première traduction anglaise complète des préfaces de Verne à deux autres robinsonnades, *Deux ans de vacances* et *Seconde patrie*. Le titre de ce volume a été modifié afin d'éviter aux lecteurs anglophones une confusion possible avec *L'École des Robinsons*.

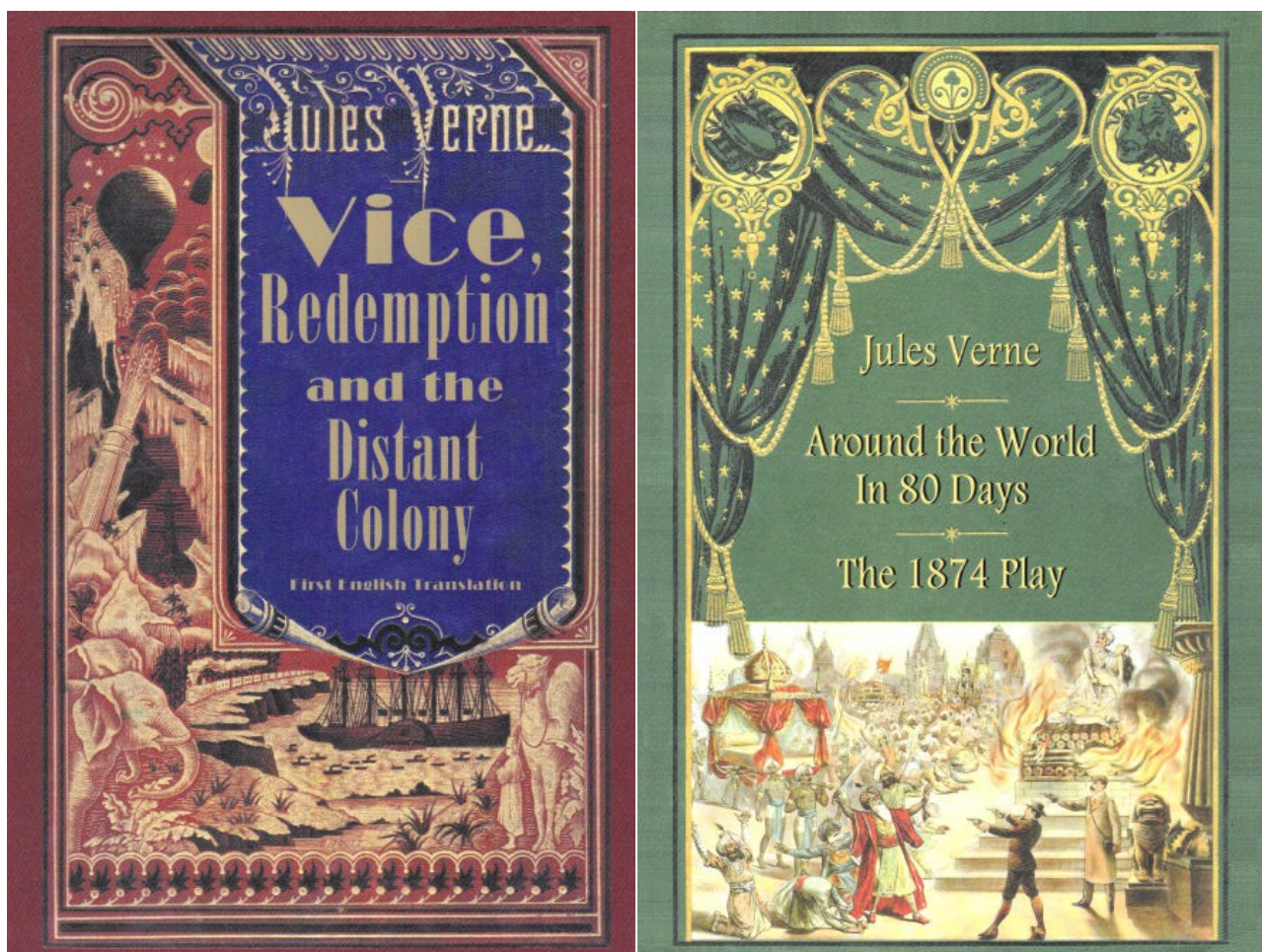


Le troisième volume, la « Palik Series » s'oriente vers le théâtre : *Mr. Chimp, and Other Plays* (2011), c'est-à-dire *Mr. Chimpanzee (Monsieur de Chimpanzé)*, accompagné d'autres pièces, *The Knights of the Daffodil (Les Compagnons de la Marjolaine)*, *The Adoptive Son (Un Fils adoptif)* et *Eleven Days of Siege (Onze jours de siège)*, toutes traduites par Frank Morlock [16]. Dans son introduction, Jean-Michel Margot évoque un Jules Verne qui n'est pas encore devenu un romancier à succès et il analyse les différents thèmes de son théâtre (l'amour, le mariage, et leur traitement humoristique). Ce volume comporte également une liste des œuvres théâtrales de Verne et une évocation iconographique du spectacle dans la vie de Verne et ses romans.



Le quatrième volume est *The Count of Chanteleine : A Tale of the French Revolution* (2011), soit *Le Comte de Chanteleine* traduit par Edward Baxter et accompagné d'un riche ensemble paratextuel : une introduction de Brian Taves qui situe le récit dans le cadre historique de la Révolution française et de la révolte en Vendée, et le rapproche du *Conte de deux villes* de Dickens (*A Tale of two Cities*, 1859) et des romans de la série du « Mouron rouge » (1905-1936) de la Baronne Orczy. Garnt de Vries-Uiterweerd qui est l'éditeur du *Comte de Chanteleine* dans sa première traduction néerlandaise, se charge ici de notes historiques. Volker Dehs établit dans une postface, la genèse de cette nouvelle publiée dans le *Musée des familles* en 1864. On rêve de trouver une édition semblable en France...

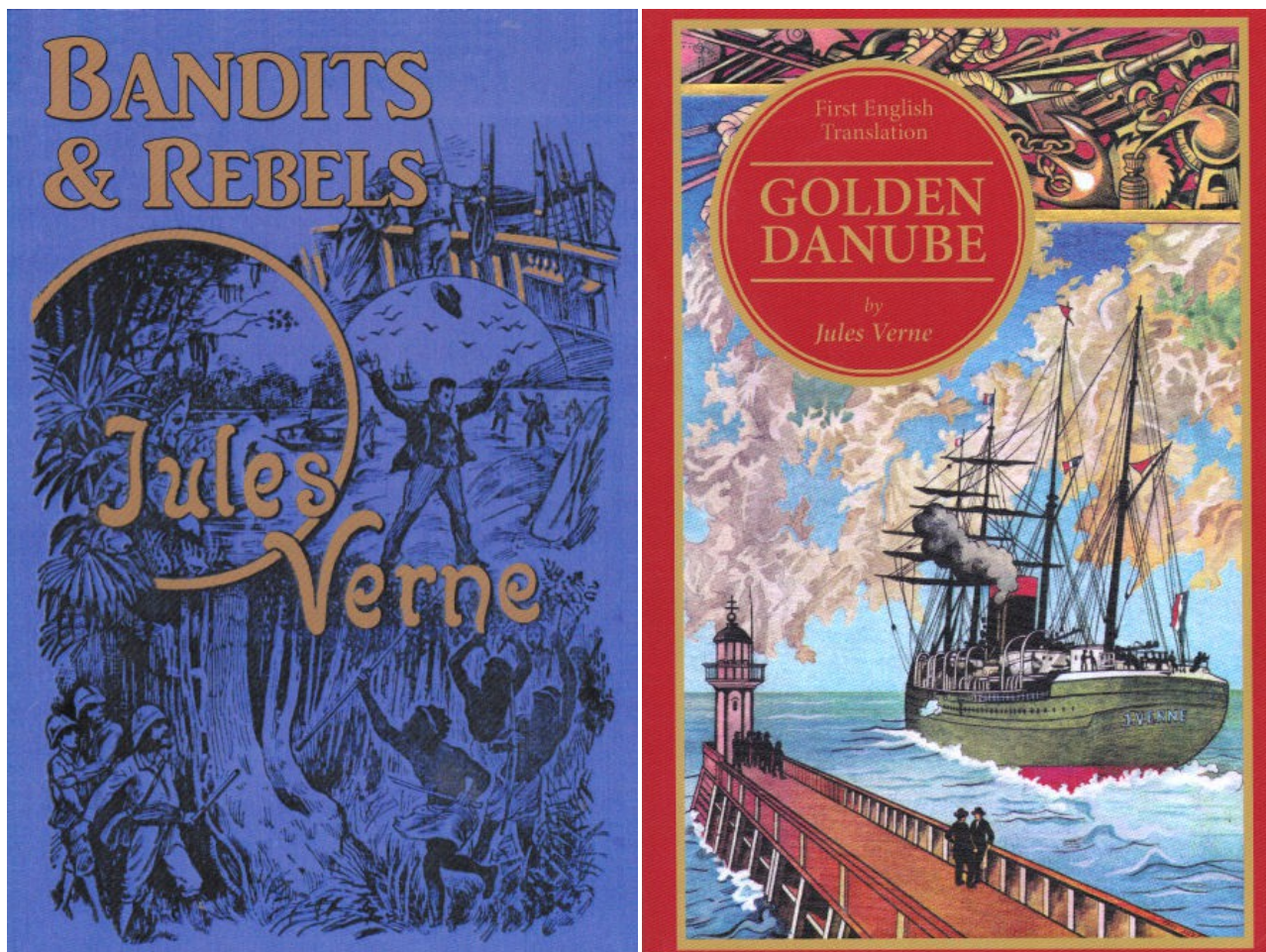
Le cinquième volume, édité en 2012, amène à évoquer les relations de Jules Verne avec son fils Michel en proposant trois textes sous le titre *Vice, Redemption and the Distant Colony* : il s'agit de *Voyage d'études* (ébauche de *L'Etonnante aventure de la mission Barsac* qui sera mis au point par Michel Verne et publié en 1914), et des deux versions de *Pierre-Jean* manuscrit inédit de Jules Verne et de *La Destinée de Jean Morénas*, version réécrite par Michel Verne dans le recueil *Hier et demain* (1910) [17]. La traduction et les notes sont de Kieran M. O'Driscoll, qui introduit aussi les textes et la collaboration familiale de Jules et Michel Verne. C'est la première fois — à ma connaissance — qu'une édition propose ainsi simultanément les deux versions de la nouvelle.



Le volume 6 édite *Around the World in 80 Days* par Jules Verne et Adolphe D'Ennery (2012). Cette pièce de théâtre est l'adaptation du célèbre *Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873). Elle fut jouée en 1874 et connaîtra un immense succès marqué par de nombreuses reprises en France comme dans de nombreux pays, y compris aux États-Unis. Ce volume ne propose pas une traduction nouvelle, mais reprend le document établi en 1875 par les frères Kiralfy, les producteurs de Broadway, en *fac-simile* [18]. Dans l'introduction, Philippe Burgaud, Jean-Michel Margot et Brian Taves indiquent comment la pièce fut écrite et jouée au XIX^e siècle, et comment, en collaborant avec Adolphe d'Ennery, célèbre auteur des *Deux Orphelines*, Verne crée une œuvre différente du roman. Ce volume comporte aussi la première traduction anglaise par Jean-Louis Trudel de *Les Méridiens et le calendrier*, communication fait par Verne à la Société de Géographie, où il explique comment Phileas Fogg a gagné son pari tout en accomplissant en réalité son voyage en quatre-vingt-un jours. Et Brian Taves rappelle les diverses adaptations de cette pièce à l'écran.

Sous le titre *Bandits & Rebels* (2013), le septième volume de la « Palik Series » revient vers des nouvelles peu connues, *San Carlos* et *Le Siège de Rome*, toutes deux restées inédites et publiées en France assez récemment, en 1993 [19]. Elles sont accompagnées de la réédition de *Martin Paz* (version du *Musée des familles*, publiée en 1852 dans un magazine américain et jamais reproduite depuis) et d'un article (ou interview ?) de Verne sur l'avenir du sous-marin paru dans *Popular Mechanics* en 1904 (première édition en

livre). En effet, avant le *Nautilus* qui permet au capitaine Nemo de mener sa rébellion contre la société occidentale, Verne donne déjà, dans *San Carlos*, un engin qui se déplace sous la surface de l'eau à son personnage de contrebandier espagnol. Les textes sont présentés par Daniel Compère qui souligne la maturité de l'auteur dans ces récits écrits vers 1860-1861 : il va bientôt devenir le grand romancier que nous connaissons. Ils sont traduits par Edward Baxter.

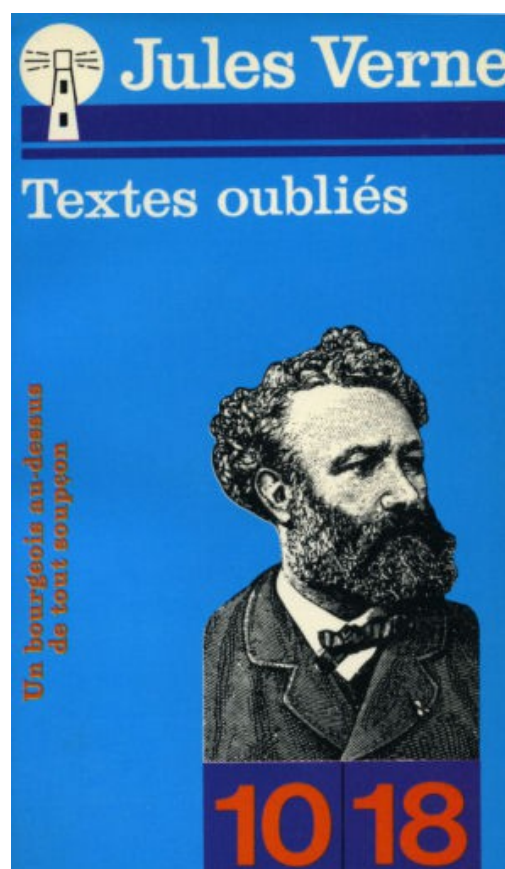
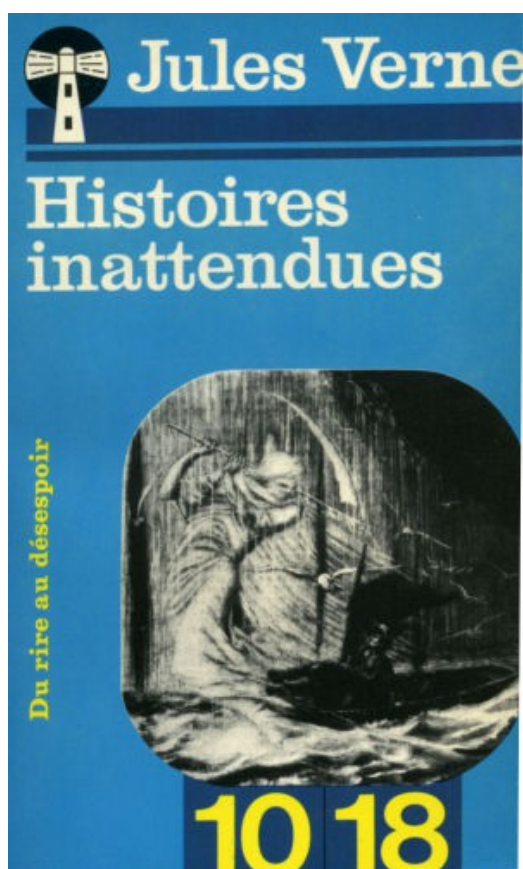


En 2014, le huitième volume de la collection Palik est *Golden Danube*, traduction du *Beau Daube jaune* de Jules Verne, première version du *Pilote du Danube* qui paraîtra en 1908 avec des améliorations apportées par Michel Verne [20]. La traduction, l'introduction et les notes sont assurées par Kieran M. O'Driscoll. Ce roman de la fin de la carrière de Verne est construit comme un carnet de voyage en descendant le Danube, de l'Allemagne à la Mer Noire. Le périple du héros qui est un champion de pêche va être perturbé par l'intervention des contrebandiers opèrent le long du fleuve et de la police qui est à leur poursuite.

On le voit, les lecteurs francophones pourraient être jaloux de voir les anglophones disposer de textes de Jules Verne parfois rares, voire introuvables, accompagnés de documents et d'un appareil critique appréciable, et dans une édition soignée et richement illustrée.

Précisons-le, en effet, chacun des volumes est illustré avec beaucoup de soin, reprenant lorsqu'elles existent les illustrations d'un texte (par exemple celles du *Comte de Chanteleine* dans le *Musée des familles*) ou piochant dans les illustrations des romans. Par exemple, le premier volume, *The Marriage of a Marquis*, comporte un portfolio d'illustrations évoquant l'humour des romans de J. Verne. Ailleurs, les illustrations reproduisent parfois des documents rares : par exemple, dans le volume 3, *Monsieur de Chimpanzé*, le portrait de Michel Carré (p. 45) ou la caricature des Onze sans femmes (p. 111).

Brian Taves se livre pour chaque volume à une « chasse » aux illustrations. Par exemple, *Golden Danube* montre les endroits visités — comme ils étaient autour de 1900 — par les protagonistes du roman, illustrations auxquelles s'ajoutent un certain nombre des gravures de Roux. Taves bénéficie de l'aide de Bernhard Krauth du Verne Club allemand. Les couvertures des ouvrages sont inspirées de celles des éditions Hetzel.



Ce projet, je ne peux que le rapprocher de celui de Francis Lacassin qui lança en 1978 la série « Jules Verne inattendu » dans la collection « 10/18 » avec l'intention de révéler des œuvres peu (ou pas) connues de Jules Verne [21]. En présentant le premier volume, *Les Naufragés du « Jonathan »*, il annonçait qu'elle « contribuera à montrer sous un jour nouveau et insoupçonné cet homme dont l'œuvre avait été abandonnée aux enfants. Puissent nos efforts aider cette œuvre à trouver enfin, avec près d'un siècle de retard, sa véritable dimension. » [22]

Ces mots s'appliquent parfaitement à la « Palik Series » dont la réalisation mérite d'être saluée par sa qualité et son originalité. Elle me semble avoir d'autant plus de mérite qu'elle se déroule dans une culture qui n'est pas celle de Jules Verne.

Rejoignons notre auteur qui écrit dans le chapitre XI de la deuxième partie de *L'île à hélice* : « Oh ! ces Américains toujours étonnants ! »

La Palik Series — collection dirigée par Brian Taves

Volume 1 — *The Marriage of a Marquis.*

Foreword by Brian Taves; Introduction by Walter James Miller; *The Marriage of Mr. Anselme des Tilleuls* translated by Edward Baxter, with a preface and notes by Jean-Michel Margot; afterword by Edward Baxter; Appendix: *Jédédias Jamet, or The Tale of an Inheritance* translated, with a preface and annotations, by Kieran M. O'Driscoll. Bear Manor Fiction, 2011. 127 pages.

Volume 2 — *Shipwrecked Family: Marooned with Uncle Robinson.*

Translated by Sidney Kravitz; Introduction by Brian Taves. BearManor Fiction, 2011. 257 pages.

Volume 3 — *Mr. Chimp, and Other Plays.*

By Jules Verne with Michel Carré, Charles Wallut, and Victorien Sardou; Translated by Frank Morlock; Introduction by Jean-Michel Margot. BearManor Fiction, 2011. 233 pages.

Volume 4 — *The Count of Chanteleine: A Tale of the French Revolution.*

Translated by Edward Baxter; Introduction by Brian Taves; Notes and maps by Garnt de Vries-Uiterweerd; Afterword by Volker Dehs. BearManor Fiction, 2011. 185 pages. Also available as an audiobook read by Fred Frees.

Volume 5 — *Vice, Redemption and the Distant Colony.*

By Jules Verne with Michel Verne; *Pierre-Jean, The Somber Fate of Jean Morénas, and Fact-Finding Mission* translated, with an introduction and annotations, by Kieran M. O'Driscoll. BearManor Fiction, 2012. 210 pages.

Volume 6 — *Around the World in 80 Days — The 1874 Play.*

By Jules Verne and Adolphe d'Ennery; The original translation commissioned by the Kiralfy Brothers; Introduction by Philippe Burgaud, with Jean-Michel Margot and Brian Taves; Afterword: "The Meridians and the Calendar" by Jules Verne, Translated and Annotated by Jean-Louis Trudel; Appendix: "The Play on Screen", by Brian Taves. BearManor Fiction, 2013. 177 pages.

Volume 7 — *Bandits & Rebels*.

San Carlos and *The Siege of Rome* translated by Edward Baxter; Introduction by Daniel Compère, translated by Jean-Michel Margot with Brian Taves; With “Future of the Submarine.” Appendix: “Martin Paz, or The Pearl of Lima”, the 1852 translation by Anne T. Wilbur of the original French edition. BearManor Fiction, 2013. 214 pages.

Volume 8 — *Golden Danube*.

Translated, with an introduction and annotations, by Kieran M. O’Driscoll. BearManor Fiction, 2014. 275 pages.

En préparation :

Volume 9 — *A Priest in 1835*.

Translated, with notes, by Danièle Chatelain and George Slusser. BearManor Fiction, 2015 (?).

Volume 10 — *Castles in California*.

Les Châteaux en Californie ou Pierre qui roule n’amasse pas mousse and *Un Neveu d’Amérique ou Les Deux Frontignac*. Translated, with an introduction and annotations, by Kieran M. O’Driscoll. Afterword on Verne’s trip to the United States by Brian Taves. BearManor Fiction, 2016 (?).

NOTES

1. Le site de la Société américaine a consacré une page à la collection Palik : <http://najvs.org/palikseries.shtml>.
2. Edward D. Palik (1928-2009), docteur en physique, avait travaillé pendant 30 ans au Laboratoire de recherche maritime du Département américain de la défense. Il a publié plusieurs livres de références sur les constantes en optique. A part Jules Verne, il collectionnait les bandes dessinées de Batman et des encyclopédies consacrées à l’histoire. Décédant de la maladie de Parkinson à l’âge de 80 ans, il lègue à la Société Jules Verne nord-américaine une somme suffisante pour assurer la publication de textes verniens jamais traduits en anglais auparavant.
3. Par exemple, “Gil Braltar” avait été traduit par Willis E. Hurd, fondateur de la première Société Jules Verne américaine, en 1938.
4. Voir, par exemple :
 Andrew Martin — *The Knowledge of Ignorance from Genesis to Jules Verne*. Cambridge, Cambridge University Press (Coll. *Cambridge Studies in French*), 260 p., 1985.
 Arthur B. Evans — *Jules Verne Rediscovered. Didacticism and the Scientific Novel*. New York & London, Greenwood Press (coll. "Contributions to the World Literature", no 27), XVIII + 204 p., 1988.
 Andrew Martin — *The Mask of the Prophet. The Extraordinary Fictions of Jules Verne*. Oxford, Clarendon Press, XIV + 222 p., 1990.

- Charles William Butcher — *Verne's Journey to the Centre of the Self. Space and Time in the "Voyages Extraordinaires"*. London, MacMillan, XX + 206 p., 1990.
- Brian Taves & Stephen Michaluk — *The Jules Verne Encyclopedia*. Lanham (MD) & London, Scarecrow Press, XVIII + 258 p., 1996.
5. Arthur B. Evans — "Jules Verne's English Translations". *Science Fiction Studies*, N° 95, vol. 32 (1^{ère} partie), March 2005, p. 80-104.
- Arthur B. Evans — "A Bibliography of Jules Verne's English Translations". *Science Fiction Studies*, N° 95, vol. 32 (1^{ère} partie), March 2005, p. 105-141.
6. Walter James Miller — "As Verne Smiles". *Verniana*, vol. 1 (2008-2009), p. 1-8.
7. Jules Verne — *Invasion of the Sea*. Translated by Edward Baxter. Introduction and Notes by Arthur B. Evans. Middletown (CT), Wesleyan University Press, XX + 258 p., 2001.
- Jules Verne — *The Mighty Orinoco*. Translated by Stanford Luce. Introduction and Notes by Walter James Miller. Middletown (CT), Wesleyan University Press, XVIII + 430 p., 2002.
- Jules Verne — *The Kip Brothers*. Translated by Stanford Luce. Introduction and Notes by Jean-Michel Margot. Middletown (CT), Wesleyan University Press, XXXII + 476 p., 2007.
- Jules Verne — *Travel Scholarships*. Translated by Teri J. Hernández. Introduction and Notes by Volker Dehs. Middletown (CT), Wesleyan University Press, XXII + 452 p., 2013.
8. Canadien, Edward Baxter a traduit, entre autres, les deux romans canadiens de Verne, *Le Pays des fourrures* et *Famille-sans-nom* :
- Jules Verne — *Family Without a Name*. Toronto, NC Press Limited, 1982, 312 p.
- Jules Verne — *The Fur Country. A Romance of High Arctic*. Gloucester, Alan Sutton & Toronto, NC Press Limited, 1987, XIV + 350 p.
9. William Butcher a traduit, entre autres chez Oxford University Press, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *Voyage au centre de la terre*, *Vingt mille lieues sous les mers*, *Voyage et aventures du capitaine Hatteras*.
10. Jules Verne — *Journey through the Impossible*. Traduction d'Edward Baxter. Introduction de Jean-Michel Margot. New York, Promeheus Books, 2003.
11. Jules Verne — *Adventures of the Rat Family : A Fairy Tale*. Traduction d'Evelyn Copeland. Introduction de Iona Opie et postface de Brian Taves. New York, Oxford University Press USA, 1993.
12. En particulier la Bibliothèque municipale de Nantes et la Maison d'Ailleurs, à Yverdon-les-Bains.
13. Michael Dirda — "Specialty Publishing". *The Washington Post online*, 20 juillet 2011.
- J. Randolph Cox — "The Reference Shelf: Jules Verne, The Palik Series," *Dime Novel Round-Up*, 81 (June 2012), 99-100.
- "Adventure with Jules Verne", *Napoleonic Historical Society Newsletter*, May-June 2012, p. 25.
- Larry Brooks (Disney's 20,000 Leagues yahoo group moderator) — "New Jules Verne! A great translation — a fine read!", amazon.com, December 2, 2011.
14. Jules Verne — *Le Mariage de M. Anselme des Tilleuls*. Présenté et annoté par Jean-Michel Margot. Préface de Michel Tournier. Porrentruy (Suisse), Éditions de L'Olifant, 1991.
15. Jules Verne — *L'Oncle Robinson*. Paris, Le Cherche midi, « La Bibliothèque Verne », 1991.
16. En France, deux de ces pièces ont été publiées du vivant de Jules Verne : *Les Compagnons de la Marjolaine* (écrit en collaboration avec Michel Carré, Michel Lévy, 1855 ; et repris dans le *Bulletin de la Société Jules Verne*, n°143, 2002) et *Onze jours de siège* (écrit en collaboration avec Charles Wallut et Victorien Sardou, chez Michel Lévy en 1861). Le texte de *Monsieur de Chimpanzé*, écrit en collaboration avec Michel Carré, a été édité en 1981 dans le *Bulletin de la Société Jules Verne*, n°57, et *Un Fils adoptif*, écrit en collaboration avec Charles Wallut, en

2001 dans le *Bulletin de la Société Jules Verne*, n°140.

17. Ces deux textes, *Pierre-Jean* et les cinq chapitres de *Voyage d'études* ont été édités en France dans le recueil *San Carlos et autres récits inédits* de Jules Verne. Paris, Le Cherche midi, « La Bibliothèque Verne », 1993.
18. L'ouvrage reproduit le manuscrit de Bolossy Kiralfy, déposé à la Bibliothèque du Congrès, à Washington. A propos des frères Kiralfy, voir :
Barbara M. Barker (ed.) — Bolossy Kiralfy, *Creator of Great Musical Spectacles. An Autobiography*. Ann Arbor (MI), University of Michigan Research Press, 1986, XXXIV + 286 p.
Philippe Burgaud — “Les spectacles de Jules Verne aux USA”. *Bulletin de la Société Jules Verne*, vol. 26, no 102, deuxième trimestre 1992, p. 9-13.
19. Dans le recueil *San Carlos et autres récits inédits* de Jules Verne. Paris, Le Cherche midi, « La Bibliothèque Verne », 1993.
20. Jules Verne — *Le Beau Danube jaune*. Paris, Société Jules Verne, 1988 (réédité par Ed. de l'Archipel, 2000). *Le Pilote du Danube* publié chez Hetzel en 1908, a été réédité par Francis Lacassin en « 10/18 » en 1979.
21. En France, il y a eu depuis d'autres événements éditoriaux, parmi lesquels, bien sûr, l'arrivée de romans de Jules Verne dans *La Pléiade* ou les rééditions de romans difficiles à trouver dans la *Bibliothèque du Rocambole*. Mais ces textes sont moins « inattendus » que ceux que propose la « Palik Series ».
22. Francis Lacassin — « Pourquoi Jules Verne dans 10/18 », préface à : Jules Verne — *Les Naufragés du « Jonathan »*, Paris, Union générale d'éditions, 1978.

Daniel Compère (daniel.compere@orange.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 Rocambole*, il a également consacré des publications à la littérature populaire dont deux livres sur Alexandre Dumas (dont *D'Artagnan & Cie*. Les Belles Lettres - Encre, 2002). Récemment, il a dirigé un *Dictionnaire du roman populaire francophone* (Editions Nouveau Monde, 2007).





Submitted September 9, 2014

Proposé le 9 septembre 2014

Published January 29, 2015

Publié le 29 janvier 2015

Melancholic Mirages: Jules Verne's Vision of a Saharan Sea

Peter Schulman

Abstract

L'invasion de la mer (The *Invasion of the Sea*), Verne's last novel to be published during his lifetime, would appear to be a paradoxical vision of French colonial involvement as it chronicles the attempts of the French army occupying Tunisia and Algeria to capture Tuareg leaders bent on pushing the French out of the Maghreb on the one hand, and thwarting an environmentally disastrous French project on the other. *L'invasion de la mer* (The *Invasion of the Sea*) is a complex, if not melancholic vision of the limits of French expansionism, however. The real-life French army geographer François-Elie Roudaire and his backer, Ferdinand de Lesseps, seem to fascinate Verne the most. Roudaire's actual plans for the canal Verne writes about failed miserably but at the end of the novel, a tumultuous earthquake allows the "Saharan Sea" to be completed, kills the Tuareg leader and gives the victory to the French despite all their blunders. That Verne gives his final laurels to a failed inventor rather than flag-waving general serves as a wistful *fin-de-siècle* coda to what had been such innocently exuberant adventures at the start of his century.

Résumé

L'invasion de la mer, le dernier roman de Verne publié de son vivant, pourrait être considéré comme une sorte d'hybride entre les "deux Vernes" car il raconte d'une part les tentatives de l'armée française qui occupait la Tunisie et l'Algérie de capturer les chefs touaregs qui veulent repousser les Français hors du Maghreb, et d'autre part éviter un désastre environnemental (car les français ont pour but de construire "une mer intérieure en Algérie"). *L'invasion de la mer* représente une vision complexe et mélancolique des limites du colonialisme français. Ce sont le vrai géographe français François-Elie Roudaire et son commanditaire Ferdinand de Lesseps qui semblent fasciner Verne le plus. Roudaire avait souffert d'un énorme déficit budgétaire pour son projet qui fut un grand échec. Or, à la fin de *L'invasion de la mer*, un tremblement de terre permet à la "mer saharienne" de se réaliser et d'éliminer le chef touareg en donnant la victoire aux français malgré toutes leurs erreurs. Verne place les lauriers sur la tête d'un inventeur raté plutôt que sur celle d'un grand soldat et termine ainsi son cycle littéraire sur une vague de tristesse par rapport à l'esprit si enthousiaste qui caractérisait son commencement.

Although his earlier works such as *Cinq semaines en ballon* (1863) and *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873) have been part of a corpus that helped to establish Jules Verne as a cheery author eager to glorify European conquests around the world (even though not all of his early works are always so “cheery” or optimistic), his later novels such as *Les Cinq Cent Millions de la Bégum* (1879) or *Maître du monde* (1904) are so pessimistic and dystopian that many scholars have commented on a shift within Verne’s attitudes towards life — from a sunny positivist to a dark cynic fearful of megalomaniacal land-grabs between nations or greedy industrialists. At first glance, *L’Invasion de la mer* (1905), Verne’s last novel to be published under his name in his lifetime, would appear to be a sort of hybrid of what Arthur B. Evans has called the “two Vernes” (Evans x) as it chronicles the attempts of the French army occupying Tunisia and Algeria to capture Tuareg leaders bent on pushing the French out of the Maghreb on the one hand, and thwarting an environmentally disastrous French project to construct “une mer intérieure en Algérie” (“an inland sea in Algeria” quoted by Evans, xiv) on the other. Indeed, as the novel’s title suggests, the Tuareg are existentially threatened not only by a military invasion but an ecological one as well as the French prepare a two-hundred-kilometer Suez-like canal linking the Tunisian Gulf of Gabès with the eastern territories of Algeria.

While the outline of the novel would suggest that Verne had written yet another indictment of misguided powers unwisely tampering with the environment (compare the “Gun Club” engineers in *Sans dessus dessous* (1889) who sought to change the earth’s axis through a giant cannon blast), *L’Invasion de la mer* is a complex, if not melancholic vision of the limits of French expansionism. Indeed, while the French army and the Tuareg leaders fight in a type of guerrilla war across the Sahara, it is the real-life French army geographer François-Elie Roudaire and his backer, Ferdinand de Lesseps, that seem to fascinate Verne the most. Roudaire’s actual plans for the canal Verne writes about went wildly over budget and failed miserably, yet at the end of *L’Invasion de la mer*, a tumultuous earthquake allows the “Saharan Sea” to be completed, kills the Tuareg leader and gives the victory to the French despite all their blunders throughout the campaign.

That Verne gives his final laurels to a failed entrepreneur rather than a flag-waving general serves as a wistful *fin-de-siècle* coda to what had been such innocently exuberant adventures at the start of his century. There is, in fact, a sense of fatalism throughout the novel that is highlighted by the novel’s title itself: no matter how careful the plans may be on each side of the battle (the enterprising French or the Tuareg guerrilla war), the sea, not man, will be the ultimate invader. Why did Verne pick this particular title with its emphasis on *invasion* rather than the two other choices he had come up with, the more neutral *La mer saharienne* (*The Saharan Sea*) or *Une nouvelle mer au Sahara* (*A New Saharan Sea*)? The indecision that he had shown in selecting a title might well have reflected his own ambivalence towards the French mission and the heroes meant to fulfill it. [1]

Arthur B. Evans has pointed out the difference between the relatively optimistic early Verne and the darker, later one, a difference that had a direct effect on sales at the time from a peak of a hundred thousand copies of *Le Tour du monde en quatre-vingt jours* in 1873 to a mere five thousand in 1898 for *Le Superbe Orénoque* (Evans, ix). Verne has always been wary of countries or money-crazed capitalists usurping for nationalist or financial gain (although he more often than not targeted France’s archrivals England and Germany as the most egregious empire builders). Even in his arguably most pro-French colonialist novel, his first in fact, *Cinq semaines en ballon* (1863), when Ferguson warns of deforestation and the over-exploitation of global resources in America,

A son tour, ce nouveau continent se fera vieux; ses forêts vierges tomberont sous la hâche de l'industrie, son sol s'affaiblira pour avoir trop produit ce qu'on lui aura trop demandé [...] Alors l'Afrique offrira aux races nouvelles les trésors accumulés depuis des siècles dans son sein. (*Cinq semaines en ballon*, 123)

That continent will in turn grow old, her virgin forests will fall under the axe of excessive demands made upon it [...] When that time comes, Africa will offer to the new races the treasures accumulated in her breast for centuries. (Chambers, *trans.*, 70)

Kennedy warns of an apocalyptic end of the world caused by too much hyper industrialization and proto-global warming:

[C]ela sera peut-être une forte ennuyeuse époque que celle où l'industrie absorbera tout à son profit ! A force d'inventer des machines, les hommes se feront dévorer par elles ! Je me suis toujours figuré que le dernier jour du monde sera celui où quelque immense chaudière chauffée à trois milliards d'atmosphères fera sauter notre globe !. (*Cinq semaines en ballon* 124)

[T]he time when industry gets a grip of everything and uses it to its own advantage may not be particularly amusing. If men go on inventing machinery they'll end by being swallowed up by their own machines. I've always thought that the last day will be brought about by some colossal boiler heated to three thousand atmospheres blowing up the world. (Chambers, *trans.*, 71)

Similarly, in *La Jaganda*, in reference to the shrinking population of the Amazon Indians, Verne writes:

C'est la loi du progrès. Les Indiens disparaîtront. Devant la race anglo-saxonne, Australiens et Tasmaniens se sont évanouis. Devant les conquérants du Far-West s'effacent les Indiens du Nord-Amérique. Un jour, peut-être, les Arabes se seront anéantis devant la colonisation française. (1^{ère} partie, chpt XVI, quoted by Boia 248).

It's the law of progress. The Indians will disappear. Faced with the Anglo-Saxon race, Australians and Tasmanians have vanished. Faced with the conquerors of the Far West, the Indians of North America are being erased. One day, perhaps, the Arabs will be annihilated in the face of French colonization. [2]

Yet as Lucien Boia explains, Verne may write with acidity about other countries and movements, France's own colonialist agenda is often spared. Algeria is presented proudly as "une deuxième France" ("a second France") in *Clovis Dardentor*, for example, and as Boia remarks, in *L'Invasion de la mer*:

Le progrès nécessaire joue en faveur des Français et contre les autochtones [...] La mer Saharienne se fera en dépit des protestations, légitimes certes, de ceux qui vont perdre leur terres. Mais légitime aussi est l'entreprise de la France, soutenue par les lois du progrès. (Boia 249)

Necessary progress works in favor of the French and against the natives [...] The Saharan sea will be made despite the of course legitimate protests of those who will lose their land. But France's enterprise is also legitimate, upheld as it is by the laws of progress.

In keeping with *L'Invasion de la mer's* seemingly split message, Verne posits two main heroes, the engineer de Schaller, who is responsible for spearheading the Saharan Sea project on behalf of the newly organized corporation, la Compagnie Franco-Etrangère [3] and the dashing Captain Hardigan whose "spahis" are sent to protect de Schaller's team. Hardigan, as Verne describes him, is loosely based on the "soldier geographer" Roudaire, the bachelor officer whom Jean-Louis Marçot laments "resterait dix-sept ans au grade de capitaine malgré ses brillants états de service et l'intervention de ses protecteurs civils" ("will remain seventeen years at the rank of captain despite his brilliant record of service

and the intervention of his civilian protectors”) [Marçot 206]. For Marçot, Roudaire was a utopist and a dreamer (206); for Verne, Hardigan represents the military/explorer ideal:

Le capitaine Hardigan était dans toute la force de l'âge. Trente-deux ans à peine. Intelligent, audacieux, mais d'une audace qui n'excluait point la prudence. Très accoutumé aux rigueurs de ce climat africain, et d'une endurance dont il avait donné d'incontestables preuves pendant ses diverses campagnes, c'était l'officier dans la plus complète acceptation du terme, militaire d'âme, ne voyant d'autre métier en ce monde que celui de soldat. D'ailleurs, célibataire, et même sans proches parents, il n'avait que son régiment pour famille, ses camarades pour frères. (*L'Invasion de la mer* 84)

Captain Hardigan was in the prime of his life, barely thirty-two years old, intelligent, daring but not rash, accustomed to the rigors of the African climate, and possessed of a stamina that he had demonstrated beyond question during his many campaigns. He was an officer in the fullest sense of the term, a soldier at heart, who could see no other career in the world than the army. Since he was a bachelor and had no close relatives, his regiment was his only family, and his comrades-in-arms were his brothers. (translated by Edward Baxter, all translations from *Invasion of the Sea* will refer to his translation, 56)

Similar to Roudaire who gained brief notoriety for his 1874 article in *La Revue des Deux Mondes* chronicling his adventures in the Sahara, Hardigan earns his sterling image of being an ideal leader:

On faisait plus que l'estimer au régiment, on l'aimait et quant à ses hommes, autant par affection que par reconnaissance, ils se fussent dévoués pour lui jusqu'au sacrifice. Il pouvait tout attendre d'eux, car il pouvait tout leur demander (*L'Invasion de la mer* 84)

He was not only respected in the regiment, but loved. The affection and gratitude of his men showed in their devotion to him, and they would have sacrificed their lives for him. He could expect anything from them, and could ask anything of them. (Baxter 56)

De Schaller, in contrast, is almost Phileas Fogg-like in his precision yet Michel Ardan-like in his enthusiasm:

M. de Schaller, âgé de quarante ans, était un homme de moyenne taille [...] le regard d'une extrême fixité. Ses épaules larges, ses membres robustes, sa poitrine arrondie où les poumons fonctionnaient à l'aise comme une machine à haute pression dans une vaste salle bien aérée... Au moral, cet ingénieur n'était pas moins 'établi' qu'au physique [...] Jamais d'ailleurs mentalité ne fut plus positive que la sienne. (*L'Invasion de la mer* 79)

Mr. de Schaller was forty years old, of medium height, strong willed [...] and a piercing gaze. His broad shoulders, his strong limbs, the barrel chest where lungs pumped as a high-pressure machine in a large, well-ventilated room, were all signs of a very robust constitution. And he was as perfectly well equipped mentally, as he was physically [...] No one ever had a more positive attitude than he. (Baxter, 53)

De Schaller has the drive and the energy of the best of Verne's heroes — or at least the mind for his mission, while Hardigan represents the more physical soldier-hero type. As Verne continues regarding de Schaller:

Esprit réfléchi, méthodique, mathématique; si l'on veut bien admettre cette épithète, il ne laissait prendre aucune illusion; bonnes chances et mauvaises chances d'une situation ou d'une affaire, il calculait tout avec une précision "poussée jusqu'à la dixième décimale," disait-on de lui. Il chiffrait tout, il enfermait tout dans des équations, et si jamais le sens imaginaire fut refusé à un être humain, c'est bien à l'homme-chiffre, à l'homme-algèbre qui était chargé de mener à bon terme les si importants travaux de la mer Saharienne. (*L'Invasion de la mer* 35)

With his reflective and methodical mind- mathematical, if one may use that term – he never let himself be deceived by illusions. It was said of him that he calculated the chances of success or

failure of a situation or a business affair with precision “carried to the tenth decimal place.” He reduced everything to figures and summed it up in equations. If ever there was a human being immune to flights of fancy, it was certainly this number-and-algebra man, who had been assigned to complete the vast work of creating the Saharian Sea. (Baxter 53)

In constituting his team of French heroes, Verne in fact tries to complete the work that had crushed Roudaire and Lesseps. Unusually, Verne sets *L’Invasion de la mer* not in contemporaneous times, as the vast majority of the *Voyages extraordinaires*, but, strangely, over thirty years into the future, in 1934. In an earlier, yet fantastical novel, however, *Hector Servadac* (1877), Verne writes of another Roudaire-like captain who, while studying the Algerian topography for the French army, is taken away, along with the rest of Algeria, into space by a giant comet. Written at around the time of Roudaire’s expeditions and findings, Verne already (if not prematurely) trumpets the Saharian Sea project’s triumph:

A cette époque et bien que pendant longtemps on eût renoncé à cette entreprise — la nouvelle mer saharienne avait été créée grâce à l’influence française. Cette grande oeuvre, simple restitution de ce vaste bassin du Triton sur lequel fut jeté le vaisseau des Argonautes, avait changé avantagement les conditions climatiques de la contrée, et monopolisé au profit de la France tout le trafic entre le Soudan et l’Europe. (*Hector Servadac* 794).

Quite recently a long-abandoned project had been revived and, by French influence, the new Sahara Sea had been created. This great achievement, which had refilled the Lake Tritonis that had borne the vessel of the Argonauts, had not only secured to France the monopoly of traffic between Europe and the Soudan, but had materially improved the climate of the country. (quoted by Evans xvi)

Later in that novel, Verne even adds an optimistic footnote to this *fait-accompli* by stating that the British, influenced by such a French engineering feat, did the same thing in Australia: “[E]merveillée au succès de la mer saharienne créée par le capitaine Roudaire, et, ne voulant pas être en reste avec la France, l’Angleterre fondait une mer australienne au centre de l’Australie” (“[A]stonished at the success of the Saharian Sea lately formed by Captain Roudaire, and unwilling to be outdone by France, England was occupied in a great scheme for the formation of a similar sea in the center of Australia” *Hector Servadac*, 811, quoted by Evans xviii). Indeed, de Schaller’s devotion to Roudaire’s plan in 1934 is, for his backers, a sure sign of future success, as Verne puts it:

Au surplus, du moment que M. de Schaller, après avoir froidement et minutieusement étudié le projet du capitaine Roudaire, l’avait déclaré exécutable, c’est qu’il l’était, et il n’était pas douteux que, sous sa direction, il n’y aurait aucun mécompte soit dans sa partie matérielle, soit dans sa partie financière. (*L’Invasion de la mer* 79)

Since Mr. De Schaller, after an objective and meticulous study of Captain Roudaire’s plan, had declared it to be feasible, then that clearly meant it was. Under his direction, there would certainly be no miscalculation in either materials or finances. (Baxter 53)

For Jean-Pierre Picot, the hybrid Lesseps-Roudaire combination embodied by de Schaller and Hardigan is even calculated with numeric precision. He explains the atypical far-off date the novel is set in as a direct continuation of Lesseps’ spirit that begins with Lesseps’ death in 1894, the year de Schaller was born if he is 40 years old in 1934. For Picot, even the date of publication is Lesseps-related:

[R]evu et corrigé de façon à paraître en 1905, dès le 1er janvier, soit trois semaines après le dixième anniversaire de la mort de Ferdinand — et faisant mention du passage de la reprise du chantier de Panama par les Américains en avril 1904 — *L’Invasion de la mer* est bel et bien un monument à la mémoire de l’homme du canal de Suez. Mais un monument qui se veut allègre

et non pas funèbre. Car de Schaller, c'est Ferdinand réssucité, c'est Ferdinand triomphant, c'est Ferdinand heureux. (Picot 79)

[R]eviewed and edited so as to come out in 1905, as early as January 1st, or rather three weeks after the tenth anniversary of Ferdinand's death — and making a reference to the passage of the re-taking of the Panama construction site taken over by the Americans in April 1904 — *Invasion of the Sea* is indeed a monument to the memory of the Suez canal man. But a monument that wishes to be a cheerful one and not funereal. Because de Schaller is a resurrected Ferdinand, a triumphant Ferdinand, a happy Ferdinand.

If Lesseps died with his projects ruined and a five year prison sentence that he would never serve, Verne creates a revisionist composite of what could have been were things to have turned out as he appears to think they should and could have. Indeed, throughout the later *Voyages extraordinaires*, Verne does not hesitate to champion Lesseps. Picot even suggests that *Sans dessus dessous*, during which the world's axis is jeopardized by reckless entrepreneurs, contains pro-Lesseps messages: “*Sans dessus dessous* aurait donc été conçu, rédigé et publié avec, en exergue implicite, la phrase : ‘Ce n'est pas avec Ferdinand de Lesseps qu'une telle catastrophe technologico-financière se produirait !’” (“*Topsy-Turvy* would have thus been conceived, written and published with, as an epigraph, the sentence: ‘You wouldn't have had such a technological-financial disaster with Ferdinand Lesseps!’”) [Picot 78]. Picot hypothesizes. Even Captain Nemo in *Vingt mille lieues sous les mers* admires Lesseps as he and Aronnax discuss the junction between the Red Sea and the Mediterranean:

- Eh bien, capitaine, ce que les Anciens n'avaient osé entreprendre, cette jonction entre les deux mers qui abrégera de neuf mille kilomètres la route de Cadix aux Indes, M. de Lesseps l'a fait et avant peu, il aura changé l'Afrique en une île immense.

- Oui, monsieur Aronnax, et vous avez le droit d'être fier de votre compatriote. C'est un homme qui honore plus une nation que les plus grands capitaines ! Il a commencé comme tant d'autres par des ennuis et les rebuts, mais il a triomphé, car il a le génie de la volonté. Et il est triste de penser que cette oeuvre, qui aurait suffi à illustrer un règne, n'aura réussi que par l'énergie d'un seul homme. Donc, honneur à ce grand citoyen, répondis-je, tout surpris de l'accent avec lequel le capitaine Nemo venait de parler. (2^{ème} partie, Chapitre 4 quoted by Picot, 75).

“Well, Captain, what the ancients dared not undertake, this junction between the two seas, which will shorten the road from Cadiz to India by nine thousand kilometers, Monsieur Lesseps has succeeded in accomplishing; and before long he will have changed Africa into an immense island.”

“Yes, Monsieur Aronnax, you have the right to be proud of your countryman. Such a man brings more honor to a nation than great captains. He began, like so many others, with difficulties and rebuffs; but he has triumphed, because he has the genius of will. It is sad to think that this work, which should have been an international work and which would have sufficed to make a reign illustrious, should have succeeded by the energy of one man. Thus, one must give honor to Monsieur Lesseps!” “Yes, honor to this great citizen!” I replied, surprised by the manner in which Captain Nemo had just spoken.” (*The Complete Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, translation Emanuel J. Mickel, 323)

Moreover, as Régis Debray has observed, Verne places much confidence in the colonial spirit to actually transform the world around us for the good. For Verne, Debray explains, innovation and action are all part of the colonist's character:

Fascination du colon, c'est l'homme du progrès. Je crois que quand ils arrivent dans *L'île mystérieuse*, Cyrus Smith, Gédéon Spilett et les autres perçoivent la possibilité d'une petite Amérique, d'un petit paradis. L'ingénieur Cyrus Smith est formé à l'idée qu'en construisant des chemins de fer, ou des canons, ou des fusées, on va transformer non seulement le monde,

mais l'homme. C'est la conviction du progressisme de haute époque [...] C'est une prouesse d'ingénieurs, que la géographie ignore, tout comme l'Histoire. On pose des rails, on perce des voies, on trace des routes, on lance des fusées pour aller droit au but...[mais] on ne va jamais droit au but ! (Debray 288)

The colonist is fascinated by the man of progress. I think that when they arrive on *The Mysterious Island*, Cyrus Smith, Gideon Spilett and the others perceive the possibility of a little America, a little paradise. The engineer, Cyrus Smith, is educated by the idea that by constructing railways, or canons, or rockets, one can transform not only the world, but man. That's the conviction of the high progressivism at that time [...] it's the prowess of engineers, that geographers, just as History, is not aware of. Rails are set, lanes are drilled for, rockets are launched to go directly on target...[but] they are never directly on target!

Often in Verne's work, the heroes in fact arrive at their goals not as a consequence of the success of their plans but by way of their errors. Paganel in *Les Enfants du Capitaine Grant* (1867-68) makes a mistake in his calculations but arrives at his goal anyway; Fogg's forgetting about the International Date Line [4] gains him the extra day he needs to win his bet; even at the end of *L'Invasion de la mer*, the Saharan Sea is not created by the French who get captured, and then dispersed, but the cataclysm that fulfills the project naturally. Yet, as Verne writes in *Les Voyageurs du XIX^{ème} siècle* (1880), technology and vision always have the potential of winning the day — the essential part, as he understands it, is coming up with the right invention for the right need:

A nous, par tous les moyens que le progrès des Sciences met à notre disposition, d'étudier, de défricher, d'exploiter ! Plus de terrains en jachère, plus de déserts infranchissables, plus de cours d'eau inutiles, plus de montagnes inaccessibles ! Les obstacles que la nature nous oppose, nous les supprimons, les Isthmes de Suez et de Panama nous gênent : nous les coupons. Le Sahara nous empêche de relier l'Algérie au Sénégal : nous y jetons un *railway*. L'océan nous sépare de l'Amérique : un câble électrique nous y relie : le pas de Calais empêche deux peuples, si bien faits pour s'entendre, de serrer cordialement la main : nous y percerons un chemin de fer ! (quoted by Dekiss, in Debray, 333).

For us, with all the means that the progress of the Sciences make available to us, to study, to decipher, to exploit! No more fallow lands, no more impassable deserts, no more inaccessible mountains! The obstacles that nature confronts us with, we will eliminate, the Isthmus from Suez and Panama bother us: we will cut them. The Sahara prevents us from linking Algeria to Senegal: we'll throw a *railway* onto it. The ocean separates us from America: an electric cable will connect us to it: the Straits of Dover are in the way of two populations, who are so suited to getting along, to shake hands cordially: we'll tunnel in a railroad!

Yet, as with many of Verne's later novels where nature has the ultimate word over technology, a pre-apocalyptic melancholy infiltrates the narrative. At one point, for example, de Schaller, Hardigan and Hardigan's lieutenant, Villette, discuss the nature of cataclysms in general and their effects on the planet. "Qui peut lire dans l'avenir ?" ("Who can read the future?") de Schaller asks before musing:

— Notre planète, ce n'est pas douteux, a vu des choses plus extraordinaires, et je ne vous cache pas que cette idée, sans m'obséder, m'absorbe quelquefois. Vous avez sûrement entendu parler d'un continent disparu qui s'appelle *Atlantide*, eh bien ! Ce n'est pas une mer saharienne qui passe aujourd'hui dessus, c'est l'océan Atlantique lui-même, et les exemples de ces sortes de cataclysmes ne manquent pas [...] Pourquoi ce qui s'est produit hier ne saurait-il se reproduire demain ?

— L'avenir, c'est la grande boîte à surprises de l'humanité, répondit en riant le lieutenant Villette.

— Juste mon cher lieutenant, affirma l'ingénieur, et quand elle sera vide...

— Eh bien, le monde finira,” conclut le capitaine Hardigan. (*L’Invasion de la mer* 129)

“Our planet has certainly seen more extraordinary things than that, and I don’t mind telling you that that idea does occupy my attention at times, although it’s not an obsession with me. You’ve surely heard of the lost continent of Atlantis, which is covered today, not by a Saharan Sea, but by the Atlantic Ocean itself, and at definitely established latitudes. There have been many cataclysms of that kind, although on a smaller scale, I grant you. [...] What happened yesterday could happen again tomorrow, couldn’t it?”

“The future is humanity’s great surprise package,” replied Lieutenant Villette with a laugh.

“Exactly, my dear lieutenant,” declared the engineer, “and when the package is empty...”

“The world will come to an end,” concluded Captain Hardigan. (Baxter 94)

Indeed, while de Schaller had given a speech in the Gabès Casino to convince future investors to support his project despite Roudaire’s prior failures, the specter of doubt and death hovers throughout the novel. In the very beginning, as if to corroborate Ferguson’s comment in *Cinq semaines en ballon*, as the balloon follows the path of massacred European explorers before them: “Ah ! L’on peut appeler justement cette immense contrée le cimetière des Européens !” (*Cinq semaines*, 251) [“This great country may well be called the white man’s grave” Chambers, 141], Verne recounts the misadventures of the fallen Europeans who were killed by the Tuareg, he labels “les pirates du désert” [“the pirates of the desert”](142). He writes of Flatters, “ce courageux officier” [“that courageous officer”] who was brutally killed during his explorations as well as the Belgian Carl Steinx whose heinous murder would ignite a vengeance-seeking French public against his attackers: “Il n’y eu qu’un cri : Venger la mort du hardi explorateur, et la venger sur cet impitoyable chef Touareg, dont le nom fut voué à l’exécration publique” (37) [“the outraged public demanded vengeance and grieved for the death of this brave explorer; they insisted that the ruthless Tuareg chieftain whose name was held up to public loathing, pay for this crime and for his many other attacks on caravans,” Baxter 22]. Yet, when Hardigan and de Schaller discuss the future of the Sahara, Hardigan can’t help to doubt the end result of de Schaller’s idealized vision. Lamenting the end of discoveries in the region, Hardigan admits he wants to appreciate the undisturbed desert landscape before it is irrevocably damaged. He enjoys the solitude it provides him with and fears that meddling with it is a fundamentally un-natural act that can only lead to disaster: “Gagnera-t-elle au change ?” [“Do you think the change will improve it?” Baxter, 67] Hardigan asks. “[...]Je suis convaincu,” [“Definitely, captain ...”] de Schaller explains, “que bientôt vous retrouverez l’animation de la vie commerciale là où ne se rencontrent encore que les solitudes du désert” [“I’m sure you’ll find a bustling commercial life where there’s nothing now but the solitude of the desert...”] to which Hardigan replies sadly, “ce qui avait son charme, mon cher compagnon” (96) [“Which has a charm of its own, my dear fellow” Baxter, 67].

Hardigan, in fact, reveals his deep-seated suspicion of de Schaller’s enterprise and those who think commercially at the expense of wrecking the environment. “Un esprit comme le vôtre,” Hardigan reflects, in response to de Schaller’s incapacity to understand Hardigan’s appreciation of desert landscapes, “non, sans doute [...] mais qui sait si les vieux et fidèles admirateurs de la nature n’auront lieu de regretter ces transformations que le genre humain lui impose !” (87) [“To a mind like yours, probably not. But who knows? The old stalwart admirers of nature may yet have cause to regret the changes imposed on it by the human race,” Baxter, 67]. To every one of Hardigan’s points, de Schaller bounces back with unbridled optimism and faith in his project: As de Schaller crows:

Eh bien, mon cher Hardigan, ne vous plaignez pas trop, car si tout le Sahara eût été encore d'un niveau inférieur à celui de la Méditerranée, soyez sûr que nous l'aurions transformé en océan de Gabès jusqu'au Littoral de l'Atlantique. (*L'Invasion de la mer* 87)

Well, my dear Hardigan, don't complain too much. If the entire Sahara Desert had been below the level of the Mediterranean, you can be sure we would have turned it into an ocean all the way from the Gulf of Gabès to the Atlantic coast, just as it must have been during some geological periods. (Baxter, 67)

Could Hardigan's thoughts be Verne's very own conclusion as well? It is certainly a scathing attack on hubristic attempts to manipulate nature for immediate business profits:

Décidément, déclara en souriant l'officier, les ingénieurs modernes ne respectent rien ! [...] Si on les laissait faire, ils combleraient les mers avec les montagnes et notre globe ne serait qu'une boule lisse et polie comme un oeuf d'autruche, convenablement disposée pour l'établissement des chemins de fer. (*L'Invasion de la mer* 97)

Present-day engineers really have no respect for anything [...] If they had their way, they'd fill the oceans up with mountains and our globe would be nothing more than a smooth polished ball, like and ostrich egg, with a convenient network of railways! (Baxter, 67)

Although Hardigan and de Schaller debate vigorously, Verne underlines the fact that, despite not seeing eye to eye, "ils n'en seraient pas moins bons amis" (97) ["they would be good friends nonetheless," Baxter, 67) as they indeed, combined, form a composite Lesseps- Roudaire re-incarnation that he appears to endorse and admire. Perhaps they also reconcile Verne's own ambivalence towards potentially — and literally — "earth-shattering" re-configurations of natural spaces and indigenous peoples. While nature seems to provide a *deux-ex-machina* at the very end of the novel by carrying out the inundation that de Schaller was in the process of fumbling, Verne is nonetheless the one who has the last word — by definition as the author of the novel — a word that signals the ultimate victory of de Schaller's company: " 'Monsieur le Mandataire aux pouvoirs très étendus' de Schaller urges, " 'Prenez plutôt des actions de la mer Saharienne'. Et pendant qu'au milieu des manifestations et des félicitations, il poursuivait sa route, il se mit à chiffrer les devis des nouveaux travaux qui devaient figurer dans le rapport qu'il voulait envoyer le jour même aux administrateurs de la société" (281) [" 'Mr. Agent with full authority, let me give you a bit of friendly advice. You would do better to buy shares in the Sahara Sea Company.' As he went on his way, surrounded on all sides by cheers and congratulations, Mr. de Schaller was already working out a cost estimate of the new construction, which would appear in the report he intended to send to the company's directors that very day," Baxter, 206).

While the immediate threat of Tuareg revolt is eliminated by the flood that wipes them out as they pursue Hardigan and his men, de Schaller's last words which he utters with such alacrity insures that the ghosts of Roudaire and Lesseps might get their last word in as well. In his attempts to make their graves a bit less unsettled by pinning an unlikely victory and perhaps even a certain wishful continuity to their vision that had been so decisively destroyed during their lifetimes, Verne's farewell to novel writing remains one of solidarity for the last of the error-prone geniuses he had championed during his long and illuminating career. Yet, as the ambivalence inherent in Verne's choice of title suggests, there is a certain note of resignation in Verne's vision of colonial power. The idealism inherent in de Schaller and Hardigan's respective visions of either financial success or military heroism seem to just be mirages from the imaginative folly of nations and men. Similar to many of Verne's cataclysmic endings such as the exploding volcano in *Le Volcan d'or* (1906) that obliterates the prospectors' quest for gold, the sea does the

invading as if to wipe out the errors of humans, the true intruders within what was once a pristine desert.

WORKS CITED

- Boia, Lucian — *Jules Verne : Les paradoxes d'un mythe*. Paris : Belles Lettres, 2005.
- Debray, Régis — Interview with Jean-Paul Dekiss in *Jules Verne, la science et l'homme contemporain*. Ed. Michel Serres et Jean-Paul Dekiss. Paris : Pommier, 2003.
- Evans, Arthur B. — Introduction to *Jules Verne Invasion of the Sea*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2001, pp. vii-xx.
- Marçot, Jean-Louis — *Une mer au Sahara : mirages de la colonisation, Algérie et Tunisie (1869-1887)*. Paris : La Différence, 2003.
- Picot, Jean-Pierre — *Le Testament de Gabès : L'Invasion de la mer (1905), ultime roman de Jules Verne*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux; Tunis : Sud Editions, 2004.
- Verne, Jules — *Cinq semaines en ballon*. 1863. Paris : Livre de Poche, 1989.
- Verne, Jules — *Clovis Dardentor*. 1896. Paris : Union Générale d'éditions, 1979.
- Verne, Jules — *Les Enfants du Capitaine Grant*. 1869-70. Paris : Livre de Poche, 2005.
- Verne, Jules — *Five Weeks in a Balloon*. Introduction by K.B. Meiklem and A. Chancellor. *Trans.* Arthur Chambers. New York: Everyman Editions, 1966.
- Verne, Jules — *Hector Servadac*. 1877. Paris : Hachette Grandes Oeuvres, 1977.
- Verne, Jules — *Hector Servadac*. 1877. *Trans.* Ellen E. Frewer. New York: Scribner's, 1906.
- Verne, Jules — *L'Invasion de la mer*. 1905. Préface de Francis Lacassin. Paris : Collection Motifs no. 316, 2008.
- Verne, Jules — *La Jangada, huit cents lieues sur l'Amazone*. 1881. Paris : Hetzel, 1881.
- Verne, Jules — *Sans dessus dessous*. 1889. Paris : Hetzel, 1889.
- Verne, Jules — *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*. A New Translation of Jules Verne's Science Fiction Classic with Introduction and Notes by Emmanuel J. Mickel. Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press, 1984.
- Verne, Jules — *Vingt mille lieues sous les mers*. 1869-70. Paris : Livre de Poche, 2001.
- Verne, Jules — *Le Volcan d'or*. 1906. Paris : Hetzel, 1906.
- Verne, Jules — *Les Voyageurs du XIXème siècle*. 1880. Paris : Géo, Collection Beaux Livres, 2011.

NOTES

1. For Francis Lacassin, Verne's final choice of titles represents a critique of France's "civilizing mission": " [...] *L'Invasion de la mer* montre un Jules Verne étrangement réticent [...] Et c'est ainsi que, pour la première fois de sa carrière, après avoir conçu ou anticipé une immense transformation due à l'application de la Science, [il] s'arrête au prélude [...] au meveilleux scientifique et à la croissance effrénée, il préfère la justice" (Lacassin, 12-13).
2. Unless otherwise noted, all translations will be my own.
3. The France-Overseas Company which, according to Jean-Pierre Picot, was loosely based on La Compagnie Nouvelle de Panama [the New Panamanian Company] that was formed in 1894 from the rubble of Lesseps' Compagnie Universelle du Canal Transocéanien [The Universal Company of the Transoceanic Canal], Picot 33.
4. The IDL as such didn't exist yet in 1872.

Peter Schulman (pschulma@odu.edu), is Professor of French at the Old Dominion University, Norfolk (VA). He is the author of *The Sunday of Fiction: The Modern Eccentric* (Purdue University Press, 2003) as well as *Le dernier livre du siècle* (Romillat, 2001) with Mischa Zabotin. He has edited a critical edition of Jules Verne's *The Begum's Millions* (Wesleyan University Press, 2005) and recently translated Jules Verne's last novel *The Secret of Wilhelm Storitz* (University of Nebraska Press, 2012) as well as *Suburban Beauty* from poet Jacques Reda (VUV editions, 2009) and *Adamah* from Céline Zins (Gival Press, 2010). He is currently co-editor in chief of a new journal of eco-criticism, *Green Humanities* and has co-edited the following books: *The Marketing of Eros: Performance, Sexuality, and Consumer Culture* (Die Blaue Eule, 2003); *Chasing Esther: Jewish Expressions of Cultural Difference* (Kol Katan Press, 2007) and *Rhine Crossings: France and Germany in Love and War* (SUNY Press, 2004). He is currently translating *A Thousand and Second Night and Other Plays* by Jules Verne for the Palik Series published by BearManor Fiction.





Submitted December 9, 2014

Proposé le 9 décembre 2014

Published January 10, 2015

Publié le 10 janvier 2015

Jules et Albert à propos de Sophie dans *Sans dessus dessous*

Jacques Crovisier

Abstract — The conversation appearing at the beginning of the novel *Topsy Turvy* contains an allusion to the mathematician Sofia Kovalevskaya. As we show in this short article, Albert Badoureau suggested this addition to Jules Verne to mitigate the misogyny of the text.

Résumé — Dans la conversation qui marque le début de *Sans dessus dessous* figure une allusion à la mathématicienne Sophie Kowalevski. Ce court article montre qu'il s'agit d'un ajout de Jules Verne suggéré par Albert Badoureau pour atténuer le caractère misogyne du texte.

Selon un préjugé encore vivace, les hommes seraient plus doués pour les mathématiques que les femmes [1]. Mais en 2014, la médaille Fields a été décernée pour la première fois à une femme, la mathématicienne iranienne Maryam Mirzakhani. C'est une étape importante dans la reconnaissance des femmes mathématiciennes, qui rappelle celle de Sophie Kowalevski (1850–1891) [2], mathématicienne russe récompensée en 1888 par le prix Bordin de l'Académie des sciences de Paris.

Dans un livre entièrement consacré à Sophie Kowalevski [3], Michèle Audin évoque une allusion à la mathématicienne dans le roman de Jules Verne *Sans dessus dessous* [4] et en tire un amusant pastiche [5]. En effet, *Sans dessus dessous* débute par une conversation entre le calculateur J.-T. Maston et son égérie Evangéline Scorbitt. Cette conversation, qui porte sur les aptitudes respectives des hommes et des femmes pour les sciences exactes, est reconnue comme étant un monument de misogynie [6][7]. C'est là que se place l'allusion à Sophie Kowalevski :

Qu'il y ait eu ou qu'il y ait quelques remarquables mathématiciennes, et particulièrement en Russie, j'en conviens très volontiers [8].

Jules Verne a longuement retravaillé *Sans dessus dessous*. Les multiples surcharges de son manuscrit en témoignent. Le 22 avril 1889, il écrivait à son éditeur :

Je vous renvoie aujourd'hui la dernière épreuve de *Sans dessus dessous*, avec le bon définitif. Jamais je n'aurai tant trimé sur un bouquin, jamais je n'aurai fait un tel travail de révision. Mais il le fallait, et j'espère qu'on ne pourra pas y relever une erreur [9].

Mais cette épreuve est loin d'être la dernière et Jules Verne enchaîne encore les corrections. Combien y-a-t-il eu d'épreuves ? Une dizaine si l'on en croit le compte-rendu de la visite de Nellie Bly à Jules Verne [10].



Sophie Kowalevski (1850–1891) [11]

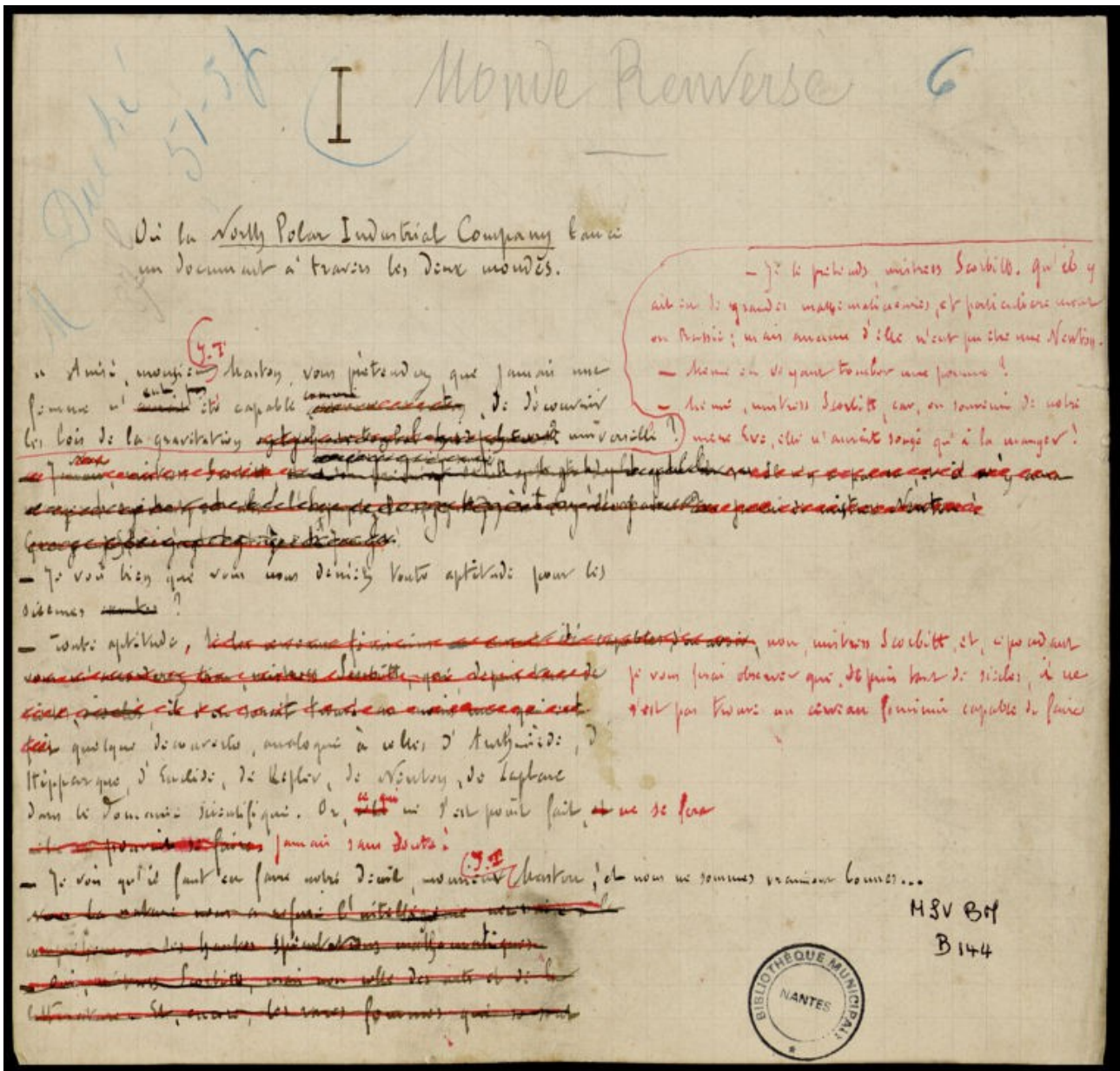
Sans dessus dessous a été préparé en collaboration avec Albert Badoureau [12]. Les notes qu'il a écrites et transmises à Jules Verne ont été conservées et publiées [13]. On y découvre que c'est Albert Badoureau qui a suggéré d'introduire cette allusion à Sophie Kowalevski.

La conversation du début entre J. T. Maston et Mrs Scorbitt pourrait être modifiée. Il y a eu de grandes mathématiciennes, notamment en Russie [14].

L'une des autres grandes mathématiciennes auxquelles pensait Badoureau était sans doute Sophie Germain (1776–1831).

Albert Badoureau — mais sans doute pas Jules Verne — connaissait donc Sophie Kowalevski avant qu'elle ne soit révélée au grand public par l'attribution du prix Bordin de l'Académie des sciences de Paris, le 24 décembre 1888. Sans doute par sa notoriété dans le monde des mathématiciens. Ou peut-être aussi par l'intermédiaire d'Henri Poincaré, son ancien camarade d'école et ami. En effet, Poincaré était en relation épistolaire avec

Sophie Kowalevski. Tout comme elle, il s'était attaqué au problème de la stabilité des anneaux de Saturne [15].



Le premier folio du manuscrit de *Sans dessus dessous*
© Bibliothèque municipale de Nantes / Musée Jules Verne

L'examen du manuscrit de Jules Verne [16] nous informe sur l'évolution du texte. Dans son état final (qui est retranscrit en Annexe 1 pour le premier folio), c'est probablement le manuscrit tel qu'il a été envoyé à la composition. On y voit d'ailleurs les notes au crayon bleu des compositeurs. Sur certaines pages des remarques de Badoureau apparaissent au crayon [17] et ont été rayées au fur et à mesure qu'elles ont été prises en compte. Les modifications les plus récentes sont probablement celles portées en rouge. J'ai également essayé de retranscrire dans les Annexes 2 et 3 les versions antérieures. Cependant, il ne m'a pas été possible de déchiffrer les parties les plus sévèrement oblitérées.

Cet examen du manuscrit confirme que l'allusion à Sophie Kowalevski a été ajoutée après coup, suite aux observations de Badoureau. On s'aperçoit également que la misogynie de Maston était encore plus accentuée dans les versions primitives : il admettait que les femmes pouvaient avoir tout de même certaines dispositions dans les domaines artistiques et littéraires, mais qu'alors, elles se contentaient de singer les hommes !



« Oh! monsieur Maston, permettez-moi de protester. » (Page 2.)

J.-T. Maston et mistress Scorbitt

Illustration de George Roux pour l'édition Hetzel de *Sans dessus dessous*
 Evangéline Scorbitt apparaît ici (comme dans les autres illustrations)
 plus jeune et plus séduisante que le texte ne la décrit [18]

Dans la suite du roman, Jules Verne confie à Evangéline Scorbitt un rôle de premier plan, à la fois négatif et salvateur. C'est en effet son coup de téléphone inopportuniste qui dérange Maston dans ses calculs, à l'origine de la faute qui est la clé de tout le roman.

Alors, roman misogyne ou pas ? *Sans dessus dessous* est à part parmi les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne. C'est un roman empreint d'une profonde ironie qui ne doit pas se prendre au premier degré. C'est ici Maston qui est manifestement et outrancièrement misogyne, et non son auteur. (Accuserait-on l'auteur d'un roman policier d'être un assassin à la place de son personnage ?) La misogynie est peut-être présente dans certains romans de Jules Verne, mais ceci est une autre histoire... Ce n'est pas l'avis

de Cécile Compère qui, avec une grande indulgence, s'est attachée à « détruire une des légendes qui défigurent le grand écrivain » : « Pourquoi exiger d'un écrivain qu'il donne, dans ses romans, à la femme, une place qu'elle n'a pas dans la société ? » [19]

La place que devrait avoir, selon lui, la femme dans la société, Jules Verne l'a exposée dans son fameux discours de la distribution des prix au lycée de jeunes filles d'Amiens du 29 juillet 1893 [20], que commentera Daniel Compère [21].

Que penser de celles qui chercheraient à se jeter dans les luttes sociales, à une époque où les plus purs citoyens sont éclaboussés d'injures, qui prétendent se lancer dans le fracas des affaires, à une époque où s'accumulent tant de risques et tant de déboires, qui veulent jouer des coudes pour se faire place, à une époque où il n'y a guère à récolter que des meurtrissures ? Vous avez à mieux diriger vos aptitudes en rendant agréable le toit familial et le foyer domestique [22].

En bref, le rôle d'une femme doit se limiter à celui de l'épouse et de la mère de famille, et on voit que là, Jules Verne assume pleinement l'échange de répliques « nous ne sommes vraiment bonnes... — Qu'à être bonnes ! » entre Mrs Scorbitt et J. T. Maston. Et quant aux mouvements féministes :

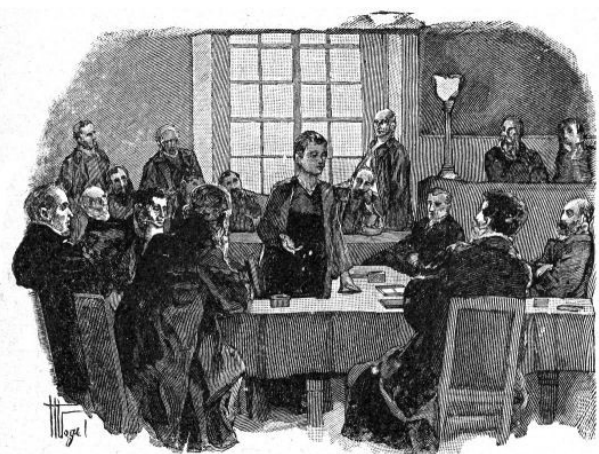
Il faut se féliciter d'être femme et repousser avec dédain les revendications parfaitement ridicules que ne cessent de reproduire des politiciennes à tous crins et de toutes crinières [23].

Tout autre était Albert Badoureau. Lorsqu'il fit paraître à la fin de sa vie *Causeries philosophiques*, un curieux testament spirituel, ses convictions féministes y sont clairement affichées :

Nous estimons que les jeunes filles devraient obtenir le libre accès dans toutes les écoles exclusivement réservées jadis au sexe laid et longtemps oppresseur.

Nous voudrions voir les femmes acquérir l'égalité de vote et d'éligibilité avec les hommes.

[.../...] Nous sommes aussi féministe que possible [24].



Elle avait expliqué l'orbite en comité académique.

Une autre femme scientifique promue dans le roman de Camille Flammarion *La Fin du monde* (1894) : la calculatrice « jeune lauréate de l'Institut », sans doute inspirée de Dorothea Klumpke (Illustration de H. Vogel à droite, non identifiée à gauche)

Quelques années seulement après la publication de *Sans dessus dessous*, Camille Flammarion publie *La Fin du monde* [25], un roman (ou conte philosophique) situé au XXV^e siècle où la sagesse des nations fait appel en vain aux experts scientifiques pour échapper à une comète qui menace la Terre. Dans ce roman, qui débute comme du Jules Verne, Flammarion n'hésita pas à camper comme l'un des personnages principaux une astronome « jeune lauréate de l'Institut, candidate à la direction de l'Observatoire » [illustration]. Sans doute ne pensait-il pas à Sophie Kowalevski, mais plutôt à Dorothea Klumpke (1861–1942). Cette dernière dirigea le Bureau des mesures de l'Observatoire de Paris à partir de 1892. Elle fut la première femme à soutenir à la Sorbonne une thèse de doctorat en mathématiques, *Contribution à l'étude des anneaux de Saturne* [26], où elle poursuivait l'application des méthodes de Sophie Kowalevski... [27]

Chronologie

- 1888, 16 avril. Albert Badoureau envoie à Jules Verne ses premières notes sur *Le Titan moderne* [28].
- 1888, 1er octobre. Albert Badoureau envoie à Jules Verne ses observations sur le manuscrit de *SDD* (alors intitulé *Le Monde renversé*) [29].
- 1888, 29 octobre. Jules Verne envoie à Hetzel le manuscrit de *SDD* [30].
- 1888, 21 novembre. Louis-Jules Hetzel propose le titre *Sans dessus dessous* que Jules Verne accepte immédiatement [31].
- 1888, 24 décembre. Sophie Kowalevski reçoit le prix Bordin lors d'une séance solennelle de l'Académie des sciences.
- 1889, 22 avril. Jules Verne renvoie à Hetzel la « dernière » épreuve de *SDD* [32]. Mais les corrections se poursuivront jusqu'en octobre.
- 1889, 7 novembre. Publication de *Sans dessus dessous*.

Annexes

Voici le début de *Sans dessus dessous* dans sa version publiée et selon des versions antérieures reconstituées à partir du manuscrit [33].

Annexe 1

Le début de *Sans dessus dessous* dans sa version publiée :

SANS DESSUS DESSOUS

I

OU LA « NORTH POLAR PRACTICAL ASSOCIATION »

LANCE UN DOCUMENT
A TRAVERS LES DEUX MONDES.

« Ainsi, monsieur Maston, vous prétendez que jamais femme n'eût été capable de faire progresser les sciences mathématiques ou expérimentales ?

– À mon extrême regret, j'y suis obligé, mistress Scorbitt, répondit J.-T. Maston. Qu'il y ait eu ou qu'il y ait quelques remarquables mathématiciennes, et particulièrement en Russie, j'en conviens très volontiers. Mais, étant donnée sa conformation cérébrale, il n'est pas de femme qui puisse devenir une Archimède et encore moins une Newton.

– Oh ! monsieur Maston, permettez-moi de protester au nom de notre sexe...

– Sexe d'autant plus charmant, mistress Scorbitt, qu'il n'est point fait pour s'adonner aux études transcendantes.

– Ainsi, selon vous, monsieur Maston, en voyant tomber une pomme, aucune femme n'eût pu découvrir les lois de la gravitation universelle, ainsi que l'a fait l'illustre savant anglais à la fin du XVIIe siècle ?

– En voyant tomber une pomme, mistress Scorbitt, une femme n'aurait eu d'autre idée... que de la manger... à l'exemple de notre mère Ève !

– Allons, je vois bien que vous nous déniez toute aptitude pour les hautes spéculations...

– Toute aptitude ?... Non, mistress Scorbitt. Et, cependant, je vous ferai observer que, depuis qu'il y a des habitants sur la Terre et des femmes par conséquent, il ne s'est pas encore trouvé un cerveau féminin auquel on doive quelque découverte analogue à celles d'Aristote, d'Euclide, de Képler, de Laplace, dans le domaine scientifique.

– Est-ce donc une raison, et le passé engage-t-il irrévocablement l'avenir ?

– Hum ! ce qui ne s'est point fait depuis des milliers d'années ne se fera jamais... sans doute.

– Alors je vois qu'il faut en prendre notre parti, monsieur Maston, et nous ne sommes vraiment bonnes...

– Qu'à être bonnes ! » répondit J.-T. Maston.

Annexe 2

Version finale du manuscrit (sans doute la version envoyée à Hetzel le 29 octobre 1888) :

Monde Renversé

I

Où la North Polar Industrial Company lance
un document à travers les deux mondes.

« Ainsi, monsieur J. T. Maston, vous prétendez que jamais une femme n'eut été capable de découvrir les lois de la gravitation universelle ?

– Je le prétends, mistress Scorbitt. Qu'il y ait eu de grandes mathématiciennes, et particulièrement en Russie ; mais aucune d'elles n'eut pu être une Newton.

– Même en voyant tomber une pomme ?

– Bien sûr, mistress Scorbitt, car en souvenir de notre mère Eve, elle n'aurait songé qu'à la manger !

– Je vois bien que vous nous déniez toute aptitude pour les sciences ?

– Toute aptitude, non, mistress Scorbitt, et, cependant, je vous ferais observer que, depuis tant de siècles, il ne s'est pas trouvé un cerveau féminin capable de faire quelques découvertes, analogues à celles d'Archimède, d'Hipparque, d'Euclide, de Képler, de Newton, de Laplace dans le domaine scientifique. Or, ce qui ne s'est point fait ne se fera jamais sans doute !

– Je vois qu'il faut en faire notre deuil, monsieur J. T. Maston ! Et nous ne sommes vraiment bonnes...

– Qu'à être bonnes, répondit J. T. Maston [...]

Annexe 3

Version antérieure du manuscrit (reconstituée en supprimant les ajouts en rouge et en rétablissant en partie le texte biffé ; sans doute proche de celle, ou de l'une de celles, envoyée par Jules Verne à Albert Badoureau) :

« Ainsi, monsieur Maston, vous prétendez que jamais une femme n'aurait été capable, comme Newton, de découvrir les lois de la gravitation universelle,

– Jamais, mistress Scorbitt. Il n'y a pas eu et il n'y aura jamais de mistress Newton.

– Je vois bien que vous nous déniez toute aptitude pour les sciences exactes ?

– Toute aptitude. Si les cerveaux féminins avaient été capables d'en avoir, vous m'accorderiez bien, mistress Scorbitt, que depuis tant de siècles, il s'en serait trouvé au moins un qui ait fait quelques découvertes, analogues à celles d'Archimède, d'Hipparque, d'Euclide, de Képler, de Newton, de Laplace dans les domaines scientifiques. Or, cela ne s'est point fait, et cela ne pourrait se faire.

– Je vois qu'il faut en faire notre deuil, monsieur Maston ! Nous la nature nous a refusé l'intelligence nécessaire à la compréhension des hautes spéculations mathématiques.

– Oui, mistress Scorbitt, mais non celles des arts et de la littérature. Et, encore, les rares femmes qui se sont illustrées en ces genres, affectaient-elles de ressembler aux hommes.

– Ainsi, nous ne sommes vraiment bonnes...

– Qu'à être bonnes, répondit Maston [...]

NOTES

1. A. Chemin, *Le sexe des maths*, 2014, *Le Monde*, n° 21707 (1er novembre 2014).
2. Les nom et prénom de cette mathématicienne se rencontrent sous de multiples variantes orthographiques (voir M. Audin, *infra*, pp. 25–28). Nous avons retenu ici celle sous laquelle elle signait ses publications en français.
3. M. Audin, *Souvenirs sur Sofia Kovaleskaya*, Calvage & Mounet, Paris, 2008.
4. J. Verne, *Sans dessus dessous*, Hetzel, Paris, 1889. *SDD*
5. M. Audin, *op. cit.*, pp. 214–217.
6. M. Audin, *op. cit.*
7. F. Sauvageot, *J.-T. Maston, un mathématicien à deux erreurs*, Images des Mathématiques, CNRS, 2014. <http://images.math.cnrs.fr/J-T-Maston-un-mathematicien-a-deux.html>.
8. *SDD*, Chap. I. Voir l'Annexe.
9. Lettre de Jules Verne à Louis-Jules Hetzel du 22 avril 1889. *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886–1914)*, établie par O. Dumas, V. Dehs et P. Gondolo della Riva, tome I (1886–1896), éditions Slatkine, Genève, 2004, p. 102.
10. Voir *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, réunis et commentés par D. Compère et J.-M. Margot, Slatkine 1998, p. 52.
11. Cette photo est celle accompagnant l'article nécrologique publié par G. Mittag-Leffler (1892, *Acta Mathematica*, 16, pp. 385–392).
12. Une biographie d'Albert Badoureau (1853–1923) reste encore à être publiée. Une esquisse en a été donnée par Jacques et Sylvain Crovisier (2007, *Quadrature*, 66, pp. 15–24). <http://www.anales.org/archives/x/q06012.pdf> et <http://www.anales.org/archives/x/q06013.pdf>.
13. A. Badoureau, *Le Titan moderne*, présenté et annoté par Colette Le Lay et Olivier Sauzereau, Actes Sud/Ville de Nantes, 2004. *TM*
14. *TM*, p. 158.
15. Henri Poincaré publie ses travaux sur les anneaux de Saturne en 1885. Il cite l'article de Sophie Kowalevski sur le même sujet publié la même année.
16. Bibliothèque municipale de Nantes, MJV B144. Les premier et dernier folios sont accessibles à http://www1.arkhenum.fr/bm_nantes_jules_verne/_app_php_mysql/ms/recherche_alpha_cles.php.
17. Conformément à ce que Badoureau a annoncé dans *TM*, p. 156.
18. « Mrs Evangéline Scorbitt n'était plus de la première jeunesse ni même de la seconde avec ses quarante-cinq ans, ses cheveux plaqués sur ses tempes, comme une étoffe teinte et reteinte, sa bouche trop meublée de dents trop longues dont elle n'avait pas perdu une seule, sa taille sans profil, sa démarche sans grâce. » (*SDD*, chap. IV.)
19. C. Compère, « Jules Verne et la misogynie », 1978, *Bull. Soc. Jules Verne*, 48, 248–252.
20. Reproduit dans *Textes oubliés*, recueillis et présentés par F. Lacassin, 1979, Union générale d'éditions.
21. D. Compère, « Le rôle de la femme selon Jules Verne », 1969, *Bull. Soc. Jules Verne*, 12, 67–68.
22. *Discours*, *op. cit.*
23. Cette phrase est omise dans la version du *Discours* de l'Union générale d'éditions.
24. A. Badoureau, *Causeries philosophiques*, Gauthier-Villars, Paris, 1920, pp. 157–158.
25. C. Flammarion, *La Fin du monde*, Ernest Flammarion libraire-éditeur, Paris, 1894, p. 7.
26. 1895, *Annales de l'Observatoire de Paris*, 21, pp. C1–C60.

27. 1894, *La Nature*, 22(1), p. 62.
28. *TM*, p. 12 et suivantes.
29. *TM*, p. 156 et suivantes.
30. Lettre de Jules Verne à Louis-Jules Hetzel du 29 octobre 1888. *Op. cit.* pp. 90–91.
31. Lettres de Louis-Jules Hetzel à Jules Verne du 21 novembre 1888 et de Jules Verne à Louis-Jules Hetzel du 22 novembre 1888. *Op. cit.* pp. 91–92 et p. 93.
32. Lettre de Jules Verne à Louis-Jules Hetzel du 22 avril 1889. *Op. cit.* p. 102.
33. Bibliothèque municipale de Nantes, MJV B144.

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 November 25, 2014

Proposé le 25 novembre 2014

Published January 10, 2015

Publié le 10 janvier 2015

Alcide Poitrineux et Simon Morgaz : deux mises au point sur Jules Verne et le théâtre

Stefan Schmidt et Volker Dehs

Abstract — In 1883 Jules Verne was involved in the writing of a play that was never performed, *Les Erreurs d'Alcide*. Recent findings provide further details on this collaboration. In *Famille-sans-nom* (*Family Without a Name*), the family name of the heroes is Morgaz. A few years after the publication of the novel, a play called *Simon Morgaz* was on stage in 1896.

Résumé — Jules Verne a collaboré en 1883 à une pièce qui ne fut jamais jouée, *Les Erreurs d'Alcide*. De récentes découvertes apportent plus de précisions sur cette collaboration. Dans *Famille-sans-nom*, le nom de famille des héros est Morgaz. Quelques années après la parution du roman, une pièce intitulée *Simon Morgaz* fut jouée en 1896.

Les Erreurs d'Alcide

Dans un article paru dans le second volume de *Verniana*, quelques hypothèses ont été émises sur une pièce de théâtre de Jules Verne, jamais jouée, hypothèses relatives à son titre, aux collaborateurs et aux raisons de sa disparition [1]. Toutes les informations reposaient sur l'exploitation de quelques quotidiens d'époque, facilitée par la numérisation progressive de documents anciens diffusés sur le site de la Bibliothèque nationale de France, Gallica.

Conçue, paraît-il, par Georges Maurens (de son vrai nom Jules Henry, 1854-1954) et Emile Abraham (1833-1907), avec la collaboration de Jules Verne, cette pièce en trois actes avait été destinée au Théâtre de Cluny entre 1883 et 1885, sous le titre *Les Erreurs d'Alcide*, mais abandonnée par la suite. Grâce à de nouvelles recherches, certains aspects peuvent être confirmés et précisés. En effet, la pièce fut annoncée par les journaux parisiens non seulement en octobre 1883, mais déjà *fin juillet* :

« Le Théâtre-Cluny jouera, dans un des premiers mois de la prochaine saison, une pièce en trois actes de MM. Emile Abraham et Georges Maurin [sic] : *les Erreurs d'Alcide Poitrineux* [sic]. » [2]

Comme tous les journaux reproduisent les mêmes erreurs, celles-ci reviennent ou à une source commune — une annonce officielle du secrétaire du Théâtre de Cluny — ou elles répètent les fautes de transcription dues au rédacteur du *Figaro*. Ce qui est plus important, c'est que cet entrefilet prouve que le prénom *Alcide* — qui n'apparaît qu'une seule fois dans le fragment du second acte (Figure 1) — se rapporte effectivement au personnage du maire *Poitrineux*, dont le patronyme disparaît plus tard du titre du vaudeville et s'écrit bien ainsi dans le manuscrit.

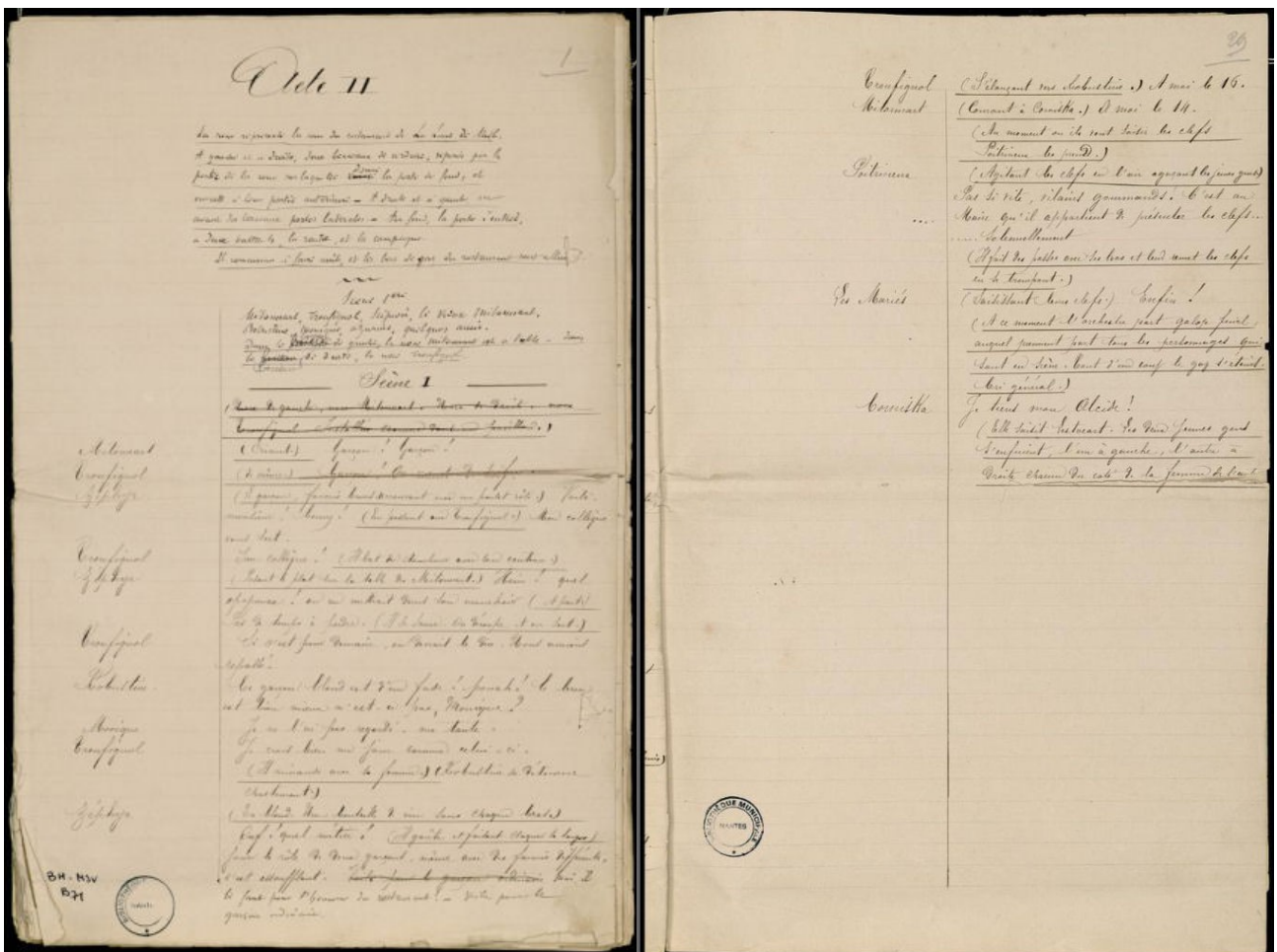


Figure 1. Première et dernière page du manuscrit du deuxième acte de ce qui est sans doute *Les Erreurs d'Alcide* conservé à la Bibliothèque municipale de Nantes
Sur la première page, les premières lignes et la dernière (après la rature) sont de la main de Jules Verne
Sur la dernière page, on lit clairement *Alcide* et *Poitrineux*

Un autre article, consacré à l'adaptation de *Mathias Sandorf* en 1887, dont Jules Henry est un des deux auteurs, corrobore la raison supposée pourquoi *Les Erreurs d'Alcide* n'ont jamais vu le feu de la rampe :

« M. Jules Henry n'avait encore écrit que des romans, — sous le pseudonyme de Georges Maurens, — *Monsieur le préfet* [Ollendorff, 1885] et les *Énigmes du mariage* [? — titre non retrouvé].

Il avait bien « commis » un vaudeville en trois actes, — avec la complicité de notre ami Emile Abraham ! Mais les *Erreurs d'Alcide*, reçues par M. Maurice Simon, alors directeur de Cluny, devaient être jouées après *Trois Femmes pour un Mari*.

Les Erreurs d'Alcide attendirent dix-huit mois, — puis la direction de Cluny changea de main, — et il n'en fut plus question. » [3]

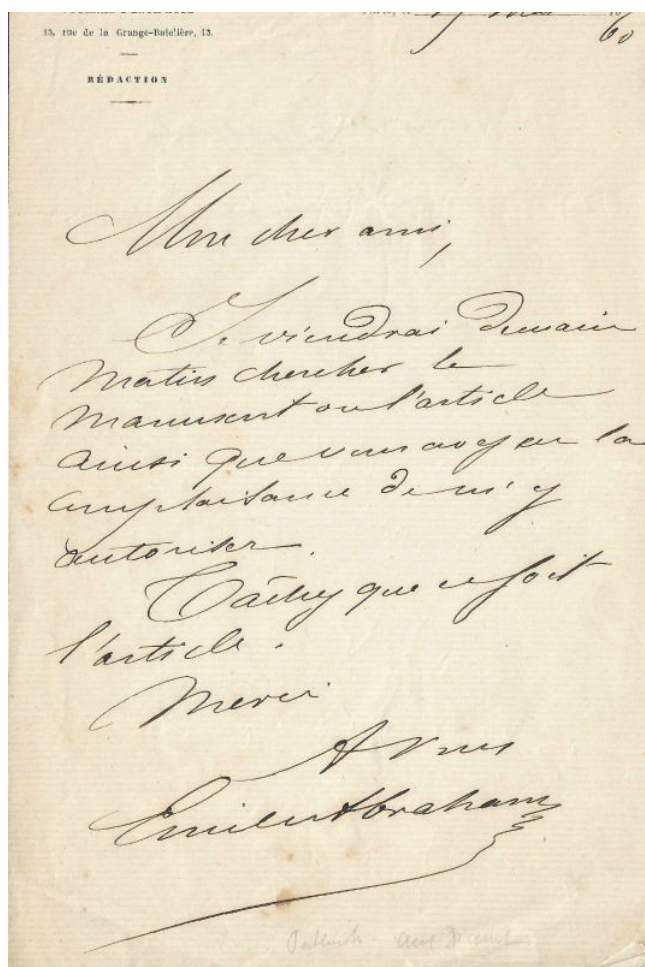


Figure 2. Lettre d'Emile Abraham datée du 15 mai 1860, à l'en-tête du "Journal L'Entr'acte / 13, rue de la Grange-Batelière, 13 / Rédaction" (coll. Dehs)

Ainsi que le montre l'autographe d'Émile Abraham (Figure 2), une grande partie du manuscrit du deuxième acte est écrite (ou plutôt copiée) de sa main [4]. Par contre, l'écriture différente des pages intercalées (ff. 7-10) peut être attribuée à Jules Henry dans le manuscrit du deuxième acte déposé à la Bibliothèque municipale de Nantes (Figure 3).

Pour permettre la comparaison, un autre document intéressant de sa main existe aussi. Datée du 24 octobre 1925, cette lettre de quatre pages fut adressée à Michel Verne, le petit-fils aîné de l'écrivain. Elle est conservée aux Bibliothèque d'Amiens métropole [5].

Auparavant, la Librairie Hachette avait demandé à Michel si le livret de l'adaptation de *Mathias Sandorf* avait jamais été publié [6]. Dans sa réponse, Henry donne quelques renseignements ignorés sur l'historique de la pièce : *Mathias Sandorf*, monté le 27 novembre 1887 au Théâtre de l'Ambigu-Comique, était destiné à faire la réouverture du Théâtre de la Porte-Saint-Martin, la saison suivante. Ce fut une condition préalable de sa création à l'Ambigu, par suite du passage du directeur, Émile Rochard, d'un théâtre à l'autre. Si l'œuvre n'y fut pas reprise, c'est que l'ensemble des décors avaient brûlé et ceci quelque temps seulement après que Rochard avait refusé de les donner en location à un théâtre de Bruxelles pour la somme de 40.000 F. Henry poursuit :

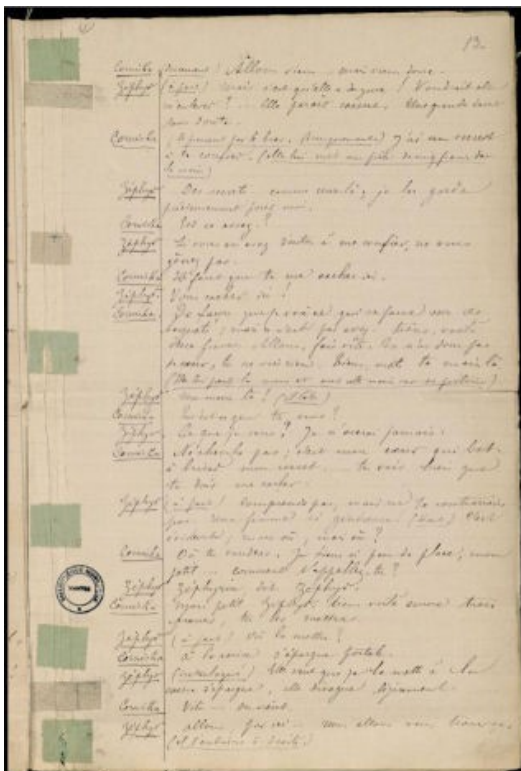


Figure 3. Feuillet no 7 intercalé dans le manuscrit du deuxième acte

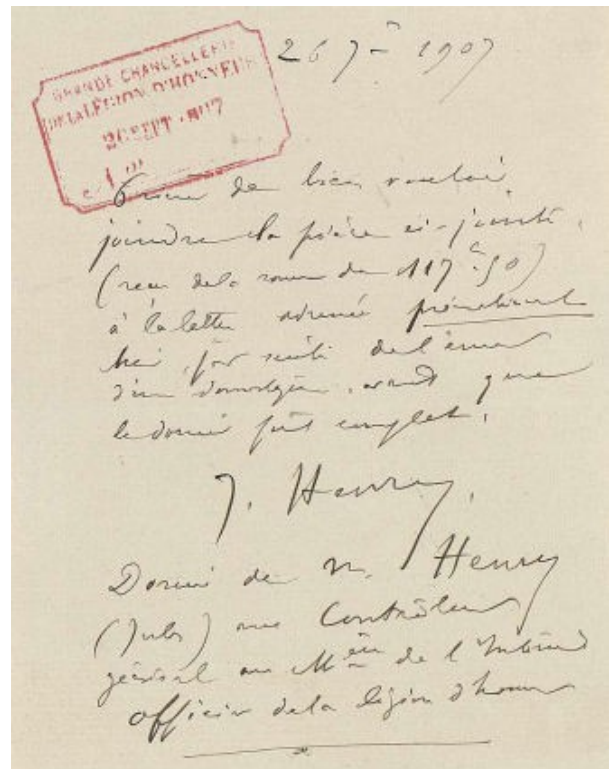


Figure 4. Une lettre de Maurens/Henry du site Leonore des Archives nationales françaises avec les documents en ligne de la Légion d'honneur

« La pièce n'a jamais été imprimée à cause de l'étranger où nous n'étions pas protégés à cette époque déjà lointaine, mais le manuscrit a été déposé à la Société des auteurs et compositeurs rue Hippolyte Maindron.

Je crois me rappeler qu'il y avait même deux versions dont une réduite pour les scènes moins importantes. »

Il parle ensuite de son adaptation de *L'Archipel en feu*, entreprise en collaboration avec Charles Samson pour le Châtelet en 1899, et demande à Michel de lui rendre le manuscrit qui aurait été communiqué par le directeur, Alexandre Fontanes, au fils de Jules Verne, car la pièce était restée, elle aussi, dans les tiroirs.

Contrairement à Émile Abraham, co-auteur des *Erreurs d'Alcide*, peu d'éléments biographiques étaient connus sur Jules Henry. Depuis la publication de notre premier article [1], la Légion d'honneur a mis en ligne une grande partie de ses dossiers, dont celui d'Henry (Figure 4) [7]. C'est là qu'on apprend que, né le 27 février 1854 à Contances (Manche), il est mort centenaire en décembre 1954. Les diverses étapes de sa carrière de fonctionnaire, d'abord à Paris, puis à Amiens, ensuite au Ministère de l'Intérieur, se présente ainsi :

1876 (1^{er} janvier) : rédacteur au Ministère des travaux publics.

1879 (12 avril) : conseiller de préfecture de la Somme à Amiens où il a fait la connaissance de Jules Verne.

1886 (13 décembre, date qui marque son départ définitif pour Paris) : chef du secrétariat du Ministère de l'Intérieur.

1887 (1^{er} juin) : sous-chef de bureau au même ministère.

1893 (7 novembre) : délégué dans les fonctions de chef au bureau de la presse, ensuite bibliothécaire au Ministère de l'Intérieur.

1896 (janvier, jusqu'à sa mise en retraite par suppression d'emplois en février 1907) : contrôleur général des services extérieurs de la sûreté générale.

Domicilié à Nanterre, Jules Henry passait les mois d'hiver à Nice où il invita Michel, dans sa lettre évoquée ci-dessus, d'aller le voir.

En conclusion, la comparaison des écritures montre que la plus grande partie du manuscrit est de la main d'Emile Abraham, avec des adjonctions de la main de Jules Verne, alors que celle des pages intercalées est de Jules Henry.

Trahison ou Simon Morgaz

Deux articles ont évoqué le souvenir d'une autre pièce peu connue [8] : *Trahison ou Simon Morgaz*, « Drame Historique en 1 Acte » par l'archiviste toulonnais A.-Jacques Parès (1867- après 1939), a cette particularité de ne pas constituer une adaptation du roman *Famille-sans-nom* auquel il se rapporte, mais d'en procurer le prologue. Le livret fut publié dans une petite plaquette en 1913 (Figure 5), après avoir été reproduit intégralement dans le *Bulletin de l'Académie du Var* où Parès venait d'être admis comme membre. [9] Ce qui était inconnu, c'est que la pièce avait été représentée, presque 17 ans avant sa publication, sur une scène parisienne sous le titre *Simon Morgaz*. D'après *L'Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques* [10], la pièce de Parès a été jouée à la Galerie-Vivienne, le 17 mai 1896, un dimanche.

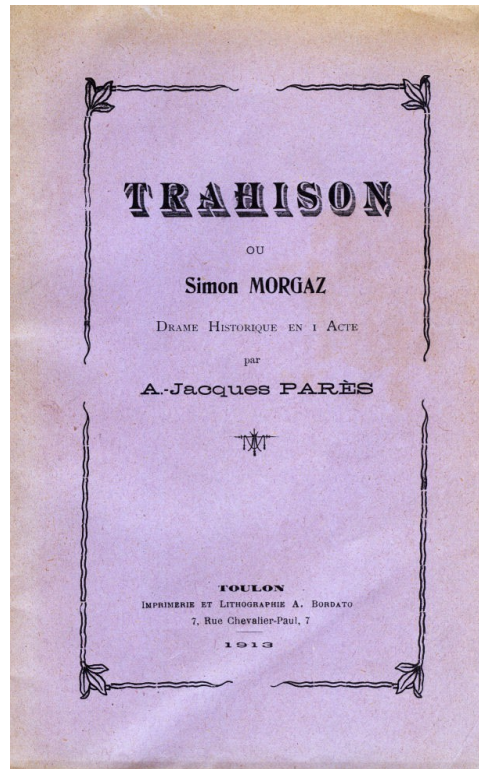


Figure 5. Brochure de Parès
(coll. Dehs)

L'adresse officielle de ce théâtre était 6, rue Vivienne. Il avait été fondé le 4 décembre 1886 par Alphonse Bouvret (1831-1898), journaliste, imprésario et auteur dramatique, qui le dirigea jusqu'en 1897. Bouvret, « trouvant quelque difficulté à louer certaines boutiques un peu retirées [de la Galerie-Vivienne], eut l'idée de les remplacer par une petite salle de théâtre. [11] Construit, dans le principe, pour des représentations enfantines, le théâtre s'est élevé peu à peu — sans que le cadre matériel de la scène fût agrandi — vers des représentations dramatiques d'un ordre plus élevé » [12]. A partir de 1893, le théâtre ajoutait le dimanche des soirées populaires d'opéras-comiques à ses représentations tandis que les dimanches après-midi étaient réservés aux enfants.

Jacques-A. Parès avait fait son entrée à la Galerie-Vivienne le 29 septembre 1895 avec un acte inédit intitulé *Un truc nouveau*. Suivait donc en 1896 *Simon Morgaz*, une pièce courte qui pourrait bien avoir été jouée comme lever-rideau en début de soirée ou représentée à un public juvénile de l'après-midi. On aimerait bien avoir des précisions à ce sujet comme sur sa représentation de 1896 en général. Hélas, peu de journaux parisiens mentionnent le théâtre de la Galerie-Vivienne dans leur rubrique des spectacles du jour ou de la semaine, et leurs renseignements semblent souvent être incomplets ou contradictoires. Ainsi, *Le Monde Artiste* du dimanche 17 mai 1896 indique parmi les matinées du jeudi 14 mai que la Galerie-Vivienne propose les « mêmes spectacles que le soir », sans pourtant préciser ce qu'y est joué le soir en question, ou le reste de la semaine. *La Presse* indique que le 17 sont joués *L'Epreuve villageoise* et *Le Vieux sorcier*, alors que le *Journal officiel de la République française* annonce que le 17 mai serait un jour de relâche... [13] Aussi, aucun compte rendu de *Simon Morgaz* n'a été retrouvé jusqu'à ce jour.

NOTES

1. V. Dehs : « Les Mystères du deuxième acte - à propos d'un fragment dramatique de Jules Verne (et quelques autres) », in *Verniana* vol. 2, (2009-2010), pp. 11-21.
2. *Le Figaro* n° 208, 27 juillet 1883, p. 3 ; *Le Temps* n° 8127, 28 juillet 1883, p. 4 ; voir aussi, tous du lendemain, le *Journal officiel de la République française* n° 205, p. 3923 ; *L'Europe Artiste* n° 33, p. 1 ; *Officiel-Artiste* n° 30, p. 2. Publications disponibles sur <http://bnf.gallica.fr>
3. Lazarille : « La Soirée parisienne. – Mathias Sandorf. » In *Gil Blas* n° 2932, 28 novembre 1887, pp. 1-2.
4. Le manuscrit complet disponible sur le site de la Bibliothèque municipale de Nantes : <https://bm.nantes.fr/home/espaces-dedies/patrimoine/patrimoine-numerise.html>. Il y est décrit ainsi : « Manuscrit dont les premières lignes sont autographes et le reste de deux mains inconnues. Chaque page a été divisée par un trait à l'encre en deux parties inégales, la droite portant le texte, la marge à gauche les noms des personnages en regard de chaque réplique. Les ff. 7-10 (d'une écriture différente) ont été insérés dans le cahier et fixés avec du papier collant. Le f. 16 porte la mention "M. Verne à Amiens". Pap. 16 ff. (10 v°, 15 v° et 16 blancs). 1 cahier cousu. Les ff. sont coupés à droite, sur environ un quart de leur largeur (pliage prolongé dans une boîte). 348 x 226 mm. Cote : mju B 71. »
5. Bibliothèques d'Amiens métropole, collection Jules Verne. Correspondance de la famille Verne. JV MS 57 <1458088>.
6. *Ibid.*, <1458079>. Lettre dactylographiée, datée du 14 octobre 1925. La pièce n'a été publiée, d'après le manuscrit conservé dans les archives de la Censure (Archives nationales, F/18/965), dans une édition limitée à 310 exemplaires et établie par Robert Pourvoyeur, en 1992, par la Société Jules Verne, Paris.
7. http://www.culture.gouv.fr/LH/LH160/PG/FRDAFAN84_O19800035v0499706.htm : 20 vues dont nous reproduisons le n° 11. Henry a été reçu chevalier en 1894 et promu officier en 1907.
8. V. Dehs : « Curiosités de la scène vernienne. De quelques apocryphes (?) dramatiques », in *Bulletin de la Société Jules Verne* n° 160, décembre 2006, pp. 33-44 : 38-41 ; *id.* : « Les drames du crépuscule : L'exemple de *Famille-sans-nom* », in *Revue Jules Verne* n° 33/34, Amiens : CIJV, décembre 2011, pp. 53-63 : 60-61, avec la reproduction des deux dernières scènes de la pièce.
9. LXXXI^{me} année. Toulon : Imp. Bordato, 1913, pp. 86-111. La revue est disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54507260.image.langDE.r=Bulletin%20de%20l%E2%80%99Acad%C3%A9mie%20du%20Var>
10. Tome 4^e (3^e fascicule), 18^e année, exercice 1896-1897, p. 511.
11. Salle qui comprend 154 places et six loges d'après Nicole Wild : *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*. Lyon : Symétrie, 2012 (coll. Perpetuum mobile), p. 174.
12. Adolphe Aderer : *Le Théâtre à côté*. Paris : Ancienne Maison Quantin, Librairies-imprimeries réunies, 1894, p. 62.
13. *Le Monde artiste illustré*, 30^e année, n° 20, 17 mai 1896, p. 310; *Journal officiel de la République française*, 28^e année, n° 134, 17 mai 1896, p. 2756; *La Presse*, 63^e année, nouvelle série, n° 1451, 18 mai 1896, p. 4. *L'Épreuve villageoise* est un ancien opéra-comique en 2 actes d'André Grétry (1784), *Le Vieux Sorcier* un opéra-comique récent en 1 acte de Félix Desgranges (1896).

Stefan Schmidt (stefan.jv.schmidt@t-online.de), né en 1960, vit à Merzig en Sarre. Il est collaborateur à un dictionnaire sur les personnages de Karl May (Paderborn, 1996) et ancien rédacteur à la rubrique "L'univers d'Hergé" de la revue *Reddition* (Barmstedt). En plus, il est membre de la Société Jules Verne et du Jules-Verne-Club d'Allemagne.

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 January 27, 2015

Proposé le 27 janvier 2015

Published February 2, 2015

Publié le 2 février 2015

In memoriam Wolfgang Thadewald (1936-2014)

Volker Dehs

Le 1^{er} décembre 2014, le grand vernien Wolfgang Thadewald (Figure 1) est décédé à Langenhagen, près de Hanovre, en Allemagne. Si ce nom n'est pas très connu à l'étranger, c'est que celui qui le portait s'était spécialisé dans le domaine germanophone des affaires verniennes. Mais dans ce champ d'investigation bien délimité il était orfèvre, et la lacune qu'il laisse restera impossible à combler, au double point de vue humain et de spécialiste.

Né le 24 avril 1936 à Stettin (actuellement Szczecin, en Pologne), Wolfgang Thadewald s'était toujours intéressé à la science-fiction, mais c'est la carrière d'un haut fonctionnaire dans les impôts qu'il a poursuivie jusqu'à sa retraite à la fin des années 1990. Sa compétence et sa sûreté en matières professionnelles ne l'empêchaient pas d'être lui-même toujours en retard avec sa déclaration fiscale, comme il me le confia avec un clin d'œil, puisqu'il y avait, surtout pendant sa retraite, des choses bien plus importantes à faire. Parallèlement à son métier, il a dirigé pendant de longues années une agence littéraire où il s'occupait notamment d'auteurs polonais qui, pendant la guerre froide, avaient des difficultés d'accéder au marché germanophone. Parmi eux, on relève le nom de Stanislas Lem qui restait son confident et ami jusqu'à sa disparation en 2006, mais aussi celui de Karol Wojtyła qui avait publié des recueils de poésies avant de changer de nom et de titre ! [1]

Peu à peu et de manière presque clandestine, Thadewald s'était métamorphosé en un de ces collectionneurs incontournables de la science-fiction de langue allemande, bien connus de tous les bouquinistes (« Vous cherchez des Jules Verne ? Ah, c'est vous, M. Thadewald, de Langenhagen ?! ») ainsi que des éditeurs qui lui envoyaient automatiquement leurs nouvelles publications. C'est sa collection personnelle (50.000 titres, plus de 4.000 Jules Verne) qui lui permettait de s'adonner à sa prédilection d'établir des bibliographies très appréciées par les bibliophiles et amateurs de la SF. En effet, il n'avait pas seulement toutes les publications de Jules Verne signalées par les grandes bibliographies courantes, mais aussi de très nombreuses raretés non répertoriées qui, tout inconnues qu'elles fussent aux yeux des spécialistes et des bibliothèques publiques, constituent un aspect non négligeable de la réception vernienne en Allemagne. Et sa

collection contenait même des Verne avant Jules Verne, publiés de manière anonyme dans des revues ou des quotidiens, que Wolfgang exploitait de manière systématique avec la passion d'un Hatteras et l'obstination d'un Kériban.



Figure 1. Portrait de Wolfgang Thadewald (photo Stefan Marniok)

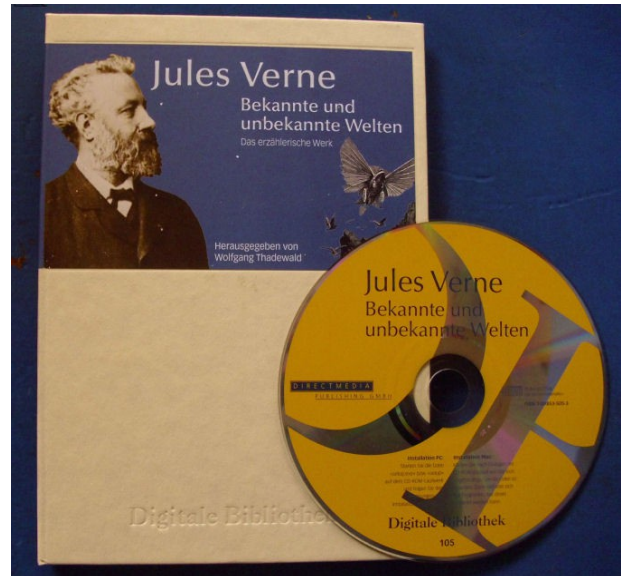


Figure 2. CD-ROM réalisé par Wolfgang Thadewald en 2004

Avec son charme particulier, nourri à dose égale de sa modestie et de son humour caustique, mais jamais blessant, il avait réussi de s'entourer de chercheurs qui s'échangeaient avec lui au profit de tous et des études verniennes : Gerd Schubert, l'Autrichien Roland Innerhofer, moi-même et plus tard certains membres du Club allemand Jules Verne. Paradoxalement réfractaire aux technologies modernes, il ne s'est jamais servi d'un ordinateur (marotte qu'il partageait avec bon nombre de verniens de sa génération) mais a réalisé en 2004 le premier CD-ROM réunissant l'œuvre entière de Jules Verne, traduite jusque-là en allemand [2], enrichi d'une biographie et d'une précieuse introduction historique qui, dans un ton aussi précis qu'humoristique, fait état de la réception vernienne outre-Rhin (Figure 2).

Comme tous les collectionneurs, Wolfgang Thadewald était un peu « toqué » (comme aurait dit un certain Hetzel), répertoriant le moindre fait divers relatif à Verne et collectionnant chaque publication non seulement dans ses diverses présentations, mais aussi dans ses éditions successives. J'ai eu tout d'abord du mal à apprécier cette passion des détails et de l'intégralité, tout en lui fournissant de mon mieux, pendant les 25 ans de notre amitié, toute information qui pourrait l'intéresser ; mais j'ai fini par comprendre l'apport inestimable qu'une telle collection rend aux chercheurs qui peuvent ainsi recourir à des archives toutes faites, amassées pendant plusieurs décennies, répondant peut-être un jour à des questions que nous autres n'avons pas encore l'imagination de poser. Espérons que la collection qui a survécu à son infatigable collectionneur trouvera une place digne de son importance.

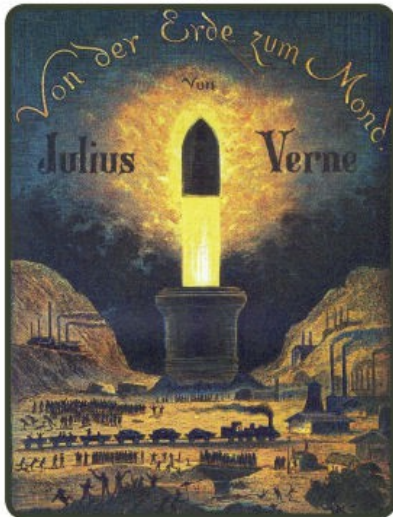
Cette retraite, pendant laquelle Wolfgang aurait souhaité achever sa bibliographie des éditions verniennes [3], fut malheureusement assombrie par des maladies successives qui rendaient son travail de plus en plus difficile et qui ont fini par le vaincre. J'en épargne au

lecteur les détails, mais si j'évoque tout de même ce fait douloureux, c'est pour faire état de sa ténacité et son énergie impressionnantes, toujours accompagnées de son humour plein de finesse : encore deux semaines avant son décès, il m'annonça, dans son dernier coup de téléphone, une nouvelle découverte dont il se réjouissait comme un petit gamin : dans une revue allemande des années 1950, il avait trouvé l'adaptation d'un roman vernien (publiée sous l'anonymat). Comme d'habitude, il habilla cette information dans une énigme que je devais résoudre — c'était l'intrigue de *L'École des Robinsons*, transposée dans un contexte plus moderne.

Depuis 2012, les rédacteurs du Club allemand Jules Verne — en premier lieu Norbert Scholz, Bernhard Krauth et Ralf Reinhardt — ont suppléé aux forces diminuantes de leur ami en créant une série intitulée *Thadewalds Spaziergänge durch die Vernistik* (ce que l'on pourrait traduire par *Promenades de Thadewald à travers la vernologie*) dont deux volumes ont paru [4]. Ils réunissent des textes introuvables, retrouvés par les patientes recherches du collectionneur et qui contribuent à connaître les débuts de la réception vernienne dans les pays germanophone. D'autres volumes sont en préparation, car la matière brute est là. Ces publications ainsi que la bibliographie dont il a déjà été question, une fois mise au jour et arrangée dans la forme souhaitée par son auteur, seront la meilleure preuve qu'une vie, prématurément terminée, n'est pas vraiment finie.

Wolfgang Thadewald

150 JAHRE JULES VERNE
Zeugnisse aus den Anfängen einer
Literaturgattung



Thadewalds Spaziergänge durch die Vernistik
Band 1

Gustav Hofmann

DIE REISE NACH DEM MOND
Nach Jules Verne



Thadewalds Spaziergänge durch die Vernistik
Band 2

Figure 3. *Thadewalds Spaziergänge durch die Vernistik*

NOTES

1. Stanislas Lem (1921-2006), écrivain de science-fiction polonais, auteur de *Solaris*, son roman le plus célèbre, porté à l'écran par Andreï Tarkovski en 1972, puis par Steven Soderbergh en 2002.
Karol Józef Wojtyła (1920-2005), prêtre polonais, évêque puis archevêque de Cracovie, cardinal, élu pape catholique le 16 octobre 1978 sous le nom de Jean-Paul II. Étudiant en philologie, il joue dans un groupe de théâtre antinazi et entre au séminaire clandestin en 1942. Il devient en 1958 le plus jeune évêque polonais.
2. Jules Verne : *Bekannte und unbekannte Welten. Das erzählerische Werk*. Herausgegeben von Wolfgang Thadewald. Berlin: Directmedia, 2004 (Digitale Bibliothek, 105). 39.485 pages.
3. Cette bibliographie, arrangée d'après séries et éditeurs, avait paru à partir de 1990 dans une trentaine de fascicules dans Heinrich Wimmer (dir.) : *Bibliographisches Lexikon der utopisch-phantastischen Literatur*. Meitingen : Corian Verlag Heinrich Wimmer. La collection continuellement augmentée et mise à jour est disponible dans plusieurs bibliothèques publiques.
4. Aux éditions Dornbrunnen, Berlin, et au Club allemand Jules Verne (jvc@jules-verne-club.de). Le premier rassemble articles sur les romans, parus dans divers quotidiens entre 1863 et 1874) ; le second reproduit deux plagats dus à Gustav Hoffmann qui s'est approprié les romans lunaires (1876) et de *Vingt mille lieues sous les mers* (1877).

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 April 2, 2014

Proposé le 2 avril 2014

Published April 15, 2014

Publié le 15 avril 2014

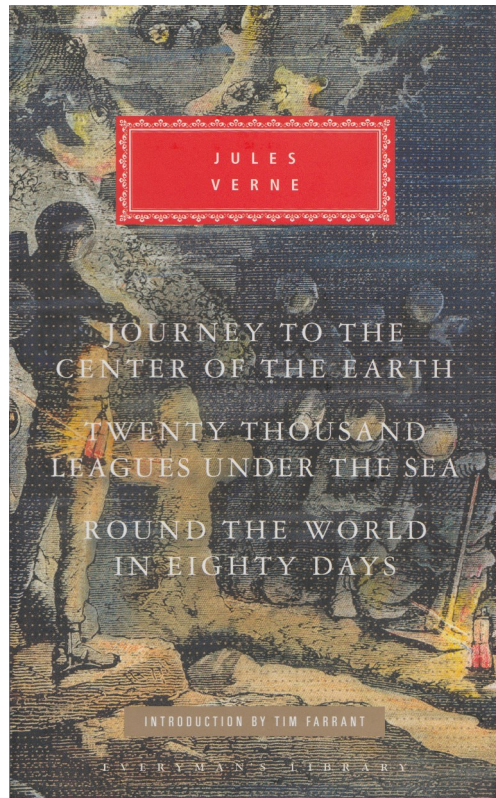
One Small Step for Everyman, One Giant Leap Backward for Verne Readers

Alex Kirstukas

Verne, Jules. *Journey to the Center of the Earth; Twenty Thousand Leagues Under the Sea; Round the World in Eighty Days.* Introduction by Tim Farrant. *Everyman's Library* series, no 351. 688 p. New York: Alfred A. Knopf, 2013.

Until very recently, the venerable Everyman's Library series had a largely positive connection with the works of Jules Verne. Everyman's 1926 single-volume pairing of *Five Weeks in a Balloon* and *Around the World in Eighty Days* was a revelation; introduced and influenced by members of England's Jules Verne Confederacy, it offered sparkling new translations of both texts in an effort to improve Verne's literary reputation in the English-speaking world. Arthur Chambers, a professional British translator, supplied perhaps the most stylish rendering of *Five Weeks* published so far (it is seriously marred only by Chambers' disastrous decision to mistranslate the neutral French word *nègre* as a highly offensive English word also beginning with N), while Paul Desages, a French expert at Oxford, contributed an *Around the World* of impressive completeness and accuracy. Better still, a 1994 reprint of Desages's text added a wealth of critical material by Peter Costello, allowing English-speaking readers to appreciate the book in more detail than ever before. Though their other Verne titles, *Twenty Thousand Leagues under the Sea* and *The Mysterious Island*, were no better than the competition (they were simple reprints of the standard error-and-alteration-filled translations by Lewis Page Mercier and Agnes Kingston, respectively), and though all four Verne titles were allowed to go out of print, the lavish treatment they have given *Five Weeks* and especially *Around the World* deserves a modicum of Vernian respect, and earns Everyman a special place in the history of Verne's English translations.

And so it comes as a great disappointment to find that, when Everyman put Verne back in their series last September, they did so with an abrupt downshift in translation quality. Their new single-volume omnibus offers no new translations; it does not even include the classic P. Desages text to which, presumably, they still own the rights. Rather, it reverts to some of the oldest English texts of all: the anonymous translation of *Journey to the Center of the Earth* published by George Routledge and Sons in 1876, and Henry Frith's versions of *Twenty Thousand Leagues under the Sea* (1876) and *Round the World in Eighty Days* (1878—note the idiosyncratic “Round” in the title, faithfully reproduced in this new edition) for the same publisher.



This strange choice is defended in an unsigned “Note on Translations” (p. xlv):

All three translations have been out of print for very many decades. The present republications offer an invaluable opportunity to encounter Verne in the versions his first English readers knew, giving unique access to his voice as heard in the idiom of his time. Their occasional archaisms, approximations and omissions lend spice to their overwhelming faithfulness, and make a telling contrast with perhaps more accurate if blander modern renderings. They will be of particular interest [...] to anyone in quest of a pleasurable and authentic record of Verne's work as it initially appeared.

Unlike many publishers, Everyman displays the courage and transparency to admit that their translations are not the most accurate available. However, the claim that these translations give “unique access to his voice” and are “a pleasurable and authentic record of Verne's work” is ultimately just as deceptive as ignoring the issue of translations altogether would have been.

Everyman's claim rests on the assumption that the Routledge translations of the 1870s, no matter how unreliable they may be in their details, are still "overwhelming[ly] faithful" to Verne's "voice." This assumption is itself problematic; many Verne aficionados, myself included, would argue that Verne's wealth, variety, and accuracy of detail is a vital part of his identity as a novelist. Nor is it merely Verne's research that is mangled in translation, for the inaccuracies introduced by these versions even extend into the fictional side of their universes: Lidenbrock's bookseller Hevelius becomes the bookshop "Hevelin's," Passepartout and Mandiboy become "Passe-partout" and "Maudiboy," the crew of the *Nautilus* fight an octopus rather than a giant squid. While the errors and omissions, on average, are less plentiful in the Routledge texts than in the most famously bad translations—Mercier's *Twenty Thousand Leagues* or Lippincott's *In Search of the Castaways*, for example—it is beyond question that there are enough of them to stop the translations from being reliable substitutes for the original works. Worse yet, in the case of *Round the World* it is blatant falsehood to claim that the text has undergone only "occasional...omissions": fully one-fifth of the book is missing, a condensation process carried out mainly by omitting as much of Verne's geographical research as possible—as well, unsurprisingly enough, as every passage of the book that could be construed as the slightest critique of the British Empire and its policies.

However, even if we accept Everyman's assumption that only *stylistic* faithfulness is needed for a "pleasurable and authentic" Verne experience, two of the Routledge translations—those by Frith—are still deeply disappointing. As Norman Wolcott noted, Henry Frith's training in engineering made his *Twenty Thousand Leagues* translation "one of the best of the time with only minor deletions from the original text. [1] However, Frith's idiosyncratic writing style sometimes makes for a reading experience vastly unlike that of Verne in the original French. Take for example a line spoken by Captain Nemo in a typically aloof and straightforward tone:

«Voici, monsieur Aronnax, un manuscrit écrit en plusieurs langues. Il contient le résumé de mes études sur la mer, et, s'il plaît à Dieu, il ne périra pas avec moi.» (Part II, Chapter XIX)

"Here, M. Aronnax, is a manuscript written in several languages. It contains the summary of my research on the sea, and if God is willing, it shall not perish with me." (my translation)

Though Frith's word choices accurately render the meaning of the sentence, they also create a Nemo who seems markedly less serious:

"M. Aronnax, here is a MS., written in several languages. It contains the 'digest' of my studies beneath the sea, and, please goodness, it will not perish with me."

The problem is even worse in *Round the World*, where Frith's tendencies to call the hero by his first name only (which Verne never does) and to indulge in now-archaic slang (which Verne rarely does) make for a vastly different reading experience: for example, "Mr. Fogg prit un voiture" (Chapter XV, literally "Mr. Fogg took a carriage") becomes "Phileas took a fly." And, despite his technical training, Frith even manages to botch or discard some of Verne's most delightful uses of science as literary imagery:

Telle était donc la situation respective de ces deux hommes, et au-dessus d'eux Phileas Fogg planait dans sa majestueuse indifférence. Il accomplissait rationnellement son orbite autour du monde, sans s'inquiéter des astéroïdes qui gravitaient autour de lui. [paragraph break] Et cependant, dans le voisinage, il y avait — suivant l'expression des astronomes — un astre troublant qui aurait dû produire certaines perturbations sur le cœur de ce gentleman. Mais non ! Le charme de Mrs. Aouda n'agissait point, à la grande surprise de Passepartout, et les

perturbations, si elles existaient, eussent été plus difficiles à calculer que celles d'Uranus qui l'ont amené la découverte de Neptune. (Chapter XVII)

Such was the respective situation of these two men, and above them Phileas Fogg floated in his majestic indifference. He was rationally accomplishing his orbit around the world, without troubling himself about the asteroids gravitating around him. [paragraph break] And yet, in the vicinity, there was—as the astronomers would say—a disturbing star that ought to have produced certain perturbations in this gentleman's heart. But no! The charms of Mrs. Aouda had no effect, to the great surprise of Passepartout, and the perturbations, if they existed, would have been more difficult to calculate than those of Uranus which led to the discovery of Neptune. (my translation)

Such was the state of affairs, and meantime Phileas Fogg appeared perfectly indifferent to everything. [paragraph break] But nevertheless there was a disturbing cause not far off, which might be able to produce an influence on his heart; but no, Mrs. Aouda's charms had no effect, to the great surprise of Passe-partout. (Frith's translation)

Everyman's other claim about the translations—that they were long out-of-print and thus worth reissuing—is equally misleading. Frith's *Round the World* has been available online through Google Books, and downloadable in a variety of formats from Project Gutenberg, for years. His *Twenty Thousand Leagues* was digitized some years ago by the University of Florida and is readable in full on their website for free (<http://ufdc.ufl.edu/AA00009645>). Finally, the Routledge *Journey* has been in print for years in inexpensive editions by Dover Publications and Modern Library. In short, the claim that the works were out of physical print is true only for two of the three volumes, and the underlying argument—that they were inaccessible enough to make reprinting worthwhile—is false for all three. Reprinting these texts furnishes very little that any reader with an Internet connection could not find elsewhere at a much better price.

To be fair, the omnibus is not without its charms. As usual for the series, the design of the book is top-notch, with a grand de-Neuville-derived cover and some of the most elegant typesetting Verne has been treated to in years. Tim Farrant's introduction is a thoughtfully written blend of academic comment and personal reflection, and shows true respect for the works, though Verne fans may wish that new readers had been welcomed into the omnibus with a more all-encompassing initiation to the author and his world (for example, by mentioning trends of Vernian analysis to show what the foremost scholars have found most interesting). And, given the usual tendency of publishers simply to reprint the most common versions of texts—Barnes & Noble's recent collection of seven mediocre-to-terrible Verne translations, including all three by Mercier, springs to mind—one might even argue that Everyman has to be applauded for thinking outside the box at all.

However, given the hopes raised by their earlier Verne editions, Everyman's 2013 omnibus comes as a disappointing step back, in which reuse of second-rate public-domain translations is legitimated by implying that “Verne in the versions his first English readers knew” means authentic Verne. As many of the world's most prominent Vernians have proved time and again, the problem is precisely that these versions are *not* authentic Verne, and that Verne's reputation in the English-speaking world has suffered for it. [2] One can only hope that future Verne titles released by Everyman, if any, return to the levels of innovation they achieved almost ninety years ago when they first introduced their readers to Samuel Fergusson and Phileas Fogg.

NOTES

1. Wolcott, Norman. "The Victorian Translators of Verne: Mercier to Metcalfe." Jules Verne Mondial, Amiens, France. March 2005. Conference presentation.
2. Miller, Walter James. "As Verne Smiles." *Verniana*, I (2008-2009): 1-8.
Evans, Arthur B. "Jules Verne's English Translations." *Science Fiction Studies*, XXXII:1 #95 (March 2005): 80-104. (available at <http://jv.gilead.org.il/evans/VerneTrans%28article%29.html>)
Evans, Arthur B. "A Bibliography of Jules Verne's English Translations." *Science Fiction Studies*, XXXII:1 #95 (March 2005): 105-141. (available at <http://jv.gilead.org.il/evans/VerneTrans%28biblio%29.html>)
Evans, Arthur B. "The English Editions of *Five Weeks in a Balloon*." *Verniana*, VI (2012-2013): 139-168.

Alex Kirstukas (alex.kirstukas@gmail.com) is a member of the North American Jules Verne Society. He is currently completing work on a new translation of Verne's *Les Enfants du capitaine Grant*.





Submitted March 30, 2014

Proposé le 30 mars 2014

Published April 30, 2014

Publié le 30 avril 2014

***Voyage au centre de la terre* — édition de William Butcher**

Jean-Michel Margot

Jules Verne. *Voyage au centre de la terre*. Paris, Gallimard (coll. *Folio*, no 5724). Edition présentée, établie et annotée par William Butcher. 2014, 460 p.

Il y a cinq ans, dans le volume 2 de *Verniana* (p. 203-208), Jean-Pierre Picot introduisait un roman de Jules Verne publié en France, en français, mais présenté par un spécialiste non francophone, ne résidant même pas en France:

Voici la première fois que le récit le plus universellement célèbre de Jules Verne paraît sous la forme d'une véritable édition critique, établie et annotée par un vernien « de l'étranger », et de surcroît en une collection de poche.

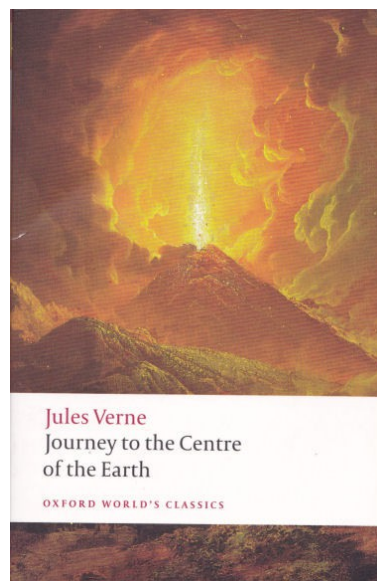
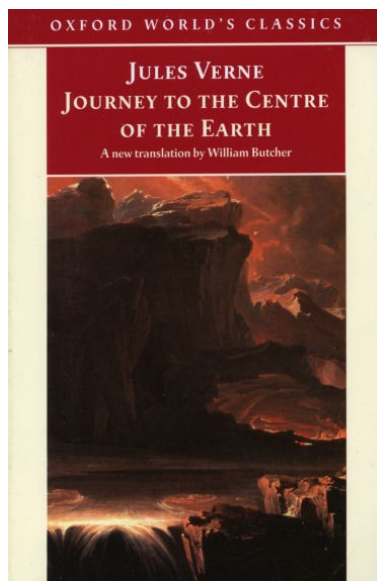
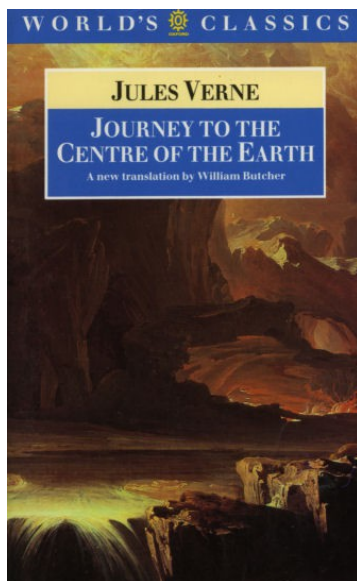
Et voici que William Butcher récidive.

Cette fois-ci, c'est *Voyage au centre de la terre* qu'il a pris soin de détailler et de décortiquer pour le lecteur francophone, comme il l'avait fait en 1992 pour le lecteur anglophone. [1]

Il ne s'est pas contenté ici de traduire en langue française les notes et commentaires dont il avait accompagné, voilà vingt-deux ans, sa traduction en anglais de *Voyage au centre de la terre* : c'est un travail nouveau et inédit que le lecteur francophone a ainsi à sa disposition. [2]

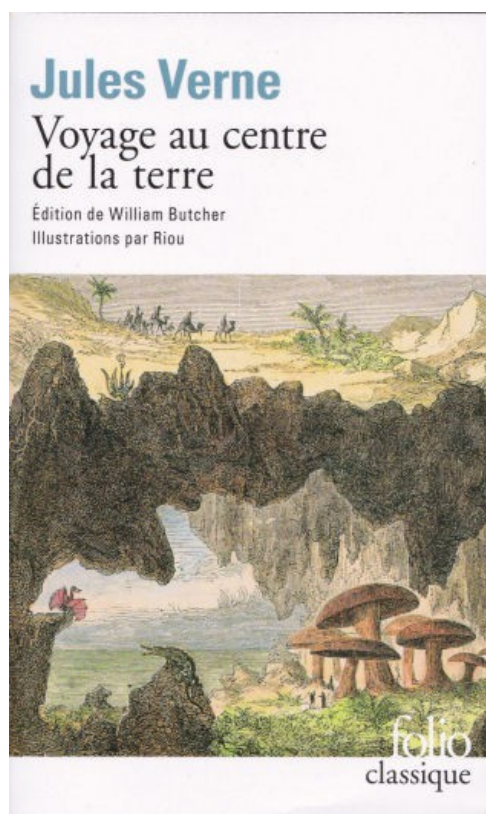
Vingt-deux ans plus tard, la richesse d'informations supplémentaires peut se mesurer en nombre de pages. 250 notes au lieu de 115, une introduction qui passe de 23 à 25 pages, la chronologie vernienne grandit de 4 à 10 pages et la bibliographie occupe 5 pages au lieu de 2. Et un nouveau chapitre voit le jour: 13 pages consacrées au manuscrit du roman [3].

Le lecteur francophone, ainsi privilégié par une quantité énorme d'informations au sujet d'une des plus importantes oeuvres de la littérature française [4], bénéficie de tous ces détails accumulés par William Butcher au cours de ses recherches.



Les trois éditions (1992, 1998 et 2008) du *Voyage au centre de la terre* en anglais traduit et annoté par William Butcher

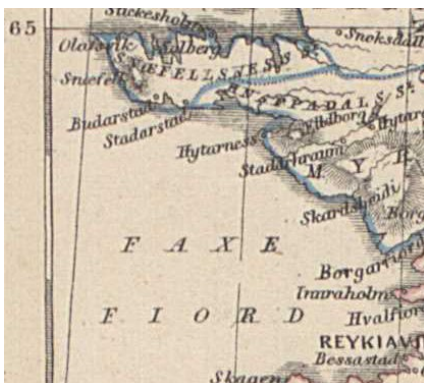
Précédant le texte vernien, la préface de Butcher apporte sa contribution à la recherche vernienne par des opinions et des points de vue personnels. Il s'agit d'un texte entièrement nouveau, sans relation avec son "Introduction" en anglais publiée vingt-deux ans plus tôt.



L'édition de février 2014 dans la collection *Folio classique*

Comparée aux autres apports de Butcher pour cette édition, la préface en constitue la partie la plus agréable à lire. Se refusant à tout commentaire traditionnel, Butcher renseigne le lecteur sur l'existence d'un manuscrit, présente les aspects autobiographiques de l'oeuvre, développe une relation étroite entre *Voyage au centre de la terre* et *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, et par des allusions à d'autres oeuvres verniennes et des événements contemporains, réussit à résumer le roman tout en l'analysant en profondeur.

Le sous-titre de l'oeuvre de Jules Verne, selon son éditeur Hetzel, est *Voyages dans les mondes connus et inconnus* [5]. Même si ce sous-titre a vu le jour après la première parution de *Voyage au centre de la terre*, ce roman plaque parfaitement avec ce sous-titre. Le début et la fin de l'itinéraire ont lieu dans un *monde connu*, la surface de notre globe, en Allemagne, au Danemark, en Islande et en Italie. Toute la partie centrale du roman se passe dans un *monde inconnu*, à l'intérieur de l'écorce terrestre. Verne décrit fidèlement les parties connues, en Allemagne et au Danemark, qu'il avait visitées lui-même, comme le souligne fort bien Butcher. Pour l'Islande, que Verne n'a jamais visitée, ses sources sont plus sujettes à caution. En effet, on peut se demander s'il vérifiait ses sources lorsque c'était possible, ou si, au contraire, il faisait confiance au premier document qui lui tombait sous la main et avait l'air sérieux. Un simple exemple: le point d'entrée vers le centre de la terre, que Verne nomme Snæfell est en réalité le Snæfellsjökull [6], terme islandais qui signifie "Glacier du Snæfell", situé à l'extrémité ouest de la presqu'île de Snæfellsnes. Le nom n'a pas changé depuis le dix-neuvième siècle. Verne avait-il conscience de ces particularités linguistiques, lui qui fait parler le guide islandais Hans Bjelke en suédois, alors qu'il prétend dans le roman que ce personnage s'exprime en danois? [7]. Avec quelle rigueur Verne vérifiait-il ses sources et les recoupait-il entre elles? La pratique montre que Verne se trompe souvent, confondant nord et sud, est et ouest, introduisant des erreurs de dates, etc. Butcher ne s'y est pas laissé prendre et surtout dans les notes, relève ce type d'erreur.



Carte anglaise du milieu du dix-neuvième siècle



Carte danoise de 1860 (L'Islande était territoire danois à cette époque)



Carte islandaise au 1:100000 (feuille 15) de 1985

Sous le titre de “Dossier” [8], Butcher ouvre, après le roman, un coffre aux trésors ou une boîte de Pandore... cela va dépendre de l'humeur et des connaissances verniennes du lecteur.

Il débute avec une biographie chronologique de Jules Verne, datant les importants événements de la vie du dramaturge et romancier, les commentant en apportant des faits nouveaux pour le non-spécialiste de Jules Verne et utilisant le conditionnel chaque fois qu'un fait suggéré ne pourrait être prouvé. Cette “Chronologie” ne va rien apporter au spécialiste vernien qui a à sa disposition les deux meilleurs biographies aujourd'hui disponibles, dont aucune malheureusement n'est en français [9].

Les trois pages suivantes sont, comme le titre l'indique, une “Orientation bibliographique”, contenant un choix subjectif des principales éditions du roman entre 1864 et 1919 et des principales analyses du roman publiées jusqu'à aujourd'hui. Il est intéressant de savoir qu'avant cette édition si bien annotée et commentée de Butcher chez *Folio*, plusieurs spécialistes. Simone Vierre et Jean-Pierre Goldenstein en France, Volker Dehs en Allemagne et William Butcher lui-même, habitant Hong-Kong, mais publié aux Etats-Unis, s'étaient déjà penchés, avec succès, sur *Voyage au centre de la terre* [10]. Une bibliographie fournie [11] est un des moyens pour éviter ce que les éditeurs de *Verniana* ont regretté dans plusieurs éditoriaux: les publications sur Jules Verne mal documentées, rédigées par des pseudo-spécialistes ignorant les recherches verniennes passées. Dans son éditorial du volume 6, Butcher lui-même écrit :

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.

Et dans son éditorial du volume 1, Daniel Compère détaille davantage :

En ayant ainsi essayé de présenter plusieurs fois une synthèse de la recherche sur Jules Verne et en regardant l'évolution de ces bilans, je suis frappé par trois tendances de plus en plus marquées.

D'abord, la *diversité* : les publications sur Jules Verne portent sur tous les sujets imaginables et donnent une véritable impression d'éparpillement. Pour un nouveau lecteur, selon l'ouvrage sur lequel il va tomber (c'est le mot !), il pourra croire que l'œuvre de Verne relève des technologies, de la médecine, de la psychiatrie, etc. Heureusement, il existe aussi de véritables recherches littéraires, publications de documents, etc.

Ensuite, la *confusion* : il existe souvent dans ces publications une confusion entre le roman et la réalité (on va reprocher à l'auteur de se tromper sur un fait alors qu'il se situe dans le champ de l'imaginaire) et une confusion entre l'œuvre et son auteur. Je le dis encore une fois : l'écrivain Jules Verne qui prend son porte-plume et qui s'assied à son bureau devant une feuille de papier ne se confond pas avec le narrateur qui, à l'intérieur d'un roman, raconte l'histoire et qui appartient, lui, au domaine de la fiction. J'ajoute aussi un phénomène qui prend de l'ampleur : la grande confusion entre les différentes versions des textes (sans aborder la question des manuscrits et des romans posthumes) : bien souvent, il n'est pas précisé de quel texte il est question. Or, nous savons qu'il existe des versions multiples pour un certain nombre de romans de Jules Verne. Par exemple, si l'on étudie ou si l'on écrit la préface d'une réédition de *Voyage au centre de la terre*, parle-t-on de la première édition de 1864 ou de la deuxième de 1867 dans laquelle plusieurs chapitres ont été ajoutés ?

Enfin l'*ignorance* : en dépit des bibliographies, des lieux de documentation, des publications diverses, je constate dans un certain nombre de publications une ignorance des travaux antérieurs, sans parler de ceux qui publient un article sur un sujet qu'ils croient découvrir alors que le même sujet a déjà été traité quelques années auparavant. A cet égard, l'année 2005 avec son avalanche de publications est révélatrice de cette tendance fâcheuse que l'on pourrait assimiler à celle d'un voyageur qui s'avance sur un terrain sans cartes ni boussole.

Les deux parties suivantes du "Dossier" sont les plus fascinantes pour le spécialiste vernien. Dans sa "Notice sur la genèse du roman", Butcher insère le développement de *Voyage au centre de la terre* dans la vie quotidienne de Verne. Se basant principalement sur la correspondance, on découvre l'interaction avec son éditeur, Hetzel, et la superposition temporelle de la rédaction d'oeuvres comme *Cinq semaines en ballon*, *Le Comte de Chanteleine*, *Voyage en Angleterre et en Ecosse* ou *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*.

Les quatre sources avouées par Jules Verne sont présentées et les autres traquées par Butcher, aussi bien dans le domaine de la géologie que dans celui des récits de voyages (réels ou fantaisistes). Au niveau littéraire, il rappelle les analogies entre le roman vernien et *Laura, voyage dans le cristal* de George Sand. La cryptographie n'est pas oubliée avec le coup de chapeau obligatoire à Edgar Poe, et les différentes éditions contemporaines du roman sont présentées et analysées, et, à nouveau, à chaque doute, Butcher emploie le conditionnel ou l'expression "semble(nt) être (ou présenter)".

Bon nombre de lecteurs seront sans doute surpris d'apprendre que Verne (par deux fois d'ailleurs) a dû se présenter devant les tribunaux, accusé de plagiat et de diffamation. Les spécialistes font référence à ces deux affaires d'après le nom du plaignant, Pont-Jest dans le premier cas, Turpin dans le second. Si le second concerne *Face au drapeau*, où Verne fut défendu par le futur président de la République française, Raymond Poincaré, le premier concerne *Voyage au centre de la terre* et il est piquant de savoir que René de Pont-Jest (de son vrai nom Léon-René Delmas) était le grand-père maternel de Sacha Guitry. Le thème de la Terre creuse était dans l'air depuis les débuts du dix-huitième siècle [12]. Il n'est donc pas surprenant qu'une affaire de plagiat ait vu le jour impliquant cette utopie de la Terre creuse. Il a fallu que cela tombe sur *Voyage au centre de la terre*, roman accusé d'être le plagiat de *La Tête de Mimer*, roman de Pont-Jest, publié en 1863. Jules Verne avait rédigé lui-même un dossier sur cette affaire, ce qui en fait le seul texte à aspect purement juridique du romancier, licencié en droit en 1850 [13]. Cette affaire, qui a empoisonné la vie des deux Jules (Hetzel et Verne) pendant une quinzaine d'années, aurait mérité quelques développements au niveau de la chronologie et de l'histoire de la rédaction du *Voyage au centre de la terre*.

Les réflexions suivantes s'attachent aux différences présentées par les éditions contemporaines du roman et introduisent le chapitre suivant du "Dossier": "Notice sur le manuscrit". Cette partie est la plus fascinante de l'apport butchérien au roman de Jules Verne. Ayant eu le privilège de consulter et d'analyser un tiers du manuscrit du roman "actuellement conservé dans une collection privée américaine", Butcher tente de clarifier ce noeud gordien qui, à travers trois étapes successives (un roman de 41 chapitres qui passe à 43 et enfin à 45 au cours des années), évolue et s'enrichit au gré des variantes, corrections, modification et adjonctions dans le texte, pour devenir le roman offert au public dans cette édition, clôturée par 250 notes explicatives du texte vernien.

Par la richesse d'informations contenues dans ce volume, cette édition s'adresse évidemment aux spécialistes, aux étudiants et aux personnes curieuses d'en savoir davantage sur *Voyage au centre de la terre*. Mais par son format pratique (édition de

poche), ce volume peut tout aussi bien être destiné au lectorat populaire qui préfère encore le livre aux éditions électroniques à consommer sur le chemin du travail, au milieu de la foule des transports publics.

Comparé avec l'édition du *Tour du monde en quatre-vingts jours* que William Butcher avait introduite chez *Folio* en 2009, ce volume du *Voyage au centre de la terre*, dans la même collection, apporte au lecteur un ensemble d'informations, de faits et d'hypothèses de qualité semblable, sinon supérieure. Si le roman du *Tour du monde*, avec ses deux manuscrits, sa publication en feuilleton et l'aspect de l'antériorité de la pièce par rapport au roman, a déjà représenté un tour de force à introduire pour le public francophone, le *Voyage*, avec un seul manuscrit connu et aucune publication sous forme de feuilleton, mais avec ses variantes au niveau du texte et ses différentes éditions contemporaines, est aussi une véritable gageure à présenter. Et William Butcher s'en est fort bien sorti.

On ne peut que féliciter Gallimard d'avoir offert au public, dans sa collection *Folio*, deux importants romans français présentés et annotés par “un vernien de l'étranger”, non francophone de surcroît, brisant ainsi un tabou hexagonal qui veut que seul(e) un(e) universitaire français soit capable de disséquer une oeuvre de la littérature française pour le public francophone.

NOTES

1. Jules Verne. *Journey to the Centre of the Earth*. New York, Oxford University Press, *World's Classics*, 1992, 234 p.
Jules Verne. *Journey to the Centre of the Earth*. New York, Oxford University Press, *World's Classics*, 1998, 234 p.
Jules Verne. *Journey to the Centre of the Earth*. New York, Oxford University Press, *World's Classics*, 2008, 234 p.
2. Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*. Edition de William Butcher, Illustrations par Riou. Paris, Gallimard, Collection *folio classique* no 5724, février 2014, 460 p., ISBN : 978-2-07-044360-4.
3. Ce chapitre reprend un article de William Butcher publié en 1990 (référéncé d'ailleurs dans la partie bibliographique) et est disponible en ligne à <http://www.ibiblio.org/julesverne/articles/long-lost%20ms.htm>.
4. *Voyage au centre de la terre* a été choisi comme premier roman de Jules Verne lorsque ce dernier fut accepté comme auteur pour l'agrégation.
5. “Avertissement de l'éditeur” paru au début de *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Paris, Hetzel, 1967.
6. Le cryptogramme de Saksussems contient l'expression “cratère du Yocul de Snæfell”.

7. Robert Pourvoyeur. "Quelle langue parlait Hans Bjelke?". *Bulletin de la Société Jules Verne*, vol. 8, no 31, juillet-décembre 1974, p. 176-177.
8. Ce "Dossier" occupe près de 20 % du volume et contient les parties suivantes: Chronologie, Bibliographie, Notice sur la genèse du roman, Notice sur le manuscrit, Notes.
9. William Butcher. *Jules Verne. The Definitive Biography*. Introduction by Arthur C. Clarke. New York, Thunder's Mouth Press, 2006, XXXII + 370 p.
Volker Dehs. *Jules Verne. Eine kritische Biographie*. Düsseldorf und Zürich, Artemis & Winkler Verlag, 2005, 548 p.
10. Comme notre regretté ami Walter James Miller l'avait écrit: "Amazon will get you there" (Amazon va vous y conduire).
11. Edward J. Gallagher, Judith A. Mistichelli, John A. van Eerde. *Jules Verne: A Primary and Secondary Bibliography*. Boston, G.K. Hall & Cie., 1980, 480 p.
Jean-Michel Margot. *Bibliographie documentaire sur Jules Verne*. Amiens, Centre de documentation Jules Verne, 1989, IV+334 p.
Volker Dehs. *Bibliographischer Führer durch die Jules-Verne-Forschung. Guide bibliographique à travers la critique vernienne. 1872-2001*. Wetzlar, Förderkreis Phantastik in Wetzlar e.V., 2002, 438 p.
12. Pierre Versins. *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*. Lausanne, L'Age d'homme, 1972, 1000 p.
Guy Costes & Joseph Altairac. *Les Terres creuses : Bibliographie commentée des mondes souterrains imaginaires*. Amiens: encrage & Paris: Les Belles Lettres, 2006. 800 p.
13. Avec 48 pages, l'affaire Pont-Jest a rempli presque tout le numéro 135 du *Bulletin de la Société Jules Verne* en 2000. L'ensemble est divisé en cinq parties: une introduction de Volker Dehs, la correspondance au sujet de l'affaire avec les lettres de Verne, de Hetzel et de Pont-Jest, entre autres, puis le mémoire juridique rédigé par Verne lui-même, et enfin les actes de l'audience du 10 janvier 1877, pour se terminer avec le jugement du 17 janvier 1877, au cours duquel René de Pont-Jest a vu sa demande rejetée.

Jean-Michel Margot (jimmargot@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.





77Submitted September 11, 2014

Proposé le 11 septembre 2014

Published December 15, 2014

Publié le 15 décembre 2014

Triumphant Translating: It's a Matter of Style

(two companion reviews of two translations of *Twenty Thousand Leagues under the Seas*)

Frederick Paul Walter — William Butcher

1. First review

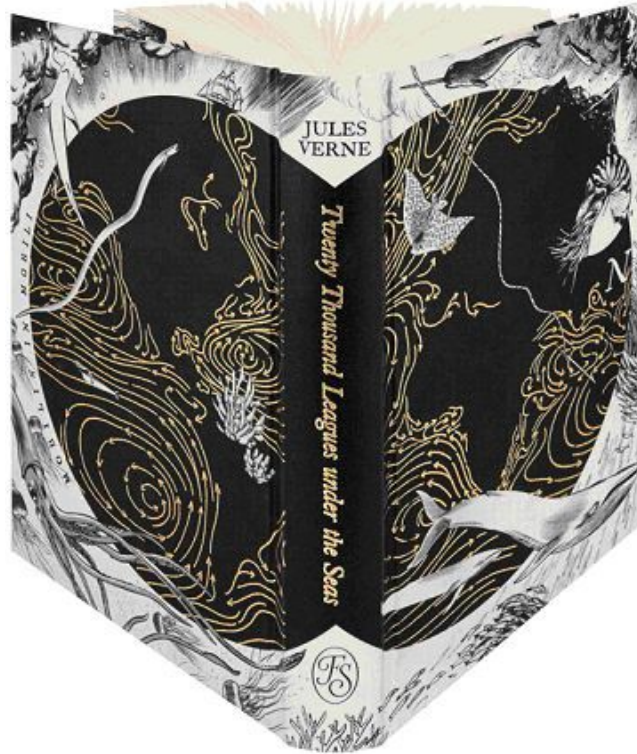
Verne, Jules. *Twenty Thousand Leagues Under the Seas*. Revised translation and notes by William Butcher; introduction by Margaret Drabble; illustrations by Jillian Tamaki. London: Folio Society, 2014. xxiv + 360 pp.

For sixty years the Folio Society has published elegantly typeset, gorgeously bound editions of classic books, often with new artwork from top contemporary illustrators. In 2001 the Society reissued William Butcher's 1992 translation of *Journey to the Centre of the Earth*, complete with sumptuous color plates and a zesty introduction by Michael Crichton. Now another of his Verne texts gets the deluxe treatment.

Vingt mille lieues sous les mers was the third of four Verne novels Butcher would translate and annotate for Oxford World's Classics. Titled *Twenty Thousand Leagues under the Seas*, it appeared in 1998 as a trade paperback, a new and distinctive rendering backed by a huge amount of innovative critical material. Butcher not only translated the novel, he clarified it in over a hundred pages of front and end matter.

Most of my review will spotlight the characteristics of Butcher's translating, the focus of the new edition. But as Butcher remarks in a note for this reissue (xxi), his OUP rendering "benefited from original research on the sources and the manuscripts, proofs, and editions." That research included an exploration of the novel's development, plot, themes, structure, and characters. It also weighed the physical evidence: two manuscripts at the Bibliothèque nationale, the *Magasin* serialization, softcover in-18 edition, and clothbound

octavo edition. Lastly the book provided a thorough critical framework: translating policies, a generous bibliography, a full chronology of Verne's life, an appendix on submersibles, and sixty pages of explanatory notes that not only dealt with textual issues but offered dozens of manuscript variants, all deftly translated.



The spadework was essential for Butcher, because he faced back then what we still face today. As he states in his Folio note (xxi), “There is unfortunately no reference edition of *Vingt mille lieues*, not even an attempt to produce a standard text by collating the three main editions [i.e., the serialization, and the in-octodecimo and in-octavo editions], let alone by examining the proofs or manuscripts.” As somebody who has also labored in this vineyard, I’m likewise amazed at this state of affairs. In English-speaking countries the works of Shakespeare, Melville, Austen, Poe, Dickens, Twain, and other anglophone greats are widely available in authoritative critical editions, some dating back a century or more. Even Doyle’s Sherlock Holmes tales, fiction comparable in public esteem to Verne’s, have enjoyed no less than *four* such editions, the first published only a couple of decades after their author’s death. Yet neither *Twenty Thousand Leagues* nor Verne’s other masterworks has inspired anything comparable from French scholars. It beggars belief.

So there are textual challenges here for every translator. In his Folio note (xxi) Butcher attests that the French “contains a fair number of factual and spelling mistakes; grammar and syntax are also occasionally faulty.” Manuscript evidence notwithstanding, it’s often unclear which mistakes were Verne’s and which the blunders of typesetters or proofreaders—or even Hetzel himself, apparently not above revising an author without querying him.

In that 1998 edition, therefore, Butcher was careful to explain his policies and procedures (xxxv). Using the Presses Pocket reprint (1991) as his working text, he limited himself to amending “clear spelling mistakes in real-world names and words found in dictionaries, normally indicating such changes.” Elsewhere, as in Anthony Bonner’s 1962

Bantam translation, Butcher couches Verne's miles as knots, also disclosing that "indications of interlocutors, ellipses, and exclamation marks have been slightly reduced, and very long sentences broken up."

Which points to a prime feature of his translating: an air of speed and economy. By reducing "indications of interlocutors," Butcher cuts down the number of *he saids*, picks up the pace, and gives us some of those zippy exchanges the ancient Greeks called *stichomythia*—as when Conseil captures a bird of paradise in I 21:

'Congratulations!' I exclaimed.

'Monsieur is too kind.'

'But no, my good fellow, it was a master-stroke. To capture one of these birds alive using your bare hands!'

'If monsieur will study it closely he will see that my merit is not so great.'

'But why, Conseil?'

'Because this bird is as drunk as a lord.'

'Drunk?'

'Yes, monsieur, tipsy from the nutmeg it was eating under the nutmeg tree where I caught it. See, Ned, the terrible effects of intemperance.'

'My God! Considering how much gin I've drunk in the last two months, you can hardly talk.'

I'll explore this speed and economy in both the 1998 text and its 2014 revision. But first let's address a basic issue that's often overlooked in translation theory: Who is the audience for translations like these?

In his *Retranslation through the Centuries* (2011), Dublin researcher Kieran O'Driscoll scrutinized the English versions of another Verne favorite, *Le tour du monde en quatre-vingts jours*. O'Driscoll reported in that context (150) that Butcher's editions target "both a general and a scholarly readership." However, to echo Otto Lidenbrock, what would Verne specialists want with a translation? Wouldn't they study him in the original? Wouldn't Butcher's critical materials be their main interest? Clearly, then, the translation itself will be of greatest value to ... blush ... *the general reader*.

Already noses are wrinkling.

But I'm not being snooty. In this case lay readers would include every anglophone individual who has no professional or personal reason for being fluent in French. Yet such readers may well be astute and accomplished *otherwise*—scientists, for instance, are fond of Verne, often claiming him as a childhood influence ... not to mention film historians, sci-fi buffs, balloonists, submariners, cavers, antiquarians, teachers, school kids, and oldsters with long memories. They deserve Butcher's translating as much as the specialists deserve his detective work.

No doubt Butcher is aware that such subgroups are a big part of his audience: as his Folio note indicates, he has continued working to "make the text more readable." Because his publisher is Oxford University Press and he himself hails from the UK, it's also likely that he sees Britons as his primary readership. Certainly his renderings have an

unmistakable British accent, from idioms to cultural perspectives to units of measure. Of course this doesn't mean that U.S. readers can't appreciate his achievements, but it *does* mean that Butcher's choices will often differ from those of American translators such as Peter Schulman, Edward Baxter, Walter Miller, or myself.

For an example drawn from *Twenty Thousand Leagues*, take his adjustment of the narrator's academic status. Aronnax is addressed in the French as *monsieur le professeur*, like Lidenbrock and Palmyrin Rosette before and after him. The title presents no problem in the United States, since "professor" is an honorific commonly given to tenured faculty members. But Butcher's translation designates Aronnax as a *lecturer*, on the principal that a full professor in the UK would occupy an awarded chair (except, of course, those at Hogwarts).

Instead Butcher styles him as "Dr Aronnax," presumably because of his medical studies early on—though this could be an occupational rather than an academic title, since holders of masters degrees *did* practice medicine in the nineteenth century. However, even though he isn't addressed as "doctor" in the French (unlike Fergusson and Clawbonny), Butcher's modification is justified and understandable in a translation aimed particularly at British readers.

Unfortunately, only the Oxford paperback gives the reasoning behind this and other choices that Butcher makes. Folio's reissue offers merely an updated excerpt from his original introduction, a tiny fraction of his scholarly apparatus. Luckily the Oxford paperback is readily available and modestly priced—I fervently recommend it as a supplement to this 2014 reissue. But it all means, at bottom, that the Folio version is a *reading edition* rather than a scholarly one. From this point on, therefore, I'll highlight the *stylistic* accomplishments of Butcher's translation.

Those accomplishments make him that uncommon entity among translators: an enjoyable read. I'll start with his 1998 text.

Possibly the most likable aspect of Butcher's work is its *vernacular flavor*. In I 13, for example, Aronnax compliments Nemo on one of his engineering feats: « *Ah ! bravo, trois fois bravo ! capitaine.* » Right off Butcher is faithful to the spirit as much as the letter, going for sense, feeling, and English as we speak it: "Oh congratulations, captain, heartiest congratulations!"

He gets such naturalistic effects by choosing attractive English equivalents, again not literal but aptly communicative. In II 12, for instance, Ned Land has a rousing experience that recalls *ses beaux jours de harponneur ...* which Butcher matches perfectly with *his glory days as a harpooner*. And something similar happens two paragraphs later: Aronnax predicts that whalers will reach the pole, *ce point inconnu du globe ...* which becomes, in Butcher's idiomatic phrasing, *those virgin points of the globe*.

A regular feature of Butcher's translating is exactly this succinctness and directness—yet, somehow, he never abridges or abuses. When the *Nautilus* cruises off Crete in II 6, her captain sends a shipment of gold ingots ashore, and Aronnax wonders *Quel était le correspondant du capitaine Nemo?* Once more Butcher ducks a literal translation and nails the sense instantly: *Who had Captain Nemo sent them to?* And it happens again when the *Nautilus* raises the Falklands (II 17), where *La profondeur de la mer était médiocre*. As before, the translation doesn't waste a syllable: *The sea was not very deep*.

Butcher will also use slang unabashedly if it offers clarity, speed, and impact. Back to Ned Land: when his escape plans are thwarted (II 19), the French relates that *une*

circonstance fâcheuse contrariait absolument les projets du Canadien ...which Butcher renders pungently as *an unfortunate circumstance scuppered the Canadian's plans*. In fact, he's often salty with Ned, whose culinary skills earn genteel praise from Aronnax in I 21: *Il s'entendait admirablement à toute cette cuisine*. Yet Butcher will have none of it, implies rather than spells out, and puts it over in four snappy syllables: *He knew his stuff*.

There are other arrows in Butcher's quiver. He can convey Verne's meaning simply by sailing on the opposite tack, favoring positive rather than negative strategies. In II 19, for example, Nemo shows Aronnax the records of his oceanographic work, intending to enclose them in *un petit appareil insubmersible* ...clearly and literally translated as *a small unsinkable container*. Yet Butcher is clearer still: *a small floating container*. He chooses a positive adjective over its negative counterpart, an efficient shortcut.

However it's essential to recognize that this cogency and economy differ sharply from the practice O'Driscoll (2014, 30) diplomatically describes as "reduction, concision, and simplification." In the United States we would bluntly call the tactic "abridging and condensing." And with Verne's fiction, as Arthur B. Evans explains (85), the procedure "tended to zero in on ...the technical explanations, the geographic or historical descriptions, and the many episodes of scientific pedagogy."

So this is the rule of thumb: *Are substantive details being omitted?* In Butcher's translation they are not.

Finally Butcher's renderings boast an unexpected extra value: sometimes he furnishes valid *alternate readings* for lines that have been rendered quite convincingly by earlier translators. The result? Bonus examples of Verne's wordplay.

For a choice specimen, look up the episode in II 18 where a squid seizes a crewman with one of its tentacles, *brandissant la victime comme une plume* ...or in practically every prior translation *brandishing its victim like a feather*. Yet Butcher has spotted a detail hidden in the very next paragraph, *waves of blood and black ink*, and he exploits those inky waves with an ironic variant: *brandishing its victim like a quill*. As Butcher comments in his endnotes (431), Verne is "perhaps referring to the struggle of writing."

Valid? Of course. It's just the sort of finesse we expect from Verne.

With its stylish renderings, trailblazing investigations, and lavish critical paraphernalia, the Oxford edition remains one of the Verne bestsellers of our era. And now the core of it, Butcher's translation, has reappeared in this luxury guise. But as I've mentioned, the inquiries and endnotes have been left behind and this is now a reading edition—a book for dipping into, for relaxation and enjoyment. The big news, however, is that Butcher has reworked his admired rendering, as he reveals (xxi) in his Note on the Text and Translation:

This Folio Society edition represents a full revision [of the OUP text]. In addition to the correction of a few misprints, it has undergone a systematic stylistic revision, aiming to smooth out the rough edges, increase the flow, and generally make the text more readable, while attempting to retain a high level of fidelity to the original.

He makes a few substantive changes: *Mobili* for *Mobile* ..."diving suits" for "frogmen's suits" ...Ceylon for Sri Lanka, etc. More significant are his thousands of stylistic tweaks, and since this *is* a reading edition, aimed even more directly at a general audience, it's not surprising that his revisions have a still greater vernacular flavor, are even jauntier and more conversational than before.

Try II 5, where Aronnax and company sight an unidentified swimming object in the Red Sea. Conseil insists they'll soon find out « *à quoi nous en tenir.* » ... smoothly rendered in 1998 as “*what we're dealing with.*” Yet Butcher's revision is still more colloquial, substituting “*what we're up against.*” And there's a similar edit in the novel's penultimate chapter, where Aronnax asks Ned if he recognizes a nearby coast:

— Quelles sont ces terres?

— Je l'ignore.

The Oxford rendering is both faithful and readable:

“What land?”

“I don't know.”

Whereas the Folio text changes Ned's “*I don't know*” to something saucier: “*Not the foggiest.*”

Occasionally, if there's a prospect of improved readability, Butcher will even pull a few chestnuts out of the fire. See II 2, where Aronnax worries about facing sharks in a pearl fishery: *rencontrer des squales, c'est autre chose!* Here Oxford is clear and straightforward: *to bump into sharks ... is another thing!* But the rewrite offers an old standby complete with wordplay: *to bump into sharks ... is another kettle of fish!* And II 16 has more of the same when antarctic ice surrounds the *Nautilus*: Aronnax predicts the submarine « *s'aplatirait comme une feuille de tôle* » ... or in the OUP paperback, “*would be made as flat as a sheet of metal*” ... or in the Folio edition, which can't resist a surefire simile, “*would end up as flat as a pancake.*”

Butcher also builds on already attractive renderings: when swarms of fish escort the *Nautilus* in I 14, the French calls them *toute une armée aquatique* ... which Oxford words as *a whole army of aquatic creatures* ... and the revision tops by making *a whole army* more appropriately maritime: *a whole armada*. In the same vein, Butcher will replace a word or two for a more idiomatic feel, as when Aronnax wakes from his undersea nap in I 17: *Combien de temps restai-je ainsi plongé dans cet assoupissement, je ne pus l'évaluer.* Oxford saves time on *plongé dans cet assoupissement* by giving *I slept*, the full sentence reading *How long I slept I could not calculate.* And then the revision goes colloquial: *How long I was out I could not calculate.*

In fact, the new edition continually searches for such perkier expressions—e.g. II 3, which features a diving expedition in East Indian waters: Ned and Conseil are *enchantés de la « partie de plaisir » qui se préparait* ... or in the Oxford rendering, *delighted at the prospect of a 'pleasure party'* ... finally, in the stylish Folio improvement, *delighted at the prospect of a 'holiday outing.'* And I 19 gets the same treatment when Butcher replaces *false trails* with *red herrings*. Likewise I 4, early on in the *Abraham Lincoln's* cruise, where *la mâture était peuplée de matelots auxquels les planches du pont brûlaient les pieds, et qui n'y pouvaient tenir en place!* Here the 1998 edition offers a close rendering, *the rigging was full of people unable to remain in one place and who found the planks on deck too hot for their feet* ... while the revision offers a street-smart rewrite, *the rigging was full of people unable to remain in one place on deck, like cats on hot bricks.*

The next chapter is even more playful when Ned displays his whaling prowess. Here's the French: *au lieu d'une baleine, il en harponna deux d'un coup double*. Now here's Oxford, featuring some apt UK slang: *he harpooned not one whale but two in a single go*. Finally here's Folio, just as colloquial but with a sidelong grin: *he harpooned two whales for the price of one, so to speak*.

The payoff? Such earthy, idiomatic expressions can create a triumphant clarity. Turn to I 9, where the just-imprisoned Aronnax sizes up his situation: *Une fuite, dans les conditions où le hasard nous avait jetés, était absolument impossible*. First we have the Oxford version, both resourceful and respectful: *In the circumstances that fate had dealt us, leaving was out of the question*. Now compare the revision, which takes "fate had dealt us" and shapes it into a cagey metaphor for the entire thought: *Given the hand fate had dealt us, leaving was absolutely not on the cards*.

In the final analysis Butcher's revisions often produce wordings more communicative than his originals or almost *any* literal rendering. His secret: aim for meaning rather than surface fidelity. Head back to II 5, where Aronnax and friends determine that the swimming object they've sighted is a marine mammal, a dugong whose *mâchoire supérieure était armée de deux dents longues et pointues, qui formaient de chaque côté des défenses divergentes*.

The 1998 text renders this scrupulously, favoring cognates and respecting Verne's word order: *its upper jaw was armed with two long, pointed teeth, which formed divergent tusks on each side*. But the Folio version is a startling improvement—Butcher goes for the thought rather than the grammar and recasts the final phrase: *its upper jaw was armed with two long, pointed teeth, which formed splayed tusks*. That's what I mean by triumphant clarity.

It's interesting that O'Driscoll seems to have foreseen this shift in Butcher's procedures. "Imitative" is the industry term for translators who mimic the structures and verbiage of the original, and O'Driscoll concludes (2011, 251) that Butcher is "a generally imitative translator [who] will sometimes opt, unpredictably, for non-imitative strategies." Why would Butcher adjust his tactics? O'Driscoll cites "a different target audience" as a possible motive ... which is clearly borne out by this Folio reissue.

I need to reemphasize, however, that this is a British publication, intended particularly for UK readers. By contrast, my own translations in the Verne omnibus *Amazing Journeys* have "the U.S. public" as their target market (657). This means that they adhere to different standards of punctuation, usage, and orthography ... also that they tap into a separate body of idioms, colloquialisms, and vernacular traditions. Consequently, where Ned Land says "*Bah!*" in Butcher's rendition (I 5), he says "*Phooey!*" in mine. Or when Ned whips out *une clef anglaise* to undo some bolts (II 22), Butcher supplies him with an *adjustable spanner* while I give him a *monkey wrench*. It's apples vs. oranges.

Then how can I fairly assess Butcher's qualities as a translator? Since he works with a palette of UK English, it might be more instructive to compare him to two compatriots: Sophie Lewis, recent translator (2012) of Verne's *Sans dessus dessous* under the title *The Earth Turned Upside Down*, and O'Driscoll himself, recent translator (2014) of Verne's *Le beau Danube jaune* under the title *Golden Danube*. (NB: though American publishers commissioned O'Driscoll's rendition, they've kept his orthography and usage.)

Like Butcher, the two are completists; they omit nothing substantive, aren't remotely guilty of "reduction, concision, and simplification." But their approaches *do* differ from Butcher's taut, honed, often sportive style. Lewis tenaciously honors the French structures,

creating a loftier effect. O'Driscoll often glosses, explains, and amplifies the French, creating a more genial effect.

I'll start with Lewis's work. In Chapter 13 of *Sans dessus dessous*, a scheme to shift the earth's axis creates worldwide pandemonium:

Il résulta de là, que, tout en tenant compte des changements produits dans les esprits par l'influence des idées modernes, l'épouvante n'en fut pas moins poussée à ce point, que nombre des pratiques de l'an 1000 se reproduisirent avec le même affolement. Jamais on ne fit avec un tel empressement ses préparatifs de départ pour un monde meilleur! Jamais kyrielles de péchés ne se dévidèrent dans les confessionnaux avec une telle abondance! Jamais tant d'absolutions ne furent octroyées aux moribonds qui se repentaient in extremis! Il fut même question de demander une absolution générale qu'un bref du pape aurait accordée à tous les hommes de bonne volonté sur la Terre – et aussi de belle et bonne peur.

Lewis's translation goes like this:

It followed that, even considering psychological changes wrought by the influence of modern ideas, the general terror now reached such a point that a number of practices adopted in 1000 were taken up again, in response to the same impulse of panic. Never had preparations for departure to a better world been made in such a hurry! Never had cascades of sins been so abundantly spouted inside the confessionals! Never had so many absolutions been granted to those dying and repenting in extremis! There was even talk of asking for a general absolution, by means of a papal brief applying to all men of good will upon the Earth – and there was also, simply, full-blown terror.

Lewis follows the French so closely, her word count (115) nearly matches Verne's own (117). To be sure, she's alert to idioms and even mild slang: at the outset she offers *psychological changes* in place of *changements produits dans les esprits*, then at the end *full-blown terror* for *belle et bonne peur*. In between, however, she proceeds word by word, translating literally, preferring cognates, underplaying Verne's innuendos, consistently favoring the passive voice ("were taken up," "been made," "been granted"). Undoubtedly this is clear, literate translating, but there's a stateliness that gives it an archaic feel.

O'Driscoll's work has a warmer ambience. In Chapter 9 of *Le beau Danube jaune*, a pair of smugglers are casing the situation:

Ce dont ils s'enquirent plus particulièrement, ce fut de savoir si des escouades de police ou de douane rôdaient à travers la campagne. Qu'il n'en eussent point rencontré sur ces chemins détournés, entre les dernières ramifications des Petites Karpates, cela se comprenait. Sur ces contrées désertes, loin de toute ville ou de tout village, les agents ne se hasardaient pas volontiers, les voyageurs non plus d'ailleurs. Mais à l'endroit où ils venaient de s'arrêter le matin même, à l'angle occupé par l'auberge, la plaine commençait à se dégager; une route plus fréquentée suivait la rive gauche de la Morave. Elle traversait des bois assez profonds, elle desservait quelques fermes dont les fermiers allaient vendre leurs produits dans les bourgades voisines et jusqu'à Presbourg. Or, comme cette route était la seule qui conduisait à la jonction de la rivière et du fleuve, il y aurait nécessité de la suivre, et il était possible qu'elle fût surveillée depuis les nouvelles mesures prises par la commission internationale en vue de réprimer la fraude par l'arrestation des fraudeurs.

Here's O'Driscoll's just-published translation:

The most pressing enquiry which the two men made was whether squads of police officers or customs officials were wandering about the countryside. It was understandable enough that they hadn't run into any of them along these meandering roads, off the beaten track, between the last ramifications of the Lower Carpathians. Through these deserted regions, far from any town or village, officers did not willingly choose to venture, nor, moreover, did wayfarers. But in the place at which they had just stopped that very morning, in the corner occupied by the inn, the plain was beginning to become clearer; a more widely-travelled road followed along the left

bank of the Moravia. It crossed through quite deep forests and served several farms whose farmers used to go to sell their produce in the neighbouring villages, and as far as Pressburg. And, as that road was the only one leading to the meeting point of the smaller river and the Danube itself, it would be necessary to follow it, and it was possible that it was under surveillance since the new measures which had been taken by the international commission with a view to cracking down on the smuggling, through arresting the smugglers.

Like Lewis, O'Driscoll is alert to idioms (*cracking down* for *réprimer*), but his distinction lies in the roomy, relaxed way he sells the sense. As early as the second sentence, he adds a gloss, “off the beaten track,” to insure we get the point. He's similarly expansive with Verne's *cette route était la seule qui conduisait à la jonction de la rivière et du fleuve*, helpfully spelling out the specifics: *that road was the only one leading to the meeting point of the smaller river and the Danube itself*.

It isn't surprising that O'Driscoll's word count (201) is distinctly higher than Verne's (174). Yet his renderings seem fluent and natural ... maybe not as sculpted and economical as Butcher's, but adroit all the same.

So there you have three skillful UK translations, each creating its own effect: O'Driscoll is spacious and eagerly communicative, Lewis vigilant and by the numbers, Butcher sly, thrifty, and down-to-earth, regularly transmitting the bite and cogency of Verne's original. For me he's the old hand, the ultimate professional, the translator I can bank on for An Enjoyable Read.

A few closing words on Folio's production values. They're as appealing as expected—cloth-covered boards, Abbey Wove paper, amiable introduction by UK novelist Margaret Drabble. The artwork by Canadian cartoonist Jillian Tamaki is more adventurous: wraparound binding design, ichthyological endpapers, and nine tinted plates that are both theatrical and mischievous—Reao Island illustrates the tiny-acorn principal, and Atlantis boils down to a bust of Athena covered with kelp and barnacles. Verdict: ideal for gift-giving.

Frederick Paul Walter

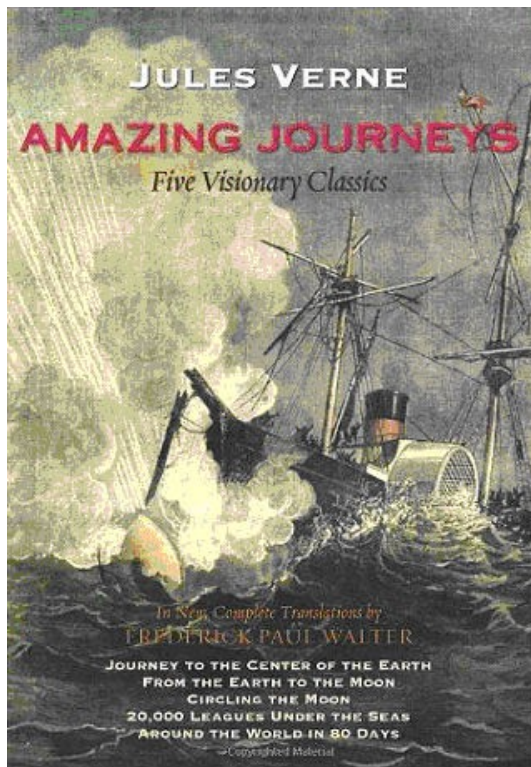
WORKS CITED

- Bonner, Anthony, trans. *20,000 Leagues Under the Sea* by Jules Verne. New York: Bantam, 1962, 2003.
- Butcher, William, trans. *Twenty Thousand Leagues under the Seas* by Jules Verne. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Evans, Arthur B. “Jules Verne's English Translations.” *Science Fiction Studies*, vol. 32, no. 1 (March 2005): 80–104.
- Lewis, Sophie, trans. *The Earth Turned Upside Down* by Jules Verne. London: Hesperus, 2012.
- O'Driscoll, Kieran M., trans. *Golden Danube* by Jules Verne. Albany, GA: BearManor, 2014.
- . *Retranslation through the Centuries: Jules Verne in English*. Oxford: Peter Lang, 2011.
- Walter, Frederick Paul, trans. *Amazing Journeys: Five Visionary Classics* by Jules Verne. Albany: State University of New York, 2010.

2. Second review

Jules Verne. *20,000 Leagues Under the Seas*. Translation and notes by Frederick Paul Walter. In *Amazing Journeys: Five Visionary Classics*. Albany: State University of New York, 2010. viii + 670 pp.

Twenty Thousand Leagues under the Seas is one of the best-known works of all time in every language, and is perhaps the most successful classic novel ever. As many as a couple of thousand editions are currently listed on Amazon. The aim of this piece is dual: to attempt a summary of the textual issues surrounding *Twenty Thousand Leagues* and to provide a brief review of Frederick Paul Walter's recent translation of that novel.



JULES VERNE
**AMAZING
 JOURNEYS**

Five Visionary Classics

In New, Complete Translations by
 FREDERICK PAUL WALTER



JOURNEY TO THE CENTER OF THE EARTH
 FROM THE EARTH TO THE MOON
 CIRCLING THE MOON
 20,000 LEAGUES UNDER THE SEAS
 AROUND THE WORLD IN 80 DAYS



excelsior editions
 AN IMPRINT OF STATE UNIVERSITY OF NEW YORK PRESS

The text, as generally known in the English-speaking world, is triply faulty. The novel published by Jules Hetzel in serial form in the *Magasin d'éducation et de récréation* in 1869-70 was not the one the author Jules Verne wished to see: the plot, the hero and the “message” had been radically altered. In addition, since then no attempt has been made to collate the different French editions, to make a reasoned choice as regards the variants and so to produce a text that could stand as canonical. The best-known translations into English, finally, cannot be regarded as adequate, since they fail to correspond sufficiently to the French original or to work as literary texts in their own right.

Perhaps as a result of these infidelities, the public reputation of the novel is, I believe, grossly inaccurate. The main protagonist has been misunderstood, his nationality

distorted, and the conceptual core of the book, its aim according to the author himself, has been falsified.

Modern French editions reproduce a – generally unidentified – Hetzel volume, nearly always the first large in-octavo edition of 1871, which may possibly be inferior, at least in the second part, to the 1869-70 edition. They do not attempt to undo, or even fully pinpoint, the censorship the publisher imposed, and nor do they provide an “established” text, one with clear inaccuracies identified. As a result, the Livre de poche editions (1966 and 2001), together with facsimiles Hachette (1966) and Rencontre (1967), as well as Garnier Flammarion (1978), Presses pocket (1991) and Gründ (2002) contain manifest errors. Folio junior (1994) claims to have removed the mistakes, although perhaps simply those involving latitude and longitude. Folio classique (2005) similarly claims to correct inconsistencies and clear misprints, together with biological terminology wherever possible, but the task is far from complete. (The text still has, for example, “Liarrov” “Paramatta”, “Kittan” and “Arfalxs”, whereas “Lyakhov”, “Parramatta”, “Kiltan” and “Arfak” are apparently more correct.)

La Pléiade (2012) follows the 1871 text, but omits to declare the principles followed; it also contains notably the four slips noted above. It is the first French edition to include a few manuscript variants, but unfortunately reproduces the transcription of the closing chapter from Marcel Destombes’ pioneering “Le manuscrit de *Vingt mille lieues sous les mers*” (*Bulletin de la société Jules Verne*, 35-6, (1975), 59-70), errors included. Not taking into account other published studies (or translations!), it notably omits for instance the passages set in the English Channel, visible in both manuscripts.

Yet the variants in the published novel are not negligible. Inman is spelled Iseman or Inmann in some editions, Moby Dick occasionally as Maby, “*Mobilis in Mobil*” as “*in Mobile*”, Edom as Edrom, Hystaspe as Hytaspe, or Terres Adélie as Terres Amélie. France’s national debt is sometimes 12 billion, sometimes 10, a distance sometimes 5 miles, sometimes 500; “these two unknown points” are sometimes “this unknown point”; the painter Daubigny, the composer Victor Massé, the *Tampico* or even a paragraph explaining the death of a crewman can be present or absent. All editions have Burnach for Burma and the untraceable Kulammak whale for the attested culammak. There are scores of marine fauna and flora whose name have invariably been mis-spelt.

In *Science Fiction Studies* (March 2005) Arthur Evans authoritatively analysed and evaluated the 13 English translations to date. The first was the notorious one by Mercier (1872 -- with “signalised” in the first line), which contained howlers, cut 22% of the text and reduced the number of chapters: it is still the one most often reprinted today. Four others followed between 1876 and 1960, all inadequate in at least one respect. Bonner (1962) and Brunetti (1969) were the first to approach acceptability, although still lacking in accuracy: Bonner seems to contain borrowings from Mercier, and omits from chapter two the following segments: “dilemma”, “enlarge its offensive weapon(s)”, “It won over a number of supporters” and “Preparations were made in New York for an expedition to hunt the narwhal”, as well as translating the earth’s “core” as “shell”. In a generally fine translation, Brunetti nevertheless replaced Verne’s footnotes with (over-long) ones of his own; the slips include “un procès-verbal” (official memorandum), which appears as “a highly objective survey”, or “Kulammak and Umgullich Islands [*sic*]”. Similarly, the Barnes and Noble Classics edition (2005) is pure Mercier. Pocket Books (2005) is again unadulterated Mercier, but also contains critical material plagiarised from my 1998 OUP World’s Classics translation and edition.

Although immodestly subtitled “A Definitive Modern Translation”, and although lambasting Mercier, many sections of Walter James Miller’s text (1965) are in fact little more than a paraphrase of the 1872 version, with some of the errors carried over; it also cuts a number of cultural references. It contains notably the wonderful misunderstanding -- “... that island, which I could have jumped across if I had wanted to”, for “which I would have blown up [fait sauter] if I had been able to” – a howler which Miller himself would later ascribe exclusively to Mercier. In 1976, Miller reprinted Mercier, simply adding the missing 22% to the text. Mickel’s version for Indiana University Press (1992) again borrowed from Mercier, for instance “Kulammak and Umgullich Islands” again or “common sailors” for shipowners (armateurs).

In 1993, Miller and Frederick Paul Walter provided a generally very good translation, entitled, like all translations up to 1998, “... under the Sea” (sous les mers). It unfortunately again claims in the subtitle to be “definitive”, and on the cover to “restore[s] nearly one-quarter of the original manuscript”, although containing no manuscript text whatsoever. It reads well and is virtually complete; however, due to a degree of “domestication” and rephrasing, the meaning is not always fully carried over into the English.

It also seems to sometimes borrow from Miller (1965) and thus even occasionally from Mercier: “en délire” (delirious) appears as “drunken”, “un procès-verbal” as “dead-earnest reckonings”, “Linnaeus” as “Linneaus”, “quinze jours” (“two weeks”) as “fifteen days”, “à de longs intervalles” (at infrequent intervals) as “for long periods”, “Nous verrons bien” (We shall see) as “Let’s find out”, or “Adelphi Hotel” as “Hotel Adelphi”. While additions are made, such as “spurning Phaedra” (absent from the French text), other segments are largely or totally omitted, for instance: the decidedly ill-fated Kulammak and Umgullich; “of an essentially ‘deep-based’ composition” (d’une organisation essentiellement “fondrière”); “these musings which I no longer have the right to mention” (des reveries qu’il ne m’appartient plus d’entretenir); or “I yielded less easily to the urgent need for slumber” (je cédaï moins facilement à ce violent besoin de dormir).

Since then, Walter has published two revised translations, each of which is closer to the original and rethinks nearly every phrase: Project Gutenberg (2001); and in the volume, *Amazing Journeys* (Excelsior 2010). These two, as might be expected, share elements with the joint 1993 text with Miller (the 2001 one may even have been at the root of their collaboration), but are much improved.

A large number of the slips identified above are amended; Walter is consistently more faithful than previous American editions. He at least attempts to address some of the textual issues, in particular taking the bold steps of amending the French where clearly erroneous (with two pages of textual notes) and converting metric measures. The register, above all, strikes a near-perfect balance between Mercier-style convolutions and the over-modernised, unliterary and informal style that has marked many previous attempts, between the archaic and the anachronistic, between the obscure and the over-amplified. If the terminology of “submarine” or “you’re welcome”, for example, are avoided, “go forth”, “dwell”, “fearsome”, “snuff out”, “appeased”, “encompassed”, “mankind” or “archaeology” (with an e) happily cohabit with “a leak that big”, “scouted out”, “right now”, “kept getting smaller and smaller” or “hang on tight”.

The novel above all reads beautifully, and could generally pass as a text originally written in English. A decision is made to systematically use contracted forms, even for the formalist third-person-speaking Conseil. Walter benefits from his scientific background to put some order into the extensive biological terminology and is excellent on nautical terms. Additional information is added where thought useful, for example “the French historian” to

“Michelet”, “old French scientist” to “Bailly”, “such other authors as” to “Byron and Edgar Allan Poe” or “the *Son of Marseilles*” to “the *Marseillais*”. The many gems include lines such as “... our blood frozen in our veins, our nerves numb, dripping with cold sweat as if we were in our death throes!”.

Of course, as in all translations, quibbles are possible, although caution is necessary, because of the multiplicity of French editions and the slipperiness of meaning: is “sick to my stomach” stronger than “ce tournoiement relatif”, “repentance [*sic*]” than “remorse”, “his latest mass execution” than “cette dernière hécatombe” or “executioner pass away” than “justicier s’efface”?

Overall, then, this recent translation by Walter must surely count as the best American version, ahead even of Brunetti. The effort of producing more than 140,000 words of fluent, idiomatic and accurate text is almost unfathomable. If only as much attention was devoted to textual issues in Verne’s homeland!

William Butcher

Frederick Paul Walter (rick1walter@comcast.net) is a reference librarian, scriptwriter, and former vice president of the North American Jules Verne Society. He lives in Albuquerque, has generated many articles and programs on Verne, and also has translated several of his novels for major academic presses, including the popular omnibus *Amazing Journeys: Five Visionary Classics* (Excelsior, 2010).

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 *Voyage au centre de la terre*.

