

VERNIANA

Jules Verne Studies – Etudes Jules Verne

Vol. 8

2015–2016



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. 8

2015 – 2016

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 - Encre, 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 (aevals.sfs@gmail.com) 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, encre, 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. 8 - 2015–2016

Editorial

<i>Marie-Hélène Huet</i> — Editorial (English)	i
<i>Marie-Hélène Huet</i> — Editorial (Français)	v

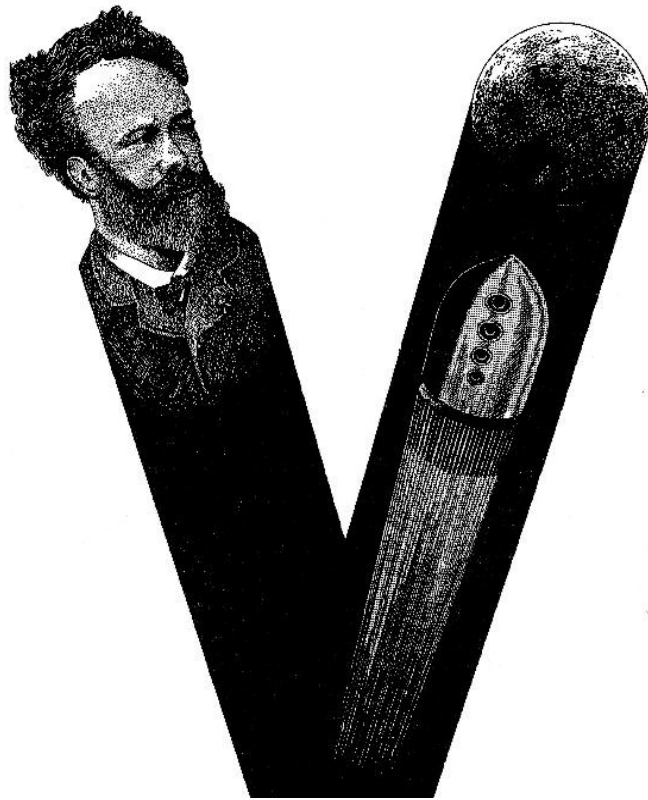
Articles

<i>Jean-Claude Bollinger</i> — Jules Verne, agent publicitaire (France, 1987-1988)	1
<i>Terry Harpold</i> — Nouveaux Jonas: The Sources of <i>Sans Dessus Dessous</i> 's 'Stop' Caricature	27
<i>Alex Kirstukas</i> — With Verne in Icaria: Two Sources for <i>Robur-le-conquérant</i>	57

Reviews — Compte-rendus

<i>Jean-Michel Margot</i> — Now available: the gold standard in Hollywood Verne cinema scholarship	71
<i>Jean-Michel Margot</i> — Quand Jules Verne écrivait (et pas tout seul)	77

ISSN : 1565-8872





Editorial

Marie-Hélène Huet

In 1969, Michel Foucault delivered a lecture in which he underlined the difference between writer and author, exploring the socio-cultural factors that created what he called the “author function”. Foucault’s text throws light on the prodigious success of Jules Verne as a creator, as a name, and as Hetzel’s most successful product. It also leads us to reflect on the specific nature of his creative work.

Vernian studies have repeatedly explored this question, though from vastly different perspectives. Biographical and textual studies led to multiple discoveries, further enriched by the publication of Jules Verne’s correspondence with his publishers, online access to the manuscripts and the possibility of consulting the rich archives deposited in the Nantes and Amiens libraries. Vernian journals have recently provided new information on Verne’s surroundings, on his family and friends, giving us a better idea of the general atmosphere in which he grew up and developed as a writer. On the other hand, renewed attention has been paid to the work itself in an attempt to better understand Jules Verne’s writing process. But, when retracing the creation of a novel, how best to capture the initial idea or the development of a narrative? Manuscripts are a definite starting point for genetic studies and for William Butcher, who has meticulously examined the various stages of several important manuscripts, bringing to light Hetzel’s interventions. It is safe to predict that the debates regarding the relationship between Verne and his publisher are far from over. William Butcher’s recent contribution to Vernian studies, *Jules Verne, les manuscrits déchiffrés*, is reviewed in this issue by Jean-Michel Margot.

But does a work always start with a manuscript? What takes place before the first word is written on a blank page, before the plot takes shape in a writer's mind? We will never seize the fleeting moment when an image, a discussion, a passing impression combine and lead to the first idea of the work, but a search for the multiples sources of Verne's novels yields unexpected and rewarding results, as Alex Kirstukas shows in his thorough inquiry into Robur's models. The analysis of these sources elucidates as well some of the author's personal beliefs; it certainly adds to the understanding of Verne's notoriously complicated hero.

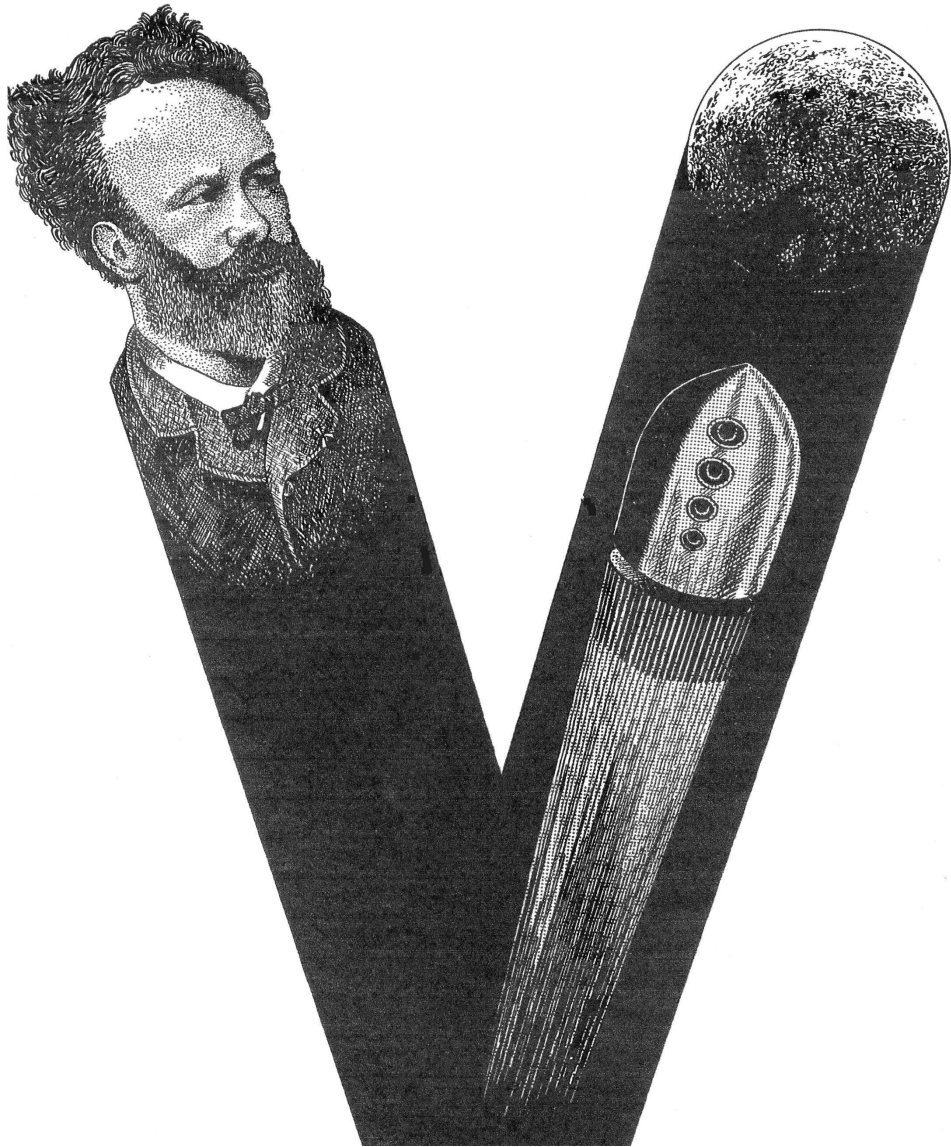
For all the readers who discovered Jules Verne in Hetzel's illustrated volumes or in their reproductions, the books themselves have come to represent more than just a compelling story. The dream of owning a complete collection of Hetzel's original bindings—or just a few of them!—is unfortunately beyond most Vernians's means, but, fortunately, many reeditions of Verne's novels have managed to recreate the magic of text and images. Books have their own history, and so do the illustrations that have become inseparable from Verne's most improbable heroes: chief among them, no doubt, the engraving showing on a newspaper front page Impey Barbicane and J.-T. Maston as they travel to the North Pole, comfortably playing chess inside the belly of a whale. Terry Harpold unveils here the story of *Sans dessus dessous's* memorable drawing. And it reads like a great detective story. I also take the article as an invitation to explore further the place and role of illustrations in Verne's novels.

Verne's legacy often reminds me of a remark I once heard about popular literature: that works remain alive not just when they are read, but when they are routinely used, transformed, and "betrayed" in a way an author would not and could not have anticipated; conversely, works whose meanings have been set and sealed, works that no longer yield the form of re-creation purists may perhaps deplore, such works are *dead*. This issue of *Verniana* gives us two perfect demonstrations of Verne's living legacy and his enduring capacity to cross over genres and artistic expressions. When a French electric company and a Japanese technical giant borrow from Verne's novels or from their illustrations in their publicity campaign, they produce a hybrid image, one that captures the *Extraordinary Voyages'* adventurous spirit, but also adds to the mythical quality of the writer's works. As Jean-Claude Bollinger shows, a brilliant act of piracy can also be homage.

We know that for an entire generation of young enthusiasts, the most memorable event of *Twenty Thousand Leagues under the Sea* involved a giant squid skillfully produced by Disney studios. In his groundbreaking study, *Hollywood presents Jules Verne*, Brian Taves gives us the most complete account and analysis of the more than 300 film or television series inspired by Jules Verne's stories. He shows that the complexity of these adaptations reveals a cinematic universe with its own set of references quite as rich and surprising as the *Extraordinary Voyages* themselves. The book is reviewed in this issue by Jean-Michel Margot.

In the wide world of vernian studies, this issue of *Verniana* illustrates not just the multiples ways to approach Jules Verne's work, but also the pure pleasure of plunging into an adventure that allows us to travel back and forth in search of the elusive quality that lies at the heart of a living legacy. To be sure, some vexing questions remain, many of them raised in previous editorials: the online proliferation of poor, if not absurd, translations, the difficulty of maintaining up-to-date bibliographical records. It is true, as many scholars have noted, that the growing field of vernian studies is bound to include repetitions, particularly as new publications appear in multiple countries and translations are not always available. Certainly, *Verniana* has not exhausted the multiple media innovations now at its disposal.

But the continued appeal of the *Extraordinary Voyages* is worth celebrating, and *Verniana* remains an invaluable meeting place where readers, scholars, enthusiasts, Vernians of all creeds, exchange ideas and further elucidate the secrets of the most creative writer of his time.





Editorial

Marie-Hélène Huet

Dans une conférence donnée en 1969, et dans laquelle il soulignait la différence entre écrivain et auteur, Michel Foucault explorait les facteurs socio-culturels à l'œuvre dans ce qu'il désignait alors comme la fonction-auteur. Ce texte de Foucault éclaire le prodigieux succès de Jules Verne comme créateur, comme nom, et comme le produit le plus réussi de la maison Hetzel. Il nous invite également à reconsidérer la nature particulière de l'œuvre vernienne.

Les études verniennes ont longtemps exploré cette question, quoique de points de vue radicalement différents. Les recherches biographiques et textuelles ont permis de nombreuses découvertes, complétées par la publication de la correspondance de Verne avec ses éditeurs, la mise en ligne des manuscrits et la possibilité de consulter les riches archives des bibliothèques de Nantes et d'Amiens. Des revues verniennes ont récemment offert de nouvelles informations sur l'entourage de Jules Verne, sa famille et ses amis, ce qui nous donne une meilleure idée de l'environnement dans lequel il a grandi et a mûri comme écrivain. Par ailleurs, les chercheurs se sont penchés sur l'œuvre même avec une attention renouvelée, visant à mieux comprendre le procédé même de l'écriture vernienne. Mais lorsqu'il s'agit de retracer la conception d'une œuvre, comment saisir avec précision l'idée initiale ou le développement du récit ? Les manuscrits offrent un point de départ incontournable pour les études génétiques et pour William Butcher qui a méticuleusement étudié les diverses étapes de plusieurs manuscrits importants et souligné les interventions d'Hetzel. Prédisons que les débats sur les relations entre Jules Verne et son éditeur sont loin d'être clos. Cette récente contribution de William Butcher aux études verniennes, *Jules Verne, les manuscrits déchiffrés*, est commentée dans ce numéro par Jean-Michel Margot.

Mais peut-on dire d'une œuvre qu'elle débute toujours avec le manuscrit ? Que se passe-t-il avant que le premier mot apparaisse sur la page blanche, avant que l'intrigue ne prenne forme dans l'esprit de l'écrivain ? Nous ne pourrons jamais saisir l'instant fugace

où une image, une discussion, une impression éphémère se combinent et donnent la première idée d'un roman, mais l'exploration des multiples sources des œuvres de Verne produit des résultats riches et surprenants, comme Alex Kirstukas le montre dans son enquête approfondie sur les modèles de Robur. L'analyse de ces sources révèle également certaines des convictions de l'auteur ; elle enrichit certainement notre compréhension d'un héros notoirement complexe.

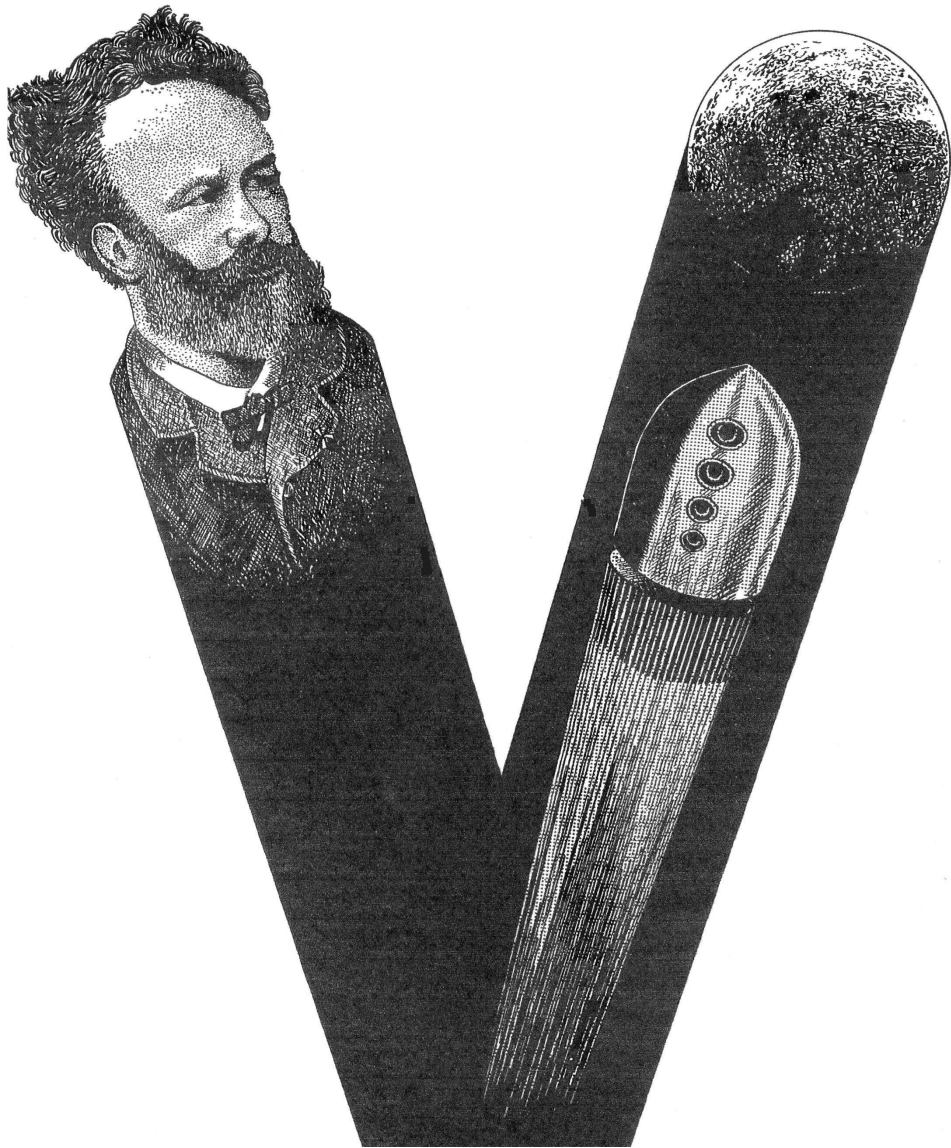
Pour tous les lecteurs qui ont découvert Jules Verne dans les volumes illustrés de la collection Hetzel, ou dans leur reproduction, les livres eux-mêmes en sont venus à représenter beaucoup plus qu'une merveilleuse histoire. Le rêve de pouvoir posséder une collection complète des cartonnages originaux — ou seulement quelques-uns ! — est malheureusement au-delà des moyens de la plupart des verniens, mais heureusement de nombreuses rééditions ont réussi à recréer la magie du texte et des images. Les livres ont leur propre histoire, de même que les illustrations devenues inséparables des héros les plus improbables de Jules Verne : l'une des plus étonnantes, sans aucun doute, est cette gravure qui représente, à la une d'un journal, Impey Barbicane et J.-T. Maston en route pour le pôle nord, et confortablement assis dans le ventre d'une baleine pour une partie d'échecs. Terry Harpold révèle ici l'histoire du remarquable dessin de *Sans dessus dessous*. Elle se lit comme une formidable enquête. Je vois aussi dans cet article une invitation à se pencher plus souvent et plus longuement sur la place et le rôle des illustrations dans les romans de Verne.

Quand je pense à l'œuvre que nous a laissée Jules Verne, une remarque, entendue autrefois à propos de la littérature populaire, me revient souvent à l'esprit : qu'une œuvre reste vivante non seulement lorsqu'elle continue d'être lue, mais aussi utilisée, transformée, voire « trahie », d'une manière que son auteur n'aurait jamais pu anticiper ; inversement, les œuvres dont la signification a été pleinement fixée une fois pour toutes, ces œuvres-là sont *mortes*. Ce numéro de *Verniana* nous donne deux exemples parfaits de la vitalité de l'héritage vernien et de sa capacité à s'adapter à des genres et modes d'expressions artistiques différents. Quand une compagnie électrique française et un géant technologique japonais empruntent aux œuvres de Jules Verne ou à leurs illustrations les principes d'une campagne publicitaire, ils produisent une image hybride qui capture l'esprit d'aventure des *Voyages Extraordinaires* et contribue aussi à l'aspect mythique de l'œuvre. Comme le montre Jean-Claude Bollinger, un brillant détournement peut être aussi un hommage.

Pour toute une génération de jeunes enthousiastes, nous le savons, l'épisode le plus frappant de *Vingt mille lieues sous les mers*, impliquait un poulpe géant artistiquement recréée par les studios Disney. Dans un ouvrage incontournable, *Hollywood presents Jules Verne*, Brian Taves nous offre l'histoire et l'examen le plus complet qui soit des quelques 300 versions filmées ou télévisées inspirées par les œuvres de Jules Verne. Comme il le montre, la complexité de ces adaptations révèle tout un univers cinématique, avec son propre système de références, aussi riche et surprenant que les *Voyages Extraordinaires* eux-mêmes. Jean-Michel Margot donne ici un compte-rendu de cet ouvrage.

Dans le vaste domaine des études verniennes, ce numéro de *Verniana* illustre non seulement les multiples façons d'approcher l'œuvre de Jules Verne, mais aussi le pur plaisir de se plonger dans une aventure qui nous invite à voyager à la recherche de cette intangible qualité qui donne vie à un héritage. Certes, des questions difficiles restent à résoudre, dont un certain nombre ont été soulevées dans les précédents éditoriaux : la prolifération sur internet de traductions médiocres, sinon absurdes, la difficulté de

maintenir à jour les données bibliographiques. Il est vrai que dans un champ d'études toujours plus ouvert — et de nombreux chercheurs en ont fait la remarque — les répétitions sont inévitables, d'autant que de nouvelles recherches paraissent dans de nombreux pays et que les traductions ne sont pas toujours disponibles. *Verniana* n'a pas encore épuisé les multiples innovations médiatiques qui lui sont désormais accessibles. Mais la durable popularité des *Voyages Extraordinaires* mérite d'être célébrée, et *Verniana* reste un lieu de rencontre privilégié où lecteurs, chercheurs et admirateurs, verniens de tous bords, échangent leurs idées, et dévoilent toujours un peu plus les secrets de l'écrivain le plus innovateur de son époque.





Submitted February 9, 2015

Proposé le 9 février 2015

Published February 28, 2015

Publié le 28 février 2015

Jules Verne, agent publicitaire (France, 1987-1988)

Jean-Claude Bollinger

Abstract

Le Superbe Orénoque was published in 1898. The same year was founded in France the « Compagnie Générale d'Électricité » (CGE), with the goal to develop the usage and the applications of electricity, a topic of great interest for Jules Verne. After several modifications of the structure of the company, especially its nationalisation in 1982, the CGE was privatised again in 1987. The advertisement campaign and the television spots used to promote and sell the privatisation of the company made an explicit reference to the *Voyages extraordinaires*. It is somewhat amazing to that another, totally different, advertisement campaign, also using Jules Verne's novels, was run at the same time in France: for Toshiba, a Japanese society established in 1875 (when *L'Île mystérieuse* was published). We discuss here the intertextuality between the works of Jules Verne and the corresponding advertisements used by CGE and Toshiba, independently of each other. **Click on images to view in full size.**

Résumé

1898 est l'année de la parution du *Superbe Orénoque*, mais aussi celle de la création de la CGE (Compagnie Générale d'Électricité), consacrée à valoriser cette 'fée' qui fascinait également Jules Verne. Après diverses modifications de structure, dont en particulier la nationalisation de 1982, la CGE doit être reprivatisée en 1987. La campagne publicitaire liée à cette opération est déclinée sur le thème des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne ; c'est ce que l'on présente ici, à partir des pages publiées dans la presse écrite et de (très) courts métrages créés pour la télévision. Curieusement, la même année 1987, une seconde campagne publicitaire basée sur la vision anticipatrice de Jules Verne paraît dans la presse écrite : cette fois, c'est pour la firme japonaise Toshiba, créée en 1875, l'année de parution de *L'Île mystérieuse*. On discute ici l'intertextualité des œuvres de Verne et des images publicitaires correspondantes. **Cliquer sur les images pour les voir en pleine page.**

Depuis près d'un siècle et demi, le nom de Jules Verne est associé au futur, au progrès, aux développements de la science et de la technologie : n'a-t-il pas 'prévu' les missions Terre-Lune, l'exploration des fonds sous-marins, etc. ? Cent ans après ses premiers livres, par exemple à propos de l'installation d'une nouvelle — et importante — usine d'aluminium à Dunkerque, un grand quotidien rappelait [1] que Jules Verne avait, le premier, pressenti l'intérêt de ce métal et l'avait utilisé dans son « obus cylindro-conique » qui devait voyager *De la Terre à la Lune* puis *Autour de la Lune*.

Dans ce travail nous discuterons, sur deux séries de documents publiés une centaine d'années après les premières parutions verniennes, comment Jules Verne et ses œuvres sont devenus des agents de publicité — entendons par là des arguments publicitaires — pour des domaines présentant une forte connotation de technologie avancée. En effet, après un colloque sur *Jules Verne et l'Innovation* organisé en Juin 1984 par l'ANVAR - Île de France [2], relayé par l'exposition *1984 vu par Jules Verne* [3], l'année 1987 a connu deux campagnes publicitaires (totalement indépendantes l'une de l'autre) qui reprenaient ce thème, et que nous allons examiner ici.

Cette présence de Jules Verne, par le biais de publicités dans la presse écrite, est sans doute un juste retour des choses, puisque l'auteur était bien connu pour utiliser abondamment la presse de son époque, qu'il lisait régulièrement ; d'autre part, il la faisait souvent intervenir dans ses romans, parfois presque comme un personnage à part entière [4]. Le rôle des illustrations dans les livres du tandem Jules Verne / P.J. Hetzel est par ailleurs très important, quasiment indissociable : le compilateur du volume qui leur est consacré dans *La Pléiade* écrit à ce sujet [5] : « Cas unique dans l'histoire des Lettres françaises que ce Jules Verne dont l'œuvre écrite avoue un lien 'siamois', inopérable, avec l'illustration : parasitisme ou dépendance amoureuse. Jumelage, seul de son espèce, d'un texte et de son illustration. »

Et en effet les œuvres, les personnages de Jules Verne, ou même l'auteur lui-même, ont depuis le XIX^{ème} siècle été maintes fois mis en scène. Nous limitant au seul domaine français, on n'en citera ici que quelques exemples, notamment les 'chromos' édités au début du XX^{ème} siècle au nom de diverses marques de cacao, de chocolat ou de vêtements [6], et les publicités pour Nestlé, Waterman ou Vélosorex dans les années 1970-1980 [7]. On a également pu connaître le parfum 'Phileas' de Nina Ricci (créé en 1984, maintenant introuvable dans le commerce), destiné à l'homme « hors du commun », « qui sait où il va » [8] — bien entendu inspiré par le héros du *Tour du Monde en quatre-vingts jours*. Et, si notre auteur pouvait utiliser les 'plumes Jules Verne' (« marque déposée » par « autorisation du 14 Janvier 1890 ») [7, 9] pour écrire ses œuvres, en 2003 il aurait pu s'offrir le stylo-plume Montblanc à son nom, en laque bleu océan, n'existant qu'à 18 500 exemplaires, et dont la plume en or est « finement gravée d'un casque de scaphandrier ancien », en référence bien sûr à *Vingt mille lieues sous les mers* [10].

Notre lecture de ces deux campagnes de publicité se basera notamment sur les travaux de Marc Arabyan, pour qui il s'agit [11] d' « aborder l'organisation de la page publicitaire en tant qu'unité discursive composite, pluridimensionnelle et dynamique » (p. 12), ce qui permettra « de dégager des principes de mise en page liés d'une part à la composition de l'image, d'autre part aux rappports entre le texte et l'image » (p. 11) [souligné par JCB] et de « se livrer à un travail de synthèse de ce qui est *lisible* et de ce qui est *visible*, un travail de mise en phrases (...) des deux ordres de la communication sur papier : le texte et l'image. » (p. 14) [italiques de l'auteur].

Campagne de privatisation de la Compagnie Générale d'Electricité (avril-mai 1987)

Un peu d'histoire, pour commencer [12] : qu'est-ce que la CGE en 1987 ? La Compagnie Générale d'Électricité fut créée, en tant que Société Anonyme, en 1898 [13] à Paris, où son siège social est resté rue de la Boétie, dans le 8^{ème} arrondissement. Dirigée par son créateur et principal actionnaire, le Centralien Pierre Azaria (1865-1953), elle combinait la production d'énergie électrique et la fabrication, entre autres, de batteries, de câbles et d'ampoules électriques.

La CGE se développe dans les années 1910 par l'acquisition de sociétés autonomes maîtrisant des technologies complémentaires. Dans les années 1920, elle s'associe avec son principal concurrent, Thomson-Brandt, et continue à se développer en se diversifiant dans les années 1930. Nationalisée par le gouvernement français à la veille de la deuxième guerre mondiale, elle sera ensuite dirigée par l'occupant allemand ; ce qui entraîna des bombardements alliés sur ses principales usines. À la Libération, le secteur de la production d'énergie électrique fut nationalisé (1946), mais les autres activités industrielles de la CGE redevinrent privées. Afin de moins dépendre des commandes de l'État, la CGE diversifia alors ses activités, s'orientant dans les années 1950 vers la production de biens de consommation, comme des téléphones, et des produits d'électronique industrielle. À la fin des années 1960, le gouvernement français imposa une restructuration des industries électriques, notamment en introduisant Alstom, le constructeur de centrales nucléaires de Thomson-Brandt, dans le giron de la CGE, alors dirigée depuis 1963 par Ambroise Roux (1921-1999). Dans les années 1970, la CGE racheta Alcatel, société française spécialisée dans les télécommunications, pour créer CIT-Alcatel, qui devint une nouvelle société du groupe CGE.

Après l'élection de François Mitterrand à la Présidence de la République, le gouvernement socialiste décida en 1982, conformément au 'programme commun de la gauche', la nationalisation de nombreuses sociétés, dont la CGE. Puis en 1987, le changement de gouvernement (Jacques Chirac devient Premier Ministre de cohabitation) conduit à une re-privatisation de la CGE, sous la forme d'une offre publique de vente (OPV), couplée à une offre publique d'échange (OPE) [14, 15] : c'est à ce moment que se fait la campagne de publicité que nous allons examiner, largement diffusée dans la presse quotidienne régionale et à la télévision, afin d'inciter les petits épargnants et boursicoteurs réguliers, telle la mythique 'veuve de Carpentras' [16], à souscrire aux actions mises en vente au prix de 290 Francs, ce qui représente une capitalisation de 20,6 milliards de Francs [17].

La situation financière et les perspectives de développement sont alors très favorables [18]. Une note sur les « Résultats Consolidés 1986 » du Groupe CGE [19], faisant suite au Conseil d'Administration du 31 Mars 1987, indique que le bénéfice consolidé est alors en augmentation de 45 %, et « représente 2,1 % du chiffre d'affaires qui s'établit à 80,9 milliards de Francs ». Puis on apprendra que « le chiffre d'affaires hors taxes réalisé au premier trimestre 1987 (...) s'est élevé à 26,1 milliards de Francs », soit « une progression de 69 % » [20].

Afin de séduire les (futurs) actionnaires, Patrice Allain-Dupré, chargé de la Communication à la CGE, a choisi une campagne, intitulée « Groupe CGE : L'Esprit de Conquête », destinée en priorité aux jeunes générations, moins motivées *a priori*. « Dans l'esprit des *Voyages Extraordinaires* de Jules Verne, [mais] revus et corrigés façon Spielberg », six petits films pour la campagne télévisée ont été confiés à des spécialistes du fantastique, relayés par des annonces « pleine page » dans la presse écrite (presse quotidienne régionale essentiellement). Le dessinateur des annonces « avait fait les décors du film *2001 — L'Odyssée de l'Espace* », aidé, semble-t-il, de plusieurs autres artistes. Le montant total de ces dépenses de publicité pour la privatisation se montait à 45 MF, dont 13 MF pour la télévision et 17 MF pour la presse écrite [21, 22].

On pouvait donc s'attendre à trouver ici une intertextualité [23] caractérisée de certaines de ces images publicitaires, par rapport à des modèles célèbres [24].

Si les titres des films télévisés et des placards publicitaires [25] dans la presse quotidienne font donc explicitement référence à ceux que l'on désigne parfois par « les romans scientifiques » de Jules Verne, un regard plus approfondi montre que les thématiques industrielles évoquées se rapportent en fait souvent à un *autre* roman ! Sans savoir si c'est volontaire ou non, les descriptions et illustrations suivantes essayeront de décrypter l'ensemble des références.



Figure 1. *Le Monde*, vendredi 24 avril 1987 (collection Maison d'Ailleurs)



Figure 2. *Le Monde*, samedi 25 avril 1987

À première vue, **20 Mille Lieues Sous les Mers** (Figure 1) se réfère bien, et directement, au roman éponyme (1869-1870). L'illustration (signée C. Broutin) évoque nettement les dessins de De Neuville dans l'édition Hetzel [26] : la ville engloutie (*Vingt mille lieues sous les mers*, p. 421) et le temple d'Hercule (p. 393), ainsi que le fameux calmar géant (p. 555 et 559).

Le thème correspondant est cependant celui d'un « câble téléphonique » sous-marin, « reliant la France à Singapour » « sur plus de 10 000 km ». En fait, les câbles électriques sont déjà connus du temps de Jules Verne [27] : la première liaison téléphonique mondiale se fait entre Douvres et Calais, en novembre 1852. Puis la première liaison transatlantique est réalisée en 1866 par le *Great Eastern*, gigantesque paquebot converti en navire câblé, et qui aura en avril 1867 comme passagers Jules Verne et son frère Paul [28].

La thématique évoquée dans **La Chasse au Météore** (Figure 2) est en fait celle du diptyque *De la Terre à la Lune / Autour de la Lune* (1865 et 1870), puisqu'il s'agit de mettre en avant les « accumulateurs alcalins » de la société Saft, « des batteries spécialement conçues pour l'espace ».



Figure 3. *Libération*, jeudi 30 avril 1987 (collection Philippe Burgaud)



Figure 4. *Le Monde*, mardi 5 mai 1987.

Toutefois, il n'était pas question d'utiliser des piles ou accumulateurs dans ces deux romans ; c'est plutôt le gaz, « emmagasiné dans un récipient spécial » et disponible simplement en tournant un robinet, qui « devait éclairer et chauffer ce confortable véhicule » qu'était le « wagon-projectile » [29] (*De la Terre à la Lune*, p. 306) [30].

En Février 2014, l'électro-chimiste Franco-marocain Rachid Yazami a été récompensé [31] pour sa participation au développement des accumulateurs Lithium-Ion.

Dans **L'école des Robinsons** (Figure 3) on voit un enfant qui tapote sur un clavier de Minitel, surmonté par une soucoupe volante irradiant les nuages qui les séparent, le tout dans une dominante rose (serait-ce une allusion subliminale à l'une des principales utilisations, le 'Minitel rose' ?). Ce dessin (signé A. Laurent) veut nous montrer « comment un clavier et un petit écran font travailler l'imagination des enfants et des grands », ceci pour un « ultime combat avec l'envahisseur » (*sic* !). On est loin, alors, des accusations des années 2010, selon lesquelles enfants, adolescents et aussi adultes passent trop de temps devant leurs écrans (du smartphone à l'ordinateur, en passant par la télévision et la tablette), et en perdraient l'orthographe à force d'utiliser des SMS [32]. Pourtant, à cette époque, un socio-économiste réputé qui « ne conçoit plus le téléphone sans le Minitel », affirme que « radio et télé devront chercher à s'allier » avec lui, et que « en multipliant les voyages en exotisme, [il] fera comprendre aux hommes leurs limites » en matière d'altérités sexuelles [33] (*sic* !). En fait, le Minitel a cessé toute activité le 30 Juin 2012 [34], détrôné depuis belle lurette par Internet.



Figure 5. *Le Monde*, mercredi 6 mai 1987



Figure 6. *Le Monde*, jeudi 7 mai 1987

Le Phare du Bout du Monde (Figure 4) nous met face à une sombre masse rocheuse, écrasée par une Lune immense et survolée par un condor stylisé sous forme d'un bijou métallique d'inspiration inca.

Au premier plan du dessin, signé C. Broutin : tuyaux et rails, éclairages en faisceaux, apparaissent en-dessous de constructions étagées ; c'est « une centrale hydro-électrique », installée dans « une immense caverne creusée de main d'homme », « sous les ruines sacrées du Machu-Picchu », et qui « apporte la lumière aux descendants des Fils du Soleil » ! Rien à voir, donc, avec le roman éponyme (1905) de Jules Verne. Les commentaires sont plus proches du *Temple du Soleil* d'Hergé que du *Phare du bout du monde* de Jules Verne.

« Un éclair orangé qui déchire la nuit, une gueule de squalo prête à mordre l'air » : non, ce n'est pas le générique [35] du feuilleton télévisé disneyen *Zorro* (1957-1959, pour la première diffusion américaine) ! **Le Conquérant** (Figure 5) ne fait pas non plus référence à l'*Albatros*, la machine volante monstrueuse de *Robur le conquérant* (1886), mais au « fabuleux T.G.V. », « le train le plus rapide de la Terre », construit par Alsthom.



Figure 7. Gravure de Bennett de la page 41 (édition Hetzel grand in-octavo) :
Lé-Ou entendit : « Petite sœur cadette »



Figure 8. *Le Monde*, mardi 12 mai 1987

L'illustration le rejette cependant tout en bas de la page, où il est partiellement tronqué, et insiste plutôt sur la vision d'un aigle fondant sur sa proie, alors que la partie en haut à droite nous montre deux petites silhouettes humaines en haut d'un éperon rocheux

émergeant des nuages. Serait-ce une évocation du frontispice du *Sphinx des glaces* ?

Dans *Le Tour du Monde en 80 Secondes* (Figure 6), on fait la connaissance de « l'honorable Ming », un commerçant chinois, et de sa « machine à communiquer » : « un central téléphonique [qui] transmet (...) la voix (...), des données informatiques, des textes, des images ».

Cet homme d'affaires avisé, dont le patronyme est celui d'une importante dynastie d'empereurs chinois (de 1368 à 1644) ne sort pas du roman quasi éponyme, mais plutôt des *Tribulations d'un Chinois en Chine* (1879) [36]. En effet, chez le riche Kin-Fo, « le progrès matériel s'était introduit dans son intérieur » (p. 39) : des appareils téléphoniques entre les divers bâtiments de son domaine, des sonnettes électriques (p. 39), et aussi un tuyau acoustique (p. 44). « Enfin, dédaignant l'emploi suranné de l'écriture dans sa correspondance intime, [il] avait adopté le phonographe » (p. 40), dont une « aiguille, actionnée par [une] membrane, [trace sur un papier spécial] des rainures obliques correspondant aux paroles prononcées. » (p. 45). Kin-Fo peut ainsi communiquer, par la voix, avec Lé-ou, sa fiancée (p. 54, Figure 7).

Jules Verne insiste dès le début de ce roman sur le fait que la Chine de l'époque est peuplée de « trois cent soixante millions d'habitants. C'est presque un tiers de la population de toute la terre » (p. 18), et que les classes supérieures, non seulement possèdent « de remarquables aptitudes pour le commerce » (p. 17), mais aussi sont très ouvertes au progrès : il cite plusieurs fois « le câble électrique » (p. 17 et 39).

Voyage au centre de la C.G.E...

10 bonnes raisons de devenir actionnaire.

- 1** Un développement continu depuis... 1898 ! Le chiffre d'affaires du groupe C.G.E. a constamment progressé depuis 89 ans. De 81 millions de francs en 1906, il atteindra environ 130 milliards en 1987 avec la reprise des activités de télécommunications d'ITT. Le groupe C.G.E. est aujourd'hui au premier rang des groupes industriels en France et fait partie des 30 premiers groupes mondiaux.
- 2** Une stratégie clairement définie. Le groupe C.G.E. concentre son activité dans l'univers des hautes technologies : l'énergie (30 % de ses activités), la communication (60 %), les services industriels et informatiques (10 %).
- 3** Des positions industrielles de premier plan. Dans ses domaines d'activité, le groupe C.G.E. occupe les premières places : par exemple, 1^{er} fabricant mondial de centraux téléphoniques publics numériques, 1^{er} industriel mondial pour les terminaux télématiques vidéo, 1^{er} constructeur mondial de matériel de traction ferroviaire, 1^{er} constructeur mondial de réacteurs nucléaires, 1^{er} constructeur mondial de turbines à gaz, 1^{er} producteur européen de groupes turbo-alternateurs de grande puissance, 1^{er} fabricant européen de télécompresseurs, 1^{er} fabricant mondial de câbles d'énergie et de télécommunications.
- 4** Un groupe de dimension internationale. Implanté dans 80 pays sur tous les continents, le groupe C.G.E. réalise aujourd'hui plus de 80 % de son chiffre d'affaires hors de France, essentiellement dans les pays industrialisés.
- 5** Un groupe qui prépare l'avenir. Pour maintenir son avance technologique, le groupe C.G.E. développe un effort considérable de recherche et de développement qui atteindra 11 milliards de francs en 1987, soit plus de 8 % de son chiffre d'affaires.
- 6** Un groupe qui investit. Les investissements industriels du groupe C.G.E. atteignent 5,5 milliards de francs en 1987, soit plus de 4 % de son chiffre d'affaires.
- 7** Des réalisations exemplaires. Le TGV, le métro, le plus grand paquebot du monde, la liaison sous-marine Paris-Singapour, le métro de San Francisco, l'électronique et l'énergie autonome du satellite Giotto, la transmission des images du Paris-Dakar, la centrale énergétique la plus puissante du monde, parmi beaucoup d'autres.

8 Une structure financière solide. A fin 1986 les capitaux permanents couvrent deux fois l'actif immobilisé et les fonds propres dépassent l'endettement à long et moyen terme. L'augmentation de capital prévue dans le cadre de la privatisation améliorera encore la structure financière du groupe.

9 Des profits intertemporels de 1989 à aujourd'hui. Depuis 89 ans, le groupe C.G.E. a toujours été profitable. Il a versé chaque année un dividende à ses actionnaires sauf en 1982. En 1986, le bénéfice net de la C.G.E. a atteint 1721 millions de francs, en progression de 45 % sur 1985.

10 Une grande expérience du marché financier. Jusqu'à la nationalisation en 1982, l'action C.G.E. a été cotée en Bourse de Paris. En y revenant bientôt, elle rejoindra ses 11 filiales cotées.

OFFRE PUBLIQUE DE VENTE.

A partir du 11 mai 1987, 27 700 000 actions C.G.E. feront l'objet d'une offre publique de vente au prix de 200 F l'action.

Adressez-vous à votre banquier, votre agent de change, la Poste, la Caisse d'Epargne ou les Comptes de Trésor. Vous obtiendrez toutes les informations nécessaires sur les modalités d'achat. Les conditions de paiement. Vous bénéficierez d'une action gratuite pour 10 actions achetées et consécutives au moins de huit mois (5 actions gratuites au maximum).

Des conditions particulières sont réservées aux salariés ou anciens salariés du groupe C.G.E.

Des notes d'information visées par la Commission des Opérations de Bourse sous le n° 87-126 du 14 avril 1987 et 87-146 du 7 mai 1987 sont tenues gratuitement à la disposition du public auprès des établissements chargés de la vente des actions.

Téléphone au 11 42 54 15 89 ou composez le 38 15 code C.G.E. ou C.G.E. INFO sur votre mobile.



C.G.E.
GROUPE
L'esprit de Conquête



Figure 9. Publicité du *Nouvel Economiste*

Il est sans doute un peu ironique de constater que Jules Verne (dès 1879), et surtout en 1987 les publicitaires de Alcatel NV (« cette filiale de la CGE, deuxième industriel mondial des télécommunications publiques » selon la publicité discutée ici), ont ainsi la prémonition que la Chine deviendra avant la fin du XX^{ème} siècle le principal producteur mondial de moyens de communications électroniques : ordinateurs, téléphones portables, smartphones et tablettes, et de leurs composants. En mars 2014, Alcatel-Lucent signera « un gros contrat à 750 millions d’euros avec China Mobile », le « premier opérateur mondial en nombre d’usagers du mobile », afin de lui fournir « des technologies de très haut débit 4G ». Une très bonne nouvelle pour l’équipementier français, qui, bien que « très fort sur le fixe (...) avait raté le virage du mobile et s’était vu, ces dernières années, devancé [entre autres] par le chinois Huawei » [37].

En guise d’apothéose, toutes ces réalisations sont rassemblées dans un **Voyage au centre de la C.G.E.** (Figure 8), afin d’énumérer les « 10 bonnes raisons de devenir actionnaire » et donc de profiter de l’offre publique de vente concernant ce groupe industriel. De façon similaire, une double page (texte et illustration en face à face) a paru dans *Le Nouvel Économiste* (n° 591, 8 mai 1987, p. 58-59 et n° 592, 15 mai 1987, p. 20-21) dans une dominante bleue (Figure 9) avec un TGV orange (en bas) et une fusée jaune (en haut). Dans *Le Nouvel Observateur* (n° 1173, 1-7 mai 1987), une autre version de cette double page reprend le thème **Les Voyages Extraordinaires...** en trois bandes horizontales avec texte au centre (Figure 10).

Les Voyages Extraordinaires...

...Voici toutes les raisons de devenir actionnaire de la C.G.E.

GROUPE CIGÉ
L'esprit de Conq

Figure 10. Publicité du *Nouvel Observateur*

Ces publicités dans la presse quotidienne régionale sont presque toutes construites selon une diagonale partant du bas à gauche vers le haut à droite (Figure 11). Sur la page du quotidien *Le Monde* [38], qui avait à l'époque le format 32,5 × 50 cm, la publicité occupe un espace total de 29 × 45 qui comprend le dessin sur 29 × 41 avec un encart de texte de 9,5 × 15,5 en bas à droite. Le titre vernien, en caractères gras de 2 cm de haut (pour les majuscules), est complété en bas de page par le texte « ...Encore une bonne raison de devenir actionnaire de la C.G.E. » en cursives rouges. Les dessins sont presque tous monochromes, avec des couleurs un peu éteintes (bleu, vert, brun, ...) sur le papier journal ; mais sur le papier glacé des magazines, les couleurs sont bien sûr plus appuyées (comparer les Figures 8 et 9).

Quant aux spots télévisés, ce sont des films d'environ 20 à 30 secondes (datés du 1^{er} avril 1987 dans les archives de l'INA, consultables en ligne). On y voit de façon récurrente deux hommes d'affaires, en costume et cravate, parfois avec une sacoche porte-documents, et dont l'allure est très datée, quand on les regarde maintenant ! L'un d'eux (celui sans lunettes), demande à l'autre, qui porte des lunettes à monture sombre (ce qui le rend sans doute plus sérieux, donc mieux informé ?) : « Donnez-moi une bonne raison de devenir actionnaire de la CGE ».

Évoluant dans des décors naturels plutôt contemporains (escalade d'une paroi abrupte ; promenade sous-marine ; ville chinoise ; villa moderne ; bateau sur une mer agitée), mais cherchant à évoquer des thématiques verniennes dûment référencées, ces spots nous font découvrir les réalisations et prouesses techniques de ladite société. Et la conclusion, toujours la même, est alors : « C'est ça, la CGE ... mais ce n'est pas tout ! ».

Dans ces films, et dans les illustrations de la presse quotidienne régionale aussi, on peut constater [39] l'importance de l'éclairage, souvent vertical et de haut en bas ou de bas en haut (p. 46) ; mais aussi de la composition verticale de l'image et l'orientation de ses axes (vertical et/ou diagonal, p. 53).

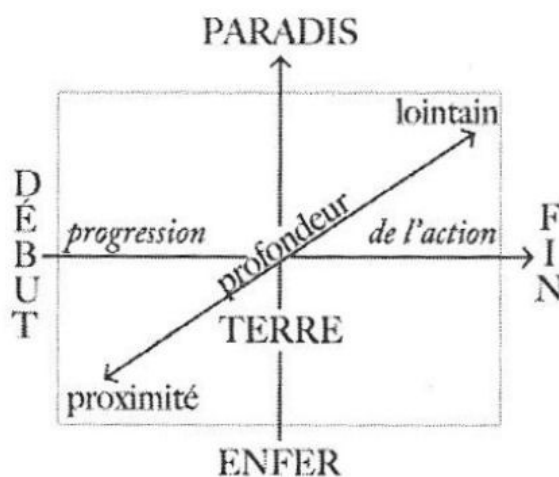


Figure 11. Schéma de composition standard d'une image narrative, extrait de : Marc Arabyan, *La Mise en page des pages de publicité*, Éditions Lambert-Lucas, Limoges, 2008 [2006] (schéma 2, p. 81). Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur et de la maison d'édition

Les films publicitaires pour la campagne de privatisation de la C.G.E. (Avril/Mai 1987)				
Titre du film publicitaire	Accès sur Internet	Durée	Roman de Jules Verne	Innovation C.G.E.
20 000 Lieues sous les Mers	http://www.ina.fr/video/PUB3784075144	21 s	<i>Vingt mille lieues sous les mers</i>	Câble sous-marin
Le Conquérant	http://www.ina.fr/video/PUB3784075143	31 s	<i>Robur le conquérant</i>	Train à grande vitesse (TGV)
L'Île Mystérieuse	http://www.ina.fr/video/PUB3784075150	32 s	<i>L'Île mystérieuse</i>	Centrale nucléaire
Le Tour du Monde en 80 Secondes	http://www.ina.fr/video/PUB3784075153	21 s	<i>Les Tribulations d'un chinois en Chine</i>	Téléphonie longue distance
L'Ecole des Robinsons	http://www.ina.fr/video/PUB3784075154	32 s	<i>L'Ecole des Robinsons</i>	Le Minitel
Les Voyages Extraordinaires	http://www.ina.fr/video/PUB3784075157	17 s	<i>Les Voyages extraordinaires</i>	Récapitulatif des cinq précédents films

On peut s'interroger sur les raisons des choix effectués : pourquoi *tel* roman, pourquoi *telle* illustration ? Sans doute peut-on imaginer l'équipe des communicants travaillant pour la CGE (réunis avec les dessinateurs pressentis ?), essayant de faire correspondre point par point la liste des œuvres de Jules Verne et la liste des sociétés du groupe CGE (avec leurs productions emblématiques). Si les titres portant un nom de héros (*Mathias Sandorf*, *Hector Servadac*, *Michel Strogoff*, *Claudius Bombarnac*, etc.) sont évidemment à proscrire, par contre (*Robur le conquérant*) conviendra parfaitement, puisque le thème choisi pour la campagne a été « l'esprit de conquête ». De même pour le câble sous-marin de la filiale 'Les Câbles de Lyon' (pourtant peu connue du grand public) : *20 000 Lieues sous les mers* leur est bien sûr tout de suite venu à l'esprit ! D'autant plus que le film de Richard Fleischer (1954) a connu un grand succès, et reste sans doute dans les mémoires des membres de l'équipe [40].

D'autres films, au grand succès populaire, ont pu influencer les choix des thèmes publicitaires : *Le Tour du monde en 80 jours* (1956) [41], et aussi *Voyage au centre de la terre* (1959) [42]. Si on suppose que les dessinateurs et les communicants de CGE étaient, pour la plupart, des trentenaires à la date de la conception de la campagne publicitaire, ils avaient donc une dizaine d'années lors de la sortie de ces films ; c'est aussi l'âge où on commence, en général, à se passionner pour les romans de Jules Verne, découverts à cette époque dans *l'Idéal-Bibliothèque* ou dans la *Bibliothèque verte*, très accessibles, avec des illustrations spécifiques [43]. Mais alors, pourquoi ne pas avoir retenu le plus récent *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* (1965) [44], pourtant interprété par notre 'Bébel' national, aux côtés d'Ursula Andress ? Quant à *L'Île mystérieuse* (1961), elle n'est reprise que dans un des petits films télévisés [45].

Si *L'École des Robinsons* n'est pas vraiment un « roman scientifique », ce titre a pu évoquer d'une part l'esprit d'aventure et de débrouillardise, et d'autre part l'éducation des 'générations futures', d'où son choix ? Et puis, alors que le roman posthume *La Chasse au météore* [46] a été retenu, pourquoi pas *Le Rayon vert*, ou *L'Archipel en feu* ?

Il semble assez évident que les illustrateurs participant à cette campagne publicitaire pour la CGE ont été influencés, au moins partiellement, par les gravures des éditions Hetzel (voir notamment la Figure 1, et les commentaires correspondants). S'ils n'avaient pas eu la chance de les contempler dans des éditions originales *in-octavo*, il faut rappeler que, dès 1966, la plupart des romans de Jules Verne avaient été réédités par *Le Livre de Poche*, permettant ainsi un accès facile et bon marché aux gravures. On peut donc imaginer l'équipe se procurer une collection de ces livres auprès d'un libraire, d'autant que depuis cette date la série des romans a été régulièrement ré-imprimée.

Se trouver face à une paroi montagneuse élevée, verticale et rocheuse, est un thème récurrent des illustrations de cette campagne publicitaire (Figures 4, 5 et 6), dans les films télévisés aussi. Une telle situation se trouve également dans de nombreuses planches gravées par Georges Roux, par exemple dans *Maître du monde* (1904) ou *Le Phare du bout du monde* (1905). Comme aurait dit Michel Ardan, le Français qui participe au voyage circumlunaire : *per aspera ad astra*.

Cette campagne CGE est à considérer dans la catégorie des 'relations publiques', dont le but est « de donner de l'organisation (...) une idée générale favorable » [47]. En effet, les résultats de cette privatisation furent très positifs, puisque « 2 400 000 particuliers devinrent actionnaires de la CGE, sans compter les (...) 101 500 salariés et retraités ». Puis, lors de la nouvelle cotation du titre, « la fixation du premier cours s'établit à 323 Francs » [48].

À partir d'avril 2014 cependant, la presse s'est fait le relais des discussions ouvertes entre Alstom (qui a entre-temps perdu son « h ») et General Electric (GE) ; ce dernier offrant 10 milliards d'Euros pour acheter les activités du groupe français dans le domaine de l'énergie [49]. Un nouveau rebondissement dans l'histoire compliquée et imbriquée de ces sociétés puisque Alstom, rachetée en 1969 par CGE, a été créée en 1928 par la fusion de la Compagnie française Thomson Houston (une filiale française de GE) et de la Société alsacienne de constructions mécaniques. Mais GE, créée aux États-Unis en 1890 par Thomas Edison (1847-1931), était déjà présente en France depuis 1882, sous la forme de la Compagnie Continental Edison destinée à exploiter les inventions du célèbre ingénieur et contemporain de Jules Verne : notamment, l'ampoule électrique à incandescence et le téléphone [50]. Après de nombreuses péripéties et prises de positions politiques, le gouvernement français a finalement accepté le rachat par GE, pour 12,35 milliards d'Euros, de « l'essentiel des activités énergétiques d'Alstom, qui représentent 70 % [de son] chiffre d'affaires » [51]. Mais on apprenait simultanément que « Trop cher, le TGV ne fait plus rêver » [52], ce qui fragilise Alstom. Par ailleurs, ses ateliers commenceront en 2015 à produire les 238 éoliennes qui doivent équiper à partir de 2017 les trois parcs que la nouvelle société franco-américaine a décrochés avec EDF Energies Nouvelles [53], lui permettant de rester ainsi à la pointe des innovations technologiques ; c'est bien ce qui avait été promis en 1987 !

« Jules Verne a imaginé le XXI^e siècle, Toshiba crée aujourd'hui et demain »

« Partageant avec Jules Verne la même ambition créatrice », la firme japonaise Toshiba, « dont l'histoire remonte à 1875 », « relève le défi du XXI^e siècle » en créant dès la fin des années 1980 « les diverses technologies de demain ». Les débuts de cette firme correspondent donc à l'époque où paraissaient trois des romans les plus populaires de Jules Verne [54], qui totalisaient en 1904 près d'un quart du total des tirages ; les 8 romans précédents faisant, eux, un tiers des tirages [55].

Mais qu'en est-il de cette société [56], et de sa présence en France au moment du lancement de la campagne publicitaire qui nous intéresse ici ?

Dès la fin du XIX^{ème} siècle, le Japon commença à développer des industries électrotechniques : équipements télégraphiques, lampes électriques, générateurs de courant et émetteurs radio. Après un violent tremblement de terre (1923), dans un effort de reconstruction de l'industrie nationale les deux principales entreprises du secteur (industrie lourde et équipements pour particuliers) fusionnèrent en 1939 pour former Tokyo Shibaura Denki.

Durant la deuxième guerre mondiale, la demande de matériel de radio pour l'armée permit un développement rapide, interrompu par des bombardements détruisant les usines. Après la guerre, ce sont les équipements électriques domestiques qui permettent de reprendre les activités industrielles et commerciales. Puis les exportations se développent dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, et la part du commerce international aussi. La société investit alors de plus en plus dans la recherche et le développement, notamment dans les 'nouvelles technologies' dont elle devient un leader mondial.

En 1984, la compagnie change son nom pour la forme raccourcie 'Toshiba', et simultanément diversifie et recentre ses secteurs de production et de commercialisation, notamment vers les semi-conducteurs et les ordinateurs individuels, tout en créant une série de filiales dédiées.

A partir de 1982, la distribution en France des produits 'grand public' de Toshiba est contrôlée en partie par l'homme d'affaires et politicien Bernard Tapie. La revente de la société NAVS (Nippon Audio Video System) à une nouvelle société Toshiba-France en 1985, dans des conditions contestées, donnera lieu à une « affaire Toshiba-France » [57] dont l'instruction commence le 9 Janvier 1992, pour éclater le 23 mai 1992, avant de se conclure par un non-lieu vis-à-vis de Bernard Tapie le 19 novembre 1992 [58].

Pour promouvoir ses technologies les plus variées (scanner médical, ordinateur compact, téléviseur et magnétoscope), à travers une campagne publicitaire parue en septembre et octobre 1987 dans *Le Figaro Magazine*, puis relayée en avril et mai 1988, Toshiba utilise une imagerie d'appartements au confort bourgeois typiques de la fin du XIX^{ème} siècle, habités par des savants en haut-de-forme (!), meublés de machines électriques aux curseurs et cadrans cuivrés. Tout cela est dessiné par Christian Jégou, qui illustre alors régulièrement des revues de vulgarisation scientifique. De tels intérieurs rappellent le salon du *Nautilus*, avec son orgue et sa bibliothèque, le reflet animé de la *Stilla* dans *Le Château des Carpathes* et évoquent même le trajet de l'obus cylindro-conique qui va *De la Terre à la Lune*, par exemple. Le tout représente une atmosphère

que nous qualifions aujourd'hui de *Steampunk* [59].

Conformément aux remarques de Charles-Noël Martin [60], « les romans les plus célèbres ont été et restent immuablement ceux où le ton scientifique est le plus évident ». Les œuvres citées par la publicité (*Vingt mille lieues sous les mers*, *De la Terre à la Lune*), font effectivement partie des tirages les plus élevés, et dans l'inconscient collectif elles sont certainement associées avec les plus exactes prédictions de Jules Verne : d'une part, le premier sous-marin nucléaire qui passa sous le Pôle Nord a été baptisé *Nautilus* [61] ; d'autre part, le point de départ des fusées américaines vers la Lune, Cap Kennedy, est implanté en Floride comme Stone Hill [62] (pour se contenter de ces seuls détails).



Figure 12. *Le Nouvel Economiste*, n° 610, 25 septembre 1987 ; *Le Figaro Magazine*, 10 octobre et 31 octobre 1987 ; *L'Expansion*, n° 317, 9-22 octobre 1987 et n° 319, 6-19 novembre 1987

Cependant, un décalage important existe entre les trois publicités illustrées et les œuvres verniennes citées.

Le scanner médical (Figure 12) est l'objet de la première publicité. Au premier plan à droite, une laborantine utilise un microscope, à côté de ballons et cornue, évoquant sans doute les travaux sur les microbes de Pasteur, un autre mythe de la science [63]. Derrière elle, sont accrochés au mur des clichés de radiographies par rayons-X (jambes, cage thoracique), dont on se souvient qu'ils ont été découverts en 1895 par W.C. Röntgen.

Au second plan, centré sur la double page du magazine, un 'savant' à barbe et lorgnon, en redingote et chapeau haut-de-forme (*sic* !) ainsi que son assistant (qui, lui, porte une blouse blanche) s'étonnent du fonctionnement des lampes à décharge branchées sur leur appareil générateur d'électricité et/ou de rayonnements — à moins qu'ils ne s'inquiètent de l'apparition, à gauche, du scanner médical tout aurolé de lumière. Le tout sur fond de bibliothèque luxueuse, de tentures, colonnes et statues de marbre ! Rien de spécialement rattaché aux œuvres de Jules Verne là-dedans, par contre une ambiance steampunk

typique.

L'ordinateur compact (Figure 13) se situe au dernier étage d'un appartement luxueux (fauteuil style Louis XV, colonnades de marbre à feuilles d'acanthé dorées, plafond cloisonné avec caissons, tapis épais, etc.) où le même 'savant' à redingote et ses assistants (au premier plan à droite) surveillent le lancement d'un « obus cylindro-conique », et contrôlent probablement sa trajectoire à l'aide de machines aux cuivres rutilants et aux boiseries encaustiquées, équipées de cadrans, manettes, curseurs et lampes divers et variés. Visiblement, l'apparition de « la technologie de demain », à gauche de l'image, leur paraît pleine d'intérêt.



Figure 13. *Le Nouvel Economiste*, n° 608, 11 septembre 1987 et n° 609, 18 septembre 1987 ; *L'Expansion*, n° 315, 11-24 septembre 1987 ; n° 316, 25 septembre-8 octobre 1987 et n° 320, 20 novembre-3 décembre 1987 ; *Le Figaro Magazine*, samedi 3 octobre 1987

Cette fois le diptyque *De la Terre à la Lune / Autour de la Lune* est bien présent, par sa 'navette spatiale' bien reconnaissable [64].

Par contre, Jules Verne n'a jamais évoqué l'existence possible de l'ordinateur (surtout pas du portable, encore moins bien sûr de la tablette chère aux années 2010). À ce propos Jean Chesneaux, qui cherche à « réfléchir sur la modernité de Jules Verne, [donc] sur les *Voyages extraordinaires* en tant qu'esquisse[s] prémonitoires de notre modernité des années quatre-vingt, et sur notre société comme champ de réminiscence des anticipations verniennes », considère que l'auteur aurait probablement considéré cette technologie de façon négative, et qu'il en eût été « particulièrement inquieté », voire « bien probablement terrifié » [65].

Le téléviseur avec son magnétoscope (Figure 14) constituent le troisième et dernier volet de cette campagne publicitaire. Dans une autre pièce de son luxueux logis, notre 'savant' habituel règle le fonctionnement d'un appareil aux nombreuses lampes

électroniques tandis qu'un assistant, au fond et au centre, surveille cadrans et curseurs. L'appareil est ici, au second plan à droite, une armoire métallique à boulons, avec un écran sur lequel apparaît une jeune femme évoquant Salomé exécutant la danse des 7 voiles, sous l'œil intéressé d'un autre homme en veste d'intérieur, vu de dos au premier plan, fumant un cigare dans son fauteuil de style Louis-Philippe.



Figure 14. *Le Figaro Magazine*, 17 octobre 1987 et 7 novembre 1987

Un précurseur de la télévision (ou de son équivalent [66]) apparaît chez Jules Verne dans *Le Château des Carpathes* (CC), une œuvre moins célèbre que celles citées dans la publicité, et de manière plus directe dans « La Journée d'un journaliste américain en 2889 », inspiré d'une illustration de Robida, dans *Le Vingtième siècle* [67]. Sans doute le 'savant' — dont on peut admirer (comme dans les deux autres publicités d'ailleurs) l'intérieur confortable (CC, p. 226) et les découvertes merveilleuses — est-il ici Orfanik, « un inventeur de premier ordre » (p. 214) dans le domaine de l'électricité (on ne parlait pas encore d'électrotechnique et encore moins d'électronique !). Son compagnon, vu ici de dos, est probablement Rodolphe de Gortz (CC, p. 227) et la danseuse, représentée « debout sur l'estrade, en pleine lumière, sa chevelure dénouée, ses bras tendus, admirablement belle dans son costume blanc » (CC, p. 228) ne peut être que la Stilla. Il ne manque que Franz de Télék, peut-être symbolisé par la télé (!?) selon un jeu de mots comme les aimait Verne [68].

En résumé, le 'savant' présent dans ces illustrations est sans nul doute typique de l'imagerie pseudo-vernienne que nous avons tous plus ou moins mémorisée. D'ailleurs, ici le savant est supplanté par « l'ingénieur [qui] fait de la recherche scientifique un moyen de progrès et non un but en soi » [69]. Toutefois, si le monde représenté est bien celui de la fin du XIX^{ème} siècle, époque où « l'emploi de l'électricité, qui est à juste titre considérée comme 'l'âme de l'univers', avait été poussé aux derniers perfectionnements » (CC, p. 213) en attendant ceux de la technologie du XXI^{ème} siècle, insistons sur le fait que l'argument publicitaire repose sur deux romans qui ne sont pas illustrés (ou à peine :

l'obus partant pour la Lune), alors que la troisième illustration renvoie à un roman non cité, peut-être parce qu'il est moins célèbre ?

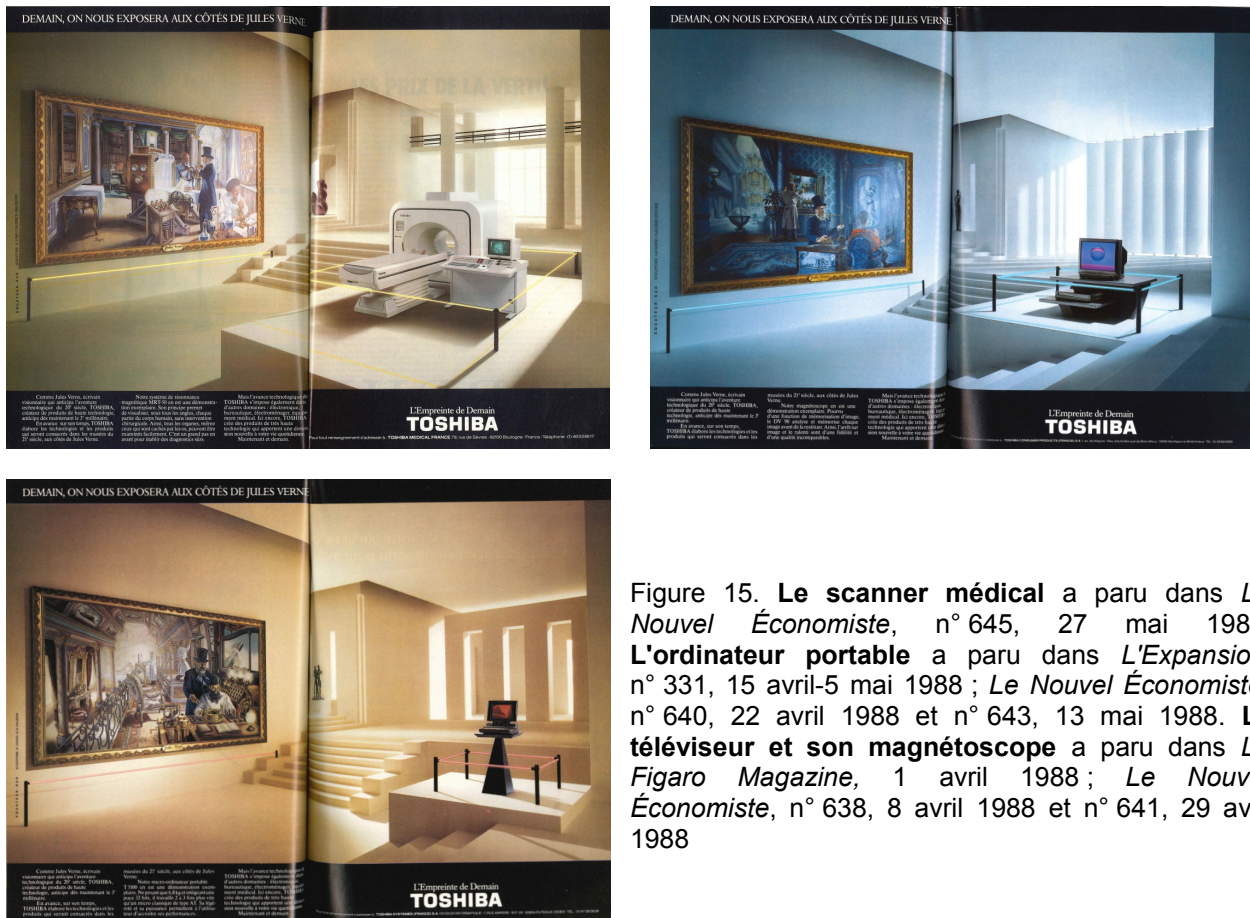


Figure 15. **Le scanner médical** a paru dans *Le Nouvel Économiste*, n° 645, 27 mai 1988. **L'ordinateur portable** a paru dans *L'Expansion*, n° 331, 15 avril-5 mai 1988 ; *Le Nouvel Économiste*, n° 640, 22 avril 1988 et n° 643, 13 mai 1988. **Le téléviseur et son magnétoscope** a paru dans *Le Figaro Magazine*, 1 avril 1988 ; *Le Nouvel Économiste*, n° 638, 8 avril 1988 et n° 641, 29 avril 1988

Reprenant à son compte l'assertion de McLuhan selon laquelle « Advertising is the greatest art form of the 20th century » [70], cette campagne publicitaire a été relayée 6 mois plus tard [71], en ré-employant les trois illustrations double-page de Christian Jégou, maintenant transformées en tableaux de maître (avec encadrement doré) accrochés aux murs d'un musée moderne et dépouillé, aux côtés de l'appareil Toshiba associé, qui constitue « L'Empreinte de Demain ». De construction identique, avec une dominante de couleur crème dans deux d'entre elles, ces publicités comportent toutes (Figure 15), sur un mur à gauche, le tableau original portant une plaque indiquant simplement 'Jules Verne'. L'objet Toshiba qui « anticipe dès maintenant le troisième millénaire » se trouve sur un socle surélevé à droite, protégé par des cordons ; leur couleur dominante correspond aux couleurs primaires : jaune (scanner), bleu (téléviseur), rouge (ordinateur). Enfin, au centre et au fond de la salle d'exposition, en haut d'une volée d'escaliers, on aperçoit une sculpture contemporaine, dûment créditée aux artistes créateurs, dans la marge de l'illustration.

Comparant diverses présentations de la science vulgarisée [72], Daniel Jacobi rappelait (p. 160) que, à cette époque, le supplément hebdomadaire *Le Figaro Magazine*, imprimé en couleurs sur papier glacé, contient souvent une rubrique scientifique (reportage, entretien, ...) destinée à un lectorat que l'on peut qualifier en majorité de 'CSP+' (catégorie

socio-professionnelle favorisée) [73]. Il précisait aussi (p. 169) que l'on y retrouve « un canevas narratif stéréotypé qui permet d'approcher la science par recours à une structure formelle banalisée ; des séries de schématisations (au sens des logiciens) susceptibles de favoriser la mise en relation de ce qui est déjà connu et de ce qui est nouveau ; des informations allusives et elliptiques que seuls des experts peuvent déchiffrer. » Pas étonnant donc d'y avoir trouvé la série des publicités Toshiba !

Les autres revues où ces deux séries de publicités ont été publiées sont, elles aussi, consacrées à l'économie et à la finance, et sont également destinées aux décideurs et autres membres de la CSP+. Les lecteurs de *L'Expansion* ou du *Nouvel Économiste* sont certainement, dès cette année 1987, des acheteurs de téléviseurs avec magnétoscope, de micro-ordinateurs personnels, et aussi de fours à micro-ondes ou de photocopieurs, autres fabrications de Toshiba citées dans le texte du bandeau inférieur des publicités. Mais aussi, sans doute plus que d'autres, ils peuvent être directement décideurs de l'achat d'un scanner médical, en tant que praticiens hospitaliers et/ou élus locaux.

Cette campagne de publicité Toshiba semble donc surtout avoir eu pour rôle de créer et/ou renforcer la connaissance de cette 'nouvelle' marque (voir plus haut), et « soutenir la bonne réputation de la firme pour favoriser ses ventes » [74], que ce soit pour le grand public (la télévision) ou pour les centres hospitaliers (le scanner) (cf. aussi les noms des diverses branches spécialisées de Toshiba : 'Medical', 'Systemes' et 'Consumer Products'). Le message publicitaire en question « [attire] l'attention, [fait] identifier le produit et la marque, sans même avoir de contenu informatif » (p. 12) puisque l'illustration décrit des situations datées (début du XX^{ème} siècle), qui font plutôt appel à la culture générale du lecteur du magazine qui, vu sa catégorie socio-professionnelle favorisée et son âge moyen, a certainement été, enfant, un lecteur assidu des romans de Jules Verne.

Selon Armand Dayan, il est courant d'observer qu'une telle « firme multinationale désireuse de se donner une identité nationale le fait à travers la publicité institutionnelle », ce qui « sert aussi à valoriser la firme auprès de ses partenaires (fournisseurs, banquiers) [et] de son propre personnel » (p. 25). [75]

En 2014, on apprend que, tout en s'appuyant « sur des savoir-faire technologiques, dont certains sont hérités de ses métiers traditionnels », Toshiba a décidé de se réorienter vers ... des productions végétales (!) en créant près de Tokyo un site de production de salades et d'épinards en hydroponie [76]. En effet, puisque « l'électroménager, les ordinateurs ou encore les téléviseurs connaissent des difficultés et font l'objet de restructurations », l'industriel a décidé de désormais privilégier ses « trois nouveaux 'piliers' (...) à savoir les semi-conducteurs, l'énergie et la santé ». Juste retour à Jules Verne, ou plutôt au capitaine Nemo, écologiste avant l'heure [77], pour qui « la mer fournit à tous [les] besoins », avec des mets « sains et nourrissants », mais également des vêtements... et des parfums de toilette [78].

Conclusion

Jules Verne, souvent considéré (à tort) comme anticipateur et prophète de la technologie des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, est devenu un mythe tenace [79]. Dans l'inconscient de nombreuses personnes, il est donc associé à l'anticipation de diverses techniques, qui en réalité pré-existaient parfois déjà en partie... et dont certaines sont plutôt à ranger dans le domaine des 'fausses sciences' [80]. Mais ce que l'on retient, de la lecture du texte (accompagné souvent de ses illustrations), ce sont en fait des « *souvenir[s] déformant[s]* » qui « comble[nt] des lacunes restées ouvertes dans l'horizon d'attente du lecteur d'autrefois » ; et quant aux gravures, elles « produisent un effet (...) d'*étrangeté familière* » [81]. Et les créateurs et illustrateurs des campagnes publicitaires présentées ici ne font bien sûr pas exception !

Comme Robert Pourvoyeur l'a déjà signalé [82], en fait Jules Verne s'est surtout intéressé à la géographie (« dans un sens très large »), et d'autre part à « cette branche de la physique que l'on nomme la mécanique, (...) avec les applications de la vapeur et de l'électricité ». Par ailleurs, celui que Jean-Michel Margot qualifie d'« archétype populaire » [83] « est devenu, malgré lui, un écrivain pour enfants et un prophète ». Il continue donc (et continuera sans doute) à être ainsi employé, notamment par les publicitaires, pour symboliser des innovations technologiques qui améliorent le bien-être et la santé avec Toshiba, mais aussi l'esprit d'aventure qui sous-tend le dynamisme d'un grand groupe industriel de l'énergie, des transports et des télécommunications comme la CGE.

Rappelons, pour finir, que Jules Verne n'a jamais été agent de publicité ! Mais il a été quelques temps agent de change (à partir de 1856, à l'époque de son mariage) ; et la publicité n'a-t-elle pas parfois pour but de donner le change ?

NOTES

[Sauf indication contraire, l'accessibilité de tous les sites Internet cités ici a été vérifiée lors de la rédaction de cette version finale, le 5 février 2015. Par ailleurs, les dates données pour les romans de Jules Verne renvoient à la première publication en volume dans la *Bibliothèque d'Éducation et de Récréation*, éditions in-18 de Hetzel — selon Simone Vierne, *Jules Verne*, collection *Qui Suis-Je ?*, Editions Pardès, Grez-sur-Loing, 2005, p. 122-123.]

1. Éric Fottorino, « Le retour de l'alu », *Le Monde*, 24 novembre 1988, p. 1 et 34.
2. ANVAR : L'Agence Nationale de Valorisation de la Recherche, établissement public à caractère industriel et commercial ; est devenue en Juillet 2005 la société anonyme Oséo-Anvar, puis

Oséo-Innovation en Janvier 2007. Les actes de ce colloque n'ont jamais été officiellement publiés, mais reproduits seulement en nombre limité d'exemplaires multigraphiés.

3. Exposition *1984 vu par Jules Verne*, du 6 Juin au 13 Juillet 1984, FNAC, Forum des Halles, Paris.
4. Christian Robin, « Jules Verne et la presse », p. 87-108 dans *Jules Verne, Cent ans après* (Colloque de Cerisy), sous la direction de Jean-Pierre Picot & Christian Robin, Terres de Brume, Rennes, 2005.
5. François Angelier, *Album Jules Verne*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2012, p. 7 (dans l'Avant-Propos).
6. Éric Weissenberg, « Chromos et photos publicitaires sur le thème de Jules Verne », *Bulletin de la Société Jules Verne*, 145, p. 43-55 (2003) ; et références citées.
7. Jean-Michel Margot, « Un archétype populaire : Jules Verne », *Verniana* 6, p. 81-92 (2013-2014).
8. Voir par exemple : www.marieclaire.fr/phileas.725211.asp .
9. François Angelier, *op. cit.*, note 5, illustration n° 166, p. 159.
10. morastylos.com/stylos/editions-limitees/montblanc/ecrivain/plume/2003-jules-verne.html , par exemple.
11. Marc Arabyan, *La Mise en page des pages de publicité*. Éditions Lambert-Lucas, Limoges, 2008 [2006].
12. Partie rédigée essentiellement d'après le site <http://www.answers.com> (rubrique 'Alcatel Alsthom Compagnie Générale d'Electricité', consultée le 18 Février 2012) et le *Dictionnaire Historique des Patrons Français*, sous la direction de Jean-Claude Daumas, Flammarion, Paris, 2010 (pp. 49-51, 618-620, 854) ; voir aussi l'article de Françoise Vaysse, « La privatisation de la CGE : Quatre-vingt-neuf ans de participations », *Le Monde*, 12 mai 1987, p. 33 et 35.
13. C'est aussi l'année de la découverte du Radium par Marie & Pierre Curie.
14. Claire Blandin, « Une opération-test pour la politique de privatisation ». *Le Monde*, 9 mai 1987, p. 19.
15. Le lecteur souhaitant une comparaison des pratiques de privatisation en France et au Royaume-Uni dans les années 1980, pourra consulter par exemple : T. Jenkinson & C. Mayer, « The privatisation process in France and the U.K. », *European Economic Review* 32, 482-490 (1988).
16. Selon le site <http://www.edubourse.com>, il s'agit d'un terme, plus ou moins révolu maintenant, mais longtemps utilisé dans les banques et les médias, et qui désignait un client *lambda* représentatif de l'ensemble de la clientèle, à qui il était assez simple de vendre des produits financiers. Cette mythique 'veuve de Carpentras' était supposée avoir hérité du patrimoine de son mari et ne pas avoir les compétences nécessaires pour aller à l'encontre des conseils (plus ou moins judicieux ?) de son banquier.
17. Le lecteur intéressé par des détails complémentaires sur les aspects industriels et financiers de cette opération de privatisation, pourra se reporter au livre de Pierre Suard, *L'Envol saboté d'Alcatel-Alsthom*, France-Empire, Paris, 2002, et plus particulièrement au Chapitre III « La Privatisation de la CGE » (*passim*), également disponible sur le blog officiel de son auteur (<http://pierre-suard.com/post/La-Privatisation-de-la-CGE>) ; et bien sûr à la *Note d'information abrégée* sur le Groupe CGE (32 pages, Avril 1987) visée par la Commission des Opérations de Bourse (visa n° 87-120a) — ou même à la *Note d'Information complète* (visa COB n° 87-120).
18. Jean Gloaguen, « Privatisations : et de dix ! », *Le Nouvel Économiste* n° 592 (15 Mai 1987), p. 28-30.
19. Publiée dans la rubrique 'Communication Financière' du *Nouvel Économiste*, n° 587 (10 Avril 1987), p. 88.

20. Dans une autre note d'information, publiée dans la rubrique 'Communication Financière' du *Nouvel Économiste*, n° 593 (22 Mai 1987), p. 50. Rappelons qu'on est alors en pleine campagne de privatisation... Quelques mois après, la CGE annoncera que le chiffre d'affaires au cours du premier semestre 1987 « s'est élevé à 56,6 milliards de Francs », soit une « progression de 60 % par rapport à (...) l'exercice précédent. » [*Le Nouvel Économiste*, n° 605 (21 Août 1987), p. 49].
21. François Koch, « L'Art de séduire les actionnaires », *Le Monde, Supplément Affaires*, 8 mai 1987, p. 14.
22. Pierre Suard (*op. cit.* note 17) donne, lui, le chiffre de 64 MF pour le coût de cette campagne de publicité.
23. L'*intertextualité*, c'est la « présence effective d'un texte dans un autre », selon Gérard Genette, *Palimpsestes-La littérature au second degré*, collection Points-Essais n° 257, Seuil, Paris, 1992 [1982], p. 8. Toutefois, pour être effective cette présence doit donc être perceptible, d'où la « possibilité d'identifier ce texte comme autre et de déterminer son origine », comme Daniel Compère y insiste justement : D. Compère, « La Coquille Sénestre, ou le voyage extraordinaire de Jules Verne dans la littérature », p. 161-182 dans *Jules Verne, Cent ans après* (Colloque de Cerisy), sous la direction de Jean-Pierre Picot & Christian Robin, Terres de Brume, Rennes, 2005. (ma citation est p. 179).
24. Marc Arabyan, *op. cit.* note 11, p. 57-67.
25. Je me base ici sur ma collection personnelle d'extraits du quotidien *Le Monde*, et sur les films télévisés disponibles sur le site Internet de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel).
26. Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Hetzel, Paris, 1869-1870 ; *Livre de Poche*, n° 2033, Hachette, Paris, 1986.
27. Voir par exemple : <http://www.cite-telecoms.com/fr/cite-des-Telecoms-200ans-cables-telephoniques-sousmarins> et <http://www.lajauneetlarouge.com/article/les-cables-sous-marins-coeur-des-reseaux-de-telecommunications> .
28. Leur voyage donnera lieu à la publication en 1871 du roman *Une ville flottante*.
29. Jules Verne, *De la Terre à la Lune*, Hetzel, Paris, 1865 ; *Livre de Poche*, n° 2026, Hachette, Paris, 1977.
30. Pour ce qui concerne la purification de l'air et sa régénération, par des méthodes chimiques tout à fait en accord avec les connaissances les plus récentes de l'époque, et qui seront utilisées dans la réalité 100 ans plus tard, voir : Jean-Claude Bollinger, « Littérature & Chimie : Jules Verne, et la Chimie au service de la respiration des astronautes », *L'Actualité Chimique*, p. 303-305 (juillet/août 1992).
31. David Larousserie, « Rachid Yazami — chimiste électroactif », *Le Monde*, mercredi 12 mars 2014, supplément *Science et Médecine*, p. 7.
32. Voir par exemple, en mars 2014, les articles suivants sur les sites respectifs du *Figaro* (<http://www.lefigaro.fr/culture/2014/03/18/03004-20140318ARTFIG00145-les-sms-ne-seraient-pas-une-menace-pour-l-orthographe-mais-l-etude-est-sujette-a-caution.php#>) et de *Libération* (http://www.liberation.fr/societe/2014/03/18/les-sms-ne-sont-pas-une-menace-pour-l-orthographe-des-adolescents_987973).
33. Corinne Lhaik, « Ce que le Minitel va changer (entretien avec Marc Guillaume) », *Le Nouvel Observateur*, n° 1169 (3-9 avril 1987), p. 58.
34. Geoffroy Husson, « Le Minitel, 'faux frère' d'Internet, ferme définitivement », sur le site du *Monde*, daté du 29 Juin 2012 : http://www.lemonde.fr/technologies/article/2012/06/29/le-minitel-faux-frere-d-internet-ferme-definitivement_1718808_651865.html .
35. Le texte de la chanson du générique de la version française, diffusée pour la première fois en 1965 sur la 1^{ère} chaîne de télévision, est : « Un cavalier, qui surgit hors de la nuit / Court vers l'aventure au galop / Son nom, il le signe à la pointe de l'épée / D'un Z qui veut dire Zorro ».

36. Jules Verne, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, Hetzel, Paris, 1879 ; *Livre de Poche*, n° 2030, Hachette, Paris, 1966.
37. Sarah Belouezzane & Harold Thibault, « Alcatel-Lucent va participer au déploiement du réseau 4G de China Mobile », *Le Monde*, samedi 29 mars 2014, Cahier *Eco&Entreprise*, p. 3.
38. Dans *Le Monde*, il s'agit *toujours* de la page 4, sans doute particulièrement bien placée pour être repérée par les souscripteurs éventuels ? Alors que la même campagne se trouve à la *dernière* page de *Libération* : y aurait-il des différences de structure de lecture selon les lectorats de ces 2 quotidiens ?
39. Marc Arabyan, *op. cit.* Note 11 : il utilise les termes cinématographiques de *plongée* et de *contre-plongée*.
40. *Twenty Thousand Leagues under the Sea*, long métrage américain (durée : 1 h 40 min env.), en couleurs, produit par Walt Disney Pictures, réalisé par Richard Fleischer (1954) ; avec Kirk Douglas (Ned Land), James Mason (le capitaine Nemo), Paul Lukas (le professeur Pierre Aronnax / le narrateur), Peter Lorre (Conseil).
41. *Around the World in Eighty Days*, long métrage américain (durée : 2 h 47 min env.), en couleurs, produit par United Artists, réalisé par Michael Anderson (1956) ; avec David Niven (Phileas Fogg), Mario Moreno (Passepartout), Shirley MacLaine (Aouda), Robert Newton (Fix).
42. *Journey to the Centre of the Earth*, long métrage américain (2 h 12 min env.), en couleurs, produit par 20th Century Fox, réalisé par Henry Levin (1959) ; avec James Mason (Oliver Lindenbrook [*sic* !]), Pat Boone (Alec McEwen), Diane Baker (Jenny), Arlene Dahl (Carla Goetaborg), Thayer David (le comte Saknussem).
43. Philippe Burgaud & Jean-Michel Margot, « Jules Verne chez Hachette de 1914 à 1950 », *Verniana* 6, 1-42 (2013-2014) ; voir en particulier p. 30-33.
44. *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, long métrage franco-italien (1 h 50 min env.), en couleurs, co-produit par Les Films Ariane et A.A.A., réalisé par Philippe de Broca (1965) ; avec Jean-Paul Belmondo (Arthur Lempereur), Ursula Andress (Alexandrine Pinardel), Valérie Lagrange (Alice Ponchabert), Jean Rochefort (Léon), Maria Pacôme (Suzy Ponchabert).
45. *Mysterious Island*, long métrage britannique (1 h 41 min env.), en couleurs, produit par Columbia Pictures, réalisé par Cy Endfield (1961) ; avec Michael Craig (Cyrus Harding), Michael Callan (Herbert Brown), Joan Greenwood (Lady Mary Fairchild), Gary Merrill (Gideon Spilett), Herbert Lom (Capitaine Nemo), Beth Rogan (Elena Fairchild), Percy Herbert (sergent Pencroft), Dan Jackson (caporal Neb Nugent).
46. La version originale de Jules Verne, épurée des retouches et modifications de Michel Verne, venait alors juste d'être établie et publiée par Olivier Dumas. Voir sa Préface, p. 9-20 dans l'édition Folio n° 4035, Gallimard, Paris, 2004.
47. Armand Dayan, *La Publicité, Que Sais-Je ?* N° 274, Presses Universitaires de France, Paris, 2003 [1985], p. 115.
48. Pierre Suard, *op. cit.* note 17, *passim*.
49. Isabelle Chaperon & Cédric Pietralunga, « L'État s'invite dans les discussions entre Alstom et General Electric », *Le Monde*, samedi 26 avril 2014, Cahier *Eco&Entreprise*, p. 3 ; Isabelle Chaperon & Cédric Pietralunga, « Alstom : L'État choisit GE et prend 20 % du capital », *Le Monde*, dimanche 22 – lundi 23 juin 2014, Cahier *Eco&Entreprise*, p. 3.
50. Denis Cosnard, « General Electric — une histoire française », *Le Monde*, mercredi 30 avril 2014, Cahier *Eco&Entreprise*, p. 2.
51. AFP, « Bercy autorise le rachat d'une part d'Alstom par General Electric », sur le site de *Libération* en date du 05 novembre 2014 : http://www.liberation.fr/economie/2014/11/05/bercy-autorise-le-rachat-d-une-part-d-alstom-par-general-electric_1136509 .
52. Denis Cosnard, « Trop cher, le TGV ne fait plus rêver », *Le Monde*, vendredi 21 novembre 2014, Cahier *Eco&Entreprise*, p. 2.

53. Jean-Michel Bezat, « Alstom lance la filière française de l'éolien de mer », *Le Monde*, jeudi 4 décembre 2014, Cahier *Eco&Entreprise*, p. 5.
54. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873) ; *L'Île mystérieuse* (1875) ; *Michel Strogoff* (1876).
55. Charles-Noël Martin, *Recherches sur la Nature, les Origines et le Traitement de la Science dans l'Œuvre de Jules Verne*, Thèse de Doctorat, Université Paris VII, 1980, p. 213-215. On trouvera des compléments sur ce sujet dans Volker Dehs, « Les tirages des éditions Hetzel — Une mise au point », *Revue Jules Verne* 5, 89-94 (1998).
56. Les principales étapes du développement de Toshiba sont rédigées à partir des renseignements disponibles sur le site officiel : <https://www.toshiba.co.jp/worldwide/about/history.html> .
57. Voir par exemple : Patrick Lamm, « Bernard Tapie convoqué par la justice dans l'affaire Toshiba-France », *Les Échos*, n° 16125, p. 8 (23 avril 1992) ; Hervé Gattegno, « Une facture de trop... », *Le Nouvel Observateur*, n° 1438, p. 58-60 (28 mai-3 juin 1992).
58. Nommé Ministre de la Ville du gouvernement Bérégovoy en avril 1992, Bernard Tapie démissionnera en mai lorsqu'il est mis en cause ; puis il réintègrera le gouvernement en décembre.
59. Le steampunk est un genre littéraire dont l'époque victorienne fournit les caractéristiques et l'esthétique. Le terme a été créé par l'écrivain de science-fiction Kevin Wayne Jeter en 1987 dans une lettre envoyée en avril au magazine *Locus* : « ...I think Victorian fantasies are going to be the next big thing, as long as we can come up with a fitting collective term... like "steampunks", perhaps... » (« ...Je pense que la fiction basée sur l'époque victorienne va être le prochain grand truc, pour autant que nous puissions trouver un terme approprié... comme "steampunks", peut-être... »). Voir l'article [steampunk](#) de wikipedia, Jeff Vandermeer, *The Steampunk Bible*, Abrams Image, New York, 2011, 224 p. et Etienne Barillier & Arthur Morgan, *Le Guide Steampunk*, ActuSF, Paris, 2013, 308 p.
60. Charles-Noël Martin, *Thèse, op. cit.* note 55, p. 69.
61. Maurice Arvonny, « Il y a trente ans : la croisière du *Nautilus* sous le Pôle Nord », *Le Monde*, 7-8 août 1988, p. 2.
62. Brochure de l'exposition *1984 vu par Jules Verne, op. cit.* note 3.
63. Claire Salomon-Bayet et coll., *Pasteur et la Révolution Pastorienne*, Payot, Paris, 1986.
64. Cf. par exemple l'illustration p. 241 dans la réédition du Livre de Poche, *op.cit.* note 29.
65. Jean Chesneaux, « Jules Verne et la modernité : des *Voyages extraordinaires* à nos années quatre-vingt », p. 55-66 dans *Modernités de Jules Verne*, Études réunies par Jean Bessière, Presses Universitaires de France, Paris, 1988. Mes citations sont respectivement p. 55-56, 64 et 63.
66. À moins qu'il ne s'agisse d'un hologramme ? Cependant, selon François Raymond il s'agirait tout simplement d'un artifice de théâtre bien connu et décrit à l'époque, réalisé à l'aide d'une glace sans tain : voir la note n° 6, page 35, dans Patrick Avrane, *La demande*, p. 15-37 dans *Série Jules Verne n° 7*, « Voir du feu — Contribution à l'étude du regard », sous la direction de Christian Chelebourg, *Revue des Lettres Modernes*, n° 1193-1200, Minard, Paris, 1994 ; et Noël Mauberret, « Chambres obscures dans *Le Château des Carpathes* de Jules Verne », p. 139-148 dans *Série Jules Verne n° 8*, « Humour, ironie, fantaisie », sous la direction de Christian Chelebourg, *Revue des Lettres Modernes* n° 1668-1672, Minard, Paris, 2003.
67. Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, Hetzel, Paris, 1892, p. 226-232 et 238-239 dans la réédition du *Livre de Poche* n° 2031, Hachette, Paris, 1986.
- Albert Robida, *Le Vingtième siècle*, Georges Decaux, Paris, 1883. La description du « téléphonoscope » commence à la page 55.

68. Même si cet exemple n'est pas évoqué (et pour cause !) par Marc Soriano, *Jules Verne (le cas Verne)*, Juillard, Paris, 1978 (voir son Index des calembours, p. 327-360).
69. Alain Froidefond, « L'ingénieur et le sorcier », p. 19-32 dans *Série Jules Verne n° 6*, « La Science en Question », sous la direction de François Raymond, *Revue des Lettres Modernes* n° 1083-1092, Minard, Paris, 1992.
70. Marshall McLuhan, *Advertising Age*, September 3, 1976.
71. C'était en avril/mai 1988. On est alors, en France, en pleine campagne pour l'élection du Président de la République, avec (entre autres !) l'affrontement Chirac / Mitterrand, qui se conclura par la réélection de ce dernier.
72. Daniel Jacobi, *La Communication Scientifique : Discours, Figures, Modèles*, PUG (Presses Universitaires de Grenoble), St-Martin d'Hères, 1999.
73. D'après le site definitions-marketing.com, les CSP+ regroupent les chefs d'entreprises, les artisans et commerçants, les cadres, les professions intellectuelles supérieures et les professions intermédiaires. Les CSP+, qui représentent environ 23 % de la population française, sont une cible privilégiée des actions marketing à cause de leur pouvoir d'achat et de leurs modes de consommation. Les supports publicitaires touchant spécifiquement les CSP+ peuvent notamment pratiquer des tarifs plus élevés que la moyenne.
74. Armand Dayan, *op. cit.* note 47, p. 8.
75. Je dois ici signaler que, malgré plusieurs tentatives de contact avec Toshiba France en 2013-2014, je n'ai jamais pu obtenir aucune information sur les retombées de ces deux campagnes publicitaires associées, par exemple en terme d'augmentation des ventes pour les trois catégories de produits présentés.
76. Philippe Mesmer, « Toshiba adopte le régime 'légumes' », *Le Monde*, 19 juillet 2014, Cahier *Eco&Entreprise*, p. 2.
77. Jean-Claude Bollinger, « Jules Verne était-il écologiste ? », *Bulletin de la Société Jules Verne* 88, 41-42 (1988) ; Laurence Sudret, « Jules Verne, un écologiste avant l'heure », *Bulletin de la Société Jules Verne* 158, 25-36 (2006).
78. *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 102-103.
79. Charles-Noël Martin, *Thèse, op. cit.* note 55, p. 73-81.
80. Olivier Dumas, « Verne et la science », p. 335-345 (*passim*) dans *Jules Verne, Cent ans après* (Colloque de Cerisy), sous la direction de Jean-Pierre Picot & Christian Robin, Terres de Brume, Rennes, 2005.
81. Jean-Pierre Picot, « Jules Verne est-il un auteur de science-fiction ? », p. 429-458 (*passim*) dans *Jules Verne, Cent ans après* (Colloque de Cerisy), sous la direction de Jean-Pierre Picot & Christian Robin, Terres de Brume, Rennes, 2005. (mes citations sont p. 437 et 442 ; les italiques sont de l'auteur).
82. Robert Pourvoyeur, « Réflexions sur l'esprit scientifique de Jules Verne », *Bulletin de la Société Jules Verne* 35/36, 83-91 (1975).
83. Jean-Michel Margot, *op. cit.* note 7.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Jean-Roger Rouffignac, responsable du service Reprographie à la Faculté de Droit et des Sciences Économiques, Université de Limoges, qui a bien voulu réaliser les reproductions électroniques de mes documents originaux. Remerciements également à tous les personnels de la Bfm (Bibliothèque francophone multimédia, Limoges) et des diverses sections du SCD (Service Central de la Documentation) de l'Université de Limoges, qui m'ont facilité l'accès à de nombreux livres et périodiques de leurs collections ; plus particulièrement, je suis redevable à François Jougleux, responsable du PEB (service de prêts entre bibliothèques) à la Bibliothèque Universitaire de la Faculté des Sciences, qui m'a régulièrement fourni des articles parus dans des revues variées. Enfin, je dois ma chaleureuse reconnaissance à Jean-Michel Margot, d'une part pour ses judicieux conseils pour améliorer mon texte initial, et d'autre part pour sa patience en vue de mettre en forme l'article que vous venez de lire.

Jean-Claude Bollinger (jean-claude.bollinger@unilim.fr ; jc.bollinger@orange.fr) est Professeur Émérite à l'Université de Limoges, où il a enseigné la Chimie à la Faculté des Sciences, parfois en faisant référence à diverses œuvres littéraires. Il est co-auteur de plus de 100 publications scientifiques dans des revues internationales avec comité de lecture, notamment dans le domaine de la chimie de l'environnement. Il a également publié plusieurs articles sur les interactions entre la chimie et la littérature, en particulier sur Raymond Queneau (« Le Chant du Styrène »), Primo Levi (« Le Tableau Périodique »), Isaac Asimov, et sur Jules Verne (thématiques : écologie, et exploration de l'espace) ; tous ces articles sont disponibles librement sur le site d'archives en ligne du CNRS (<https://hal.archives-ouvertes.fr/>) ou sur demande à l'auteur.





Submitted September 9, 2015

Proposé le 9 septembre 2015

Published December 5, 2015

Publié le 5 décembre 2015

Nouveaux Jonas: The Sources of *Sans Dessus Dessous's* 'Stop' Caricature

Terry Harpold

Abstract

George Roux's caricature of Impey Barbicane and J.-T. Maston traveling to the North Pole beneath the waves in the belly of a whale, is one of the most memorable illustrations of Jules Verne's *Sans dessus dessous* (1889). This image of the "Nouveaux Jonas" is also unique in the *Voyages extraordinaires*, in how it is presented to the reader — as if it were part of a newspaper page embedded in the novel — and in how it was assembled. In this essay I show that the illustration was, in fact, composited from an original drawing by Roux and an actual newspaper page from Charles Philipon's *Le Charivari* (as in fact the narrator observes). I discuss in detail the literary, historical, and cultural sources of the illustration's several parts and propose that the interplay of elements of the composited image, and the instability of its status as part-real, part-imagined newspaper page, exemplify feedback systems of images and texts in Verne's illustrated fiction.

Résumé

La caricature par George Roux d'Impey Barbicane et J.-T. Maston, voyageurs au Pôle du Nord sous la mer et dans l'estomac d'une baleine, est une des illustrations les plus mémorables de *Sans dessus dessous* de Jules Verne (1889). Cette image des "Nouveaux Jonas" est aussi unique dans les *Voyages extraordinaires*, et dans sa présentation au lecteur — comme si elle faisait partie d'une page d'un journal, enchâssée dans le roman — et dans sa méthode d'assemblage. Dans cet essai, je démontre que l'illustration a été, en fait, un assemblage d'un dessin original de Roux et d'une page d'un journal réel, celle d'un numéro du *Charivari* de Charles Philipon (comme le mentionne d'ailleurs le narrateur du roman). J'examine en détail les sources littéraires, historiques, et culturelles de plusieurs parties de l'illustration, et propose que l'engagement des éléments de l'image composite, et l'instabilité de son statut comme page de journal à la fois réelle et imaginée, illustre des systèmes de retours des images et textes dans la fiction illustrée de Verne.

Nouveaux Jonas

Chapter V of *Sans dessus dessous* (1889), the third of Jules Verne's novels of the misadventures of the Baltimore Gun Club, describes reactions in the popular press to the purchase at auction by the "North Polar Practical Association" — a front for the Gun Club — of the territories north of the globe's eighty-fourth parallel. The stated reason for the

purchase seems outlandish, even by the Club's extravagant standards: the Association plans to mine coal deposits thought to exist below the ice caps and has called for public subscribers to support this venture. (The Club's greater, hyperborean, extravagance has yet to be revealed: they plan to melt the ice covering the coal by shifting the Earth's axis of rotation, moving the polar regions to more temperate climes! Of course the consequences of such an event would be catastrophic for the rest of the world, and catastrophe is avoided only by a literal *coup de foudre* and a slip at the chalkboard that scrambles J.-T. Maston's calculations. Long before the genre was named, Verne's novel introduced in a lighter mood the cruel caprices of climate fiction...).

Partisans and opponents of the Association's project have come out in full measure to praise and ridicule the methods by which the pole might be reached. Bookstores and news kiosks around the world are plastered with caricatures of audacious heroes Impey Barbicane, J.-T. Maston, and Captain Nicholl, traveling by improbable routes to retrieve the still conjectural coal. Shown with pick in hand, they dig tunnels beneath the sea and up through the ice floes. Or, after a terrifying journey by balloon, "au prix de mille dangers," they alight at the pole to find – what disappointment! – a single chunk of coal weighing only half a pound. And then the narrative shifts to a different sort of drilling downward, describing not only the best of the caricatures but also the names of the newspapers in which they appeared:

On «croquait» aussi, dans un numéro du *Punch*, journal anglais, J.-T. Maston, non moins visé que son chef par les caricaturistes. Après avoir été saisi en vertu de l'attraction du Pôle magnétique, le secrétaire du Gun-Club était irrésistiblement rivé au sol par son crochet de métal.

Mentionnons, à ce propos, que le célèbre calculateur était d'un tempérament trop vif pour prendre par son côté risible cette plaisanterie qui l'attaquait dans sa conformation personnelle. Il en fut extrêmement indigné, et Mrs Evangéline Scorbitt, on l'imagine aisément, ne fut pas la dernière à partager sa juste indignation.

Un autre croquis, dans la *Lanterne magique*, de Bruxelles, représentait, Impey Barbicane et les membres du Conseil d'administration de la Société, opérant au milieu des flammes, comme autant d'incombustibles salamandres. Pour fondre les glaces de l'océan Paléocristique, n'avaient-ils pas eu l'idée de répandre à sa surface toute une mer d'alcool, puis d'enflammer cette mer – ce qui convertissait le bassin polaire en un immense bol de punch ? Et, jouant sur ce mot punch, le dessinateur belge n'avait-il pas poussé l'irrévérence jusqu'à représenter le président du Gun-Club sous la figure d'un ridicule polichinelle [1] ?

Mais, de toutes ces caricatures, celle qui obtint le plus de succès fut publiée par le journal français *Charivari* sous la signature du dessinateur Stop. Dans un estomac de baleine, confortablement meublé et capitonné, Impey Barbicane et J.-T. Maston, attablés, jouaient aux échecs, en attendant leur arrivée à bon port. Nouveaux Jonas, le président et son secrétaire n'avaient pas hésité à se faire avaler par un énorme mammifère marin, et c'était par ce nouveau mode de locomotion, après avoir passé sous les banquises, qu'ils comptaient atteindre l'inaccessible Pôle du globe.

In the grand octavo (gr. in-8°) editions of the novel published by Hetzel et Cie, this passage is accompanied by an illustration, credited to frequent Verne illustrator George Roux, showing the most successful of the caricatures (Figure 1). Barbicane and Maston are safely ensconced in the belly of the whale. Both are furiously smoking cigars, intent on their chess game, and seem unbothered by their fantastic surroundings. The illustration includes textual and graphic elements that one would expect to see on a newspaper page: a masthead at the top and three columns of text beneath the caricature, evidently the continuation of a story beginning on a previous page. In other words, Roux's illustration

time or to keep up with events unrelated to the primary narrative [4]. Rarely are these embedded reading materials legible: usually text is figured as a series of squiggles; images are shown as the barest of outlines. In contrast, Figure 1 reproduces, with the addition of a caption at the bottom of the page, the whole of the notional newspaper page, as if it had been pasted into the reader's copy of *Sans dessus dessous*; or, a more aggressive metalepsis, as if the reader were looking directly at the issue of *Le Charivari* described by the narrator. The columns of type below the caricature are not hand-drawn, as in nearly all images of embedded text in the *Voyages*; they appear to be actual newspaper print (Figure 2).

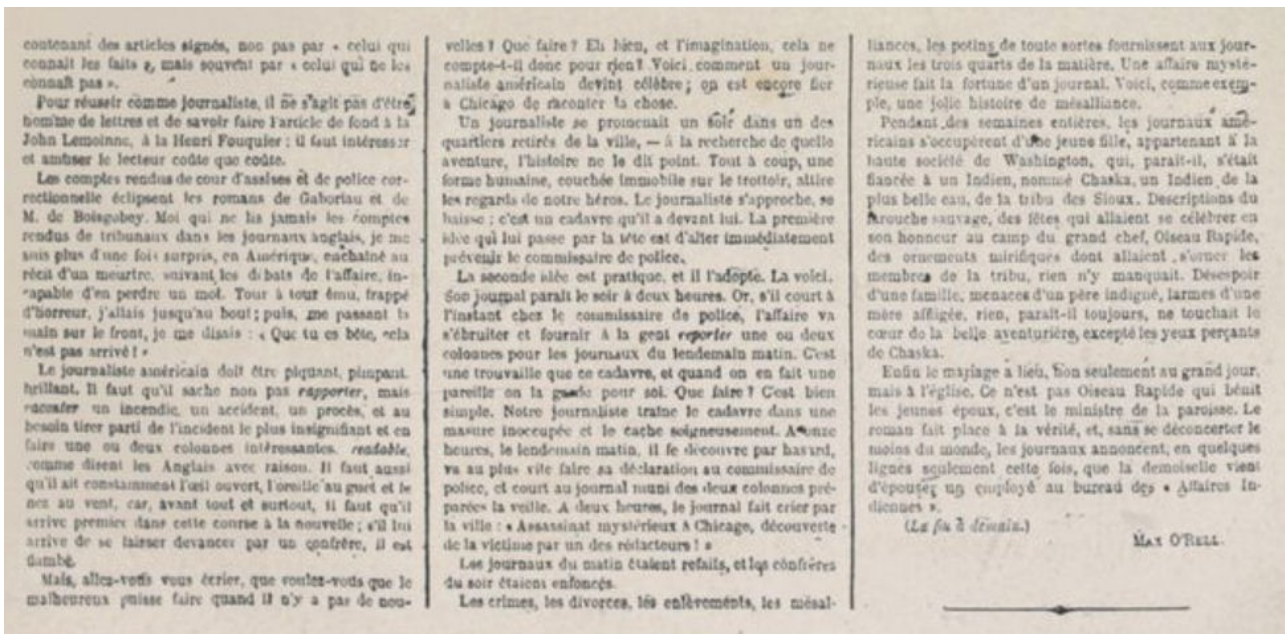


Figure 2. Enlarged view of the text below the “Stop” caricature.

In many modern reprints of the novel the image of the newspaper page is muddily reproduced and the embedded text can barely be made out. But in an original edition in good shape it is can be read with a magnifying glass and a crucial datum is easily discovered: the author's byline, “Max O'Rell”. Until now, no scholar has identified the source of this text and the related elements of the Stop caricature.

Sources of the Caricature

The image shown in Figure 1 is a composite of at least two sources, one of which appeared in print well before the publication of *Sans dessus dessous*. The drawing of Barbicane and Maston playing chess in the belly of the whale is original, fairly in the style of Stop but undeniably by Roux. The elements framing the caricature are copied from the January 28, 1889 issue of *Le Charivari*, the very journal in which the narrator tells us the drawing appeared (Figure 3).

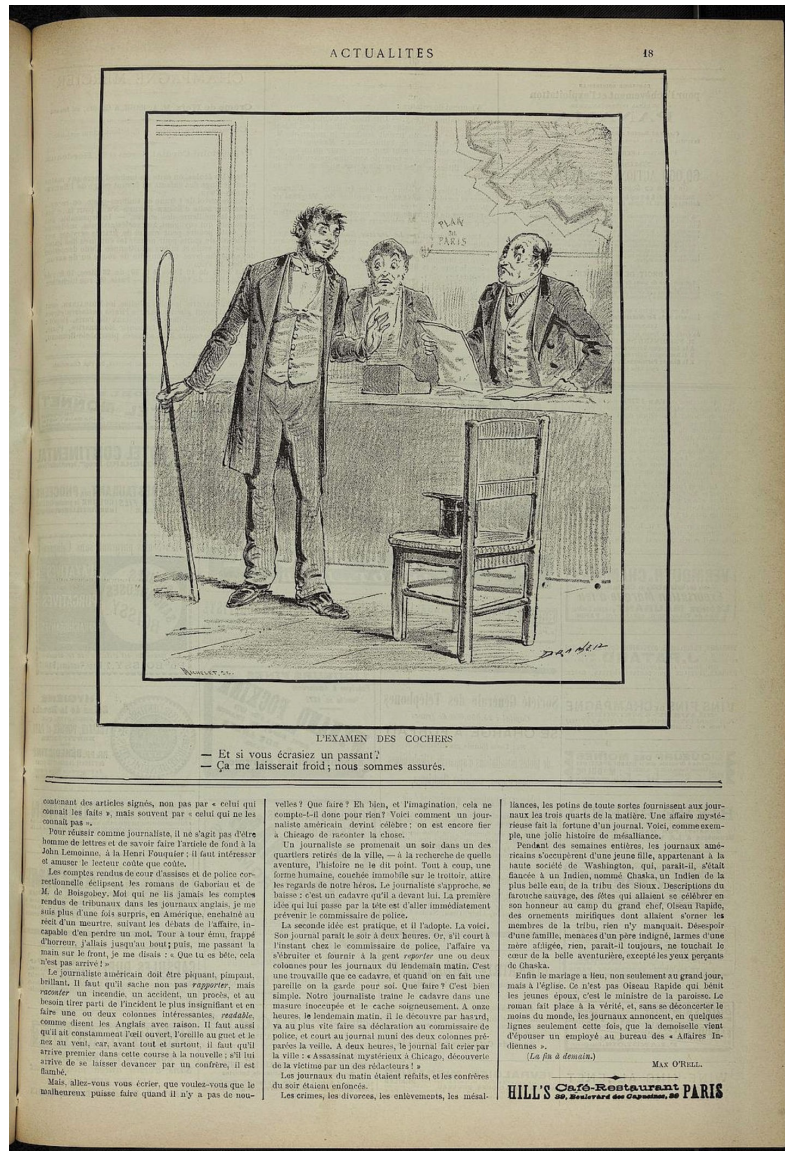


Figure 3. Page 3 of the January 28, 1889 issue of *Le Charivari* [5]. Illustration by “Draner.” engraving by Michelet [6]. The conclusion of Part 1 of Max O’Rell’s essay “La Presse aux États-Unis” fills three columns of text below the illustration. O’Rell’s byline at the bottom of the third column and an advertisement for Hill’s Café-Restaurant, Paris, are separated by a decorative rule.

There are a few notable differences in the design of the original and the faux newspaper pages:

- The image in Figure 1 is surrounded by wide margins, comparable to those used for other full-page, *hors-texte* illustrations in the gr. in-8° edition of *Sans dessus dessous*. The apparent area of the originally tabloid-sized newspaper page is reduced by about 80% [7].
- The title at the top of the page in Figure 1, “LE CHARIVARI.” replaces the title in Figure 3, “ACTUALITÉS.”
- A horizontal rule has been added beneath the title in Figure 1, in keeping with a design element of most pages of the gr. in-8° edition that divides the page header (“SANS DESSUS DESSOUS”) from the body text. This rule does not appear on the remaining seven full-page illustrations of the edition, nor on the first full page of the body text

(page 1), which is ornamented with a 2/3 page illustration that includes the book's title. This is the only page of the body of the novel after page 1, apart from the other full-page illustrations, in which the header is not "SANS DESSUS DESSOUS."

- In Figure 1, the number "18" appearing in the upper right margin of Figure 3 has been removed. This is not a page number but an enumeration of the cartoon in the "ACTUALITÉS" series.

- The Stop caricature completely replaces the image in Figure 3, the heavy double rectangles enclosing it, and the caption beneath. There is no caption beneath the caricature above the three columns of text. A brief quote from Verne's text, "De toutes ces caricatures, celles qui obtient le plus de succès... (Page 64.)" has been added beneath the notional bottom edge of the embedded page. This is typical of *hors-texte* illustrations in the Hetzel editions.

- Most elements in Figure 1 below the caricature, including the double horizontal rules that divide it from the three columns of text making up the bottom third of the page, are unchanged from Figure 3. Exceptions include the small block of advertising beneath the decorative rule at the end of the rightmost column (the advertisement has been omitted) and the position of the decorative rule (it has been shifted to the baseline of the two leftmost columns).

On their surface, these changes and substitutions appear to be mostly technical solutions related to the conceit of the embedded page: the narrator reports that a caricature of the Gun Club heroes appeared in an issue of *Le Charivari*; Roux or someone else determined to place his drawing within a reproduction of an actual page of that newspaper; minor changes were made to the composited image to reinforce the conceit and perhaps obscure the borrowing. And we know that in later novels of the *Voyages extraordinaires* it was not unusual for the publisher to insert graphic elements, even full page images, that were not created by the credited illustrators (Harpold 2015). In this case, however, the compositing of credited and uncredited material — more precisely, credited and uncredited in a reversal of the usual method — is unique; there is no other image like it in all of the illustrated *Voyages*. It is also, I will argue, exemplary of important aspects of the general method of the Hetzel-Verne image-texts. This becomes clearer if we parse out the literary, historical, and cultural sources of the illustration's several parts.

Le Charivari

The four-page, tabloid-format satirical newspaper — the first daily illustrated newspaper in France — founded in 1832 by caricaturist, lithographer, and editor Charles Philipon (1800–1862), journalist and novelist Louis Desnoyers (1805–1868), and Philipon's brother-in-law Gabriel Aubert, principal of the publishing house Aubert et Cie.

Two years before Philipon and Aubert had founded the satirical weekly *La Caricature* [8]. Philipon was *Le Charivari*'s editor in chief from 1831 to 1835. At the time of the publication of the Stop caricature, writer, journalist, and librettist Pierre Véron (1833–1900) was editor of both *Le Charivari* and *Le Journal amusant*, an 8-page weekly satirical magazine also founded by Philipon (in 1856) and edited by him until his death in 1862 [9].

Le Charivari would continue to be published under a series of different editors as a daily newspaper through 1926, and then weekly until 1937.



Figure 4. Masthead of the January 28, 1889 issue of *Le Charivari*. Lithograph by Grandville

The period from the early 1830s through the end of the First World War represented the golden age of caricature in France, during which the art form achieved an importance never again equalled in the nation's culture [10]. Reliable barometers of the power of the press in the changeable French political landscape, and subject to harsh censorship by the left and right, satirical depictions of kings, emperors, ministers, military officers, and their minions were often targets of official invective and prosecution. For much of the 19th century published drawings, posters, and theatrical performances were singled out for prior censorship and legal sanction — long after limits on other forms of political speech had been abolished in 1821 — because they were considered political *actions* (not protected *opinions*), and were thought by the ruling elite to be especially likely to incite revolutionary sentiments among the lower classes [11]. Their concern was not misplaced; despite pressure on editors and artists (seized equipment, frequent fines, jail sentences) satirical images were among the chief instruments by which the press helped to discredit and to bring an end to the July Monarchy, the Second Empire, and the monarchist period of the Third Republic.

After the liberalization of press laws in 1881, caricatures and satirical journals increased in number during the final decades of the century and continued to play important roles in reflecting and shaping French popular opinion. This was particularly true during the Boulangist crisis, the Dreyfus Affair, and the anticlerical debates of the first decade of the new century. During the War, many French satirical journals suspended publication; most of those that remained active were aligned with the patriotic consensus. After the War, interest in humorist periodicals declined as new forms of popular entertainment, notably radio and cinema, took their place [12]. Though caricature and satire remain visible elements of French political discourse, and move for awhile to the foreground in times of crisis (e.g., following the 2011 and 2015 terrorist attacks on *Charlie Hebdo*), they have much less influence in France today than they had during Verne's lifetime.

Philipon was the most prominent French publisher of political caricature of the mid-19th century; *La Caricature* and *Le Charivari* were the most influential, and *Le Charivari* the longest-lived, of the satirical journals of the period (Goldstein 1989, Kerr 2000). They shared, with other journals edited and published by Philipon and Aubert, a stable of talented and celebrated artists. Among those contributing lithographs, woodcuts and (after 1870) zincographies (*gillotages*) to the pages of *Le Charivari* were Cham (Amédée de Noé), Honoré Daumier, Achille Devéria, Gustave Doré, Draner (Jules Jean George Renard – see below), Paul Gavarni (Sulpice Guillaume Chevalier), André Gill [13], J.J. Grandville (Jean-Ignace-Isidore Gérard Grandville), Alfred Grévin, Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), and Stop (Louis Pierre Gabriel Bernard Morel-Retz – see below).

Both *La Caricature* and *Le Charivari* published fierce political satire during the journals' early years, especially during the July Monarchy [14]. But in general the subjects of caricatures and articles in *Le Charivari* were more varied, and less politically-charged, and for the most part it evaded the sanctions that forced the closure of its sister publication in 1835 and 1843. By 1889, the "Actualités" series of cartoons on page 3 of each issue was, like a rising proportion of the satirical press, devoted mostly to caricatures of types and la satire des mœurs: humorous vignettes of modern life, the peccadilloes of high society and the bourgeoisie, the hypocrisies of the professional classes, etc. [15] Figure 3, depicting an exchange with one of Paris' notoriously reckless coachmen — "And if you should run over a pedestrian?" "That wouldn't bother me very much; we're insured" — is typical of this kind of illustration [16].

Draner

The cartoon in Figure 3 was drawn by Draner (Jules Jean George Renard, 1833–1926), a Belgian-born illustrator and caricaturist [17]. A self-taught artist, in 1861 he moved to Paris to pursue a career in industry – eventually rising to become Secretary of the Société des Zincs de la Vieille-Montagne – but his chief occupation in later life and his passion appears to have been caricature, especially of military figures. (His *Types militaires: Galerie militaire de toutes les nations*, 1862–71, is considered a classic of this genre.) His illustrations were published in leading Parisian journals of the late 19th century, including *Le Monde comique*, *Le Journal amusant*, *Le Petit Journal*, *L'Illustration*, and *L'Univers illustré*. In 1879, he replaced "Cham" (Amédée de Noé) as *Le Charivari's* in-house caricaturist for the "Actualités" page. Draner was known also for his design of theatrical costumes, in particular those for the opéra-bouffes of Jacques Offenbach, including the latter's 1877 three-act opera of Verne's *Docteur Ox*. An ardent French nationalist and Germanophobe, Draner's defiant Antidreyfusard stance appears to have closed the doors of many journals to him after the mid 1890s but he continued to publish in *Le Charivari* until about 1900 under the pseudonym "Puf." [18]

Stop

Though no artist's signature appears in the image, the narrator of *Sans dessus dessous* observes that the caricature of Barbicane and Maston is "sous la signature" of Stop (Louis Pierre Gabriel Bernard Morel-Retz, 1825–99) [19]. A French painter, caricaturist, and engraver, Morel-Retz was first trained as a lawyer (he earned his *Doctorat en droit* from the Université de Dijon in 1849), and served for a time in the Conseil d'État in Paris. By the mid 1850s, he had abandoned law for a professional career as an artist, training under Charles Gleyre at the Académie des Beaux-Arts and presenting his paintings, aquarelles, and engravings at several Salons de Paris through the mid 1860s [20]. Morel-Retz is best known for his work in *L'illustration*, *Musée des familles*, *Journal amusant*, and *Le Charivari*. Several series of his illustrations were collected in books published during his lifetime, including *Bêtes et gens* (1876), *Ces Messieurs* (1877), and *Nos Excellences* (1878). A talented musician, he was the composer of operettas and playlets, and was a costume designer for lyric dramas and *opéras comiques* by Félicien David and Charles Lecoq [21].

Max O'Rell

The three columns of text below the Stop caricature are signed with the pen name of the Franco-British author, journalist, and foreign correspondent Léon Paul Blouet (1847–1903, Figure 5).

Though largely forgotten today, at the end of the nineteenth century Blouet, sometimes referred to as "the French Mark Twain," was among the best-known French writers in the world [22]. Educated at the Sorbonne and the École Militaire (he graduated as a lieutenant in the French artillery), Blouet served during the Franco-Prussian War. He was taken prisoner at Sedan (1870) and on his release was returned to Paris to fight against the Commune. Wounded during that conflict and honorably discharged, he moved to London in 1872 to take a post as a French instructor at St. Paul's London school for boys. In 1883 his first book, *John Bull et son île* was published in Paris. A witty send-up of British culture and politics, *John Bull* was an immediate bestseller in France – the book went through 57 French editions and sold more than 600,000 copies in only two years – and was soon translated into English, becoming also a bestseller in Great Britain and the United States. By 1896 it had been translated into 17 languages.

Between 1884 and 1903 Blouet published thirteen further collections of humorous anecdotes concerning French, British, and American "morals and manners," all respectable bestsellers and most published simultaneously in Paris, London, and New York [24]. He was a regular contributor to leading French, American, and British magazines such as the *North American Review*, *Harper's Weekly*, *Cosmopolitan*, and *La Revue de Paris*, and wrote columns for *Le Figaro* and the *New York Journal*. He toured widely, giving more than 2500 public lectures in the U.S., U.K., Canada, Australia, New Zealand, and South Africa. An advocate of using the press to mediate Anglo-French differences, Blouet was featured prominently in American and British reports of the Dreyfus Affair – a

Dreyfusard, he counseled foreigners to remain neutral to avoid an escalation of French anti-semitism – and of the 1898 Fashoda Crisis, during which he urged détente between the British and French. His death in 1903 was reported in many American and British newspapers; less notice was taken by the French press.



Figure 5. Léon Paul Blouet (“Max O’Reil”), c. 1902. Woodcut by unknown engraver. Source: *Figures contemporaines tirées de l’Album Mariani*, vol. 7, no pag. (“A Monsieur Mariani, Votre vin est positivement merveilleux...” Jules Verne was also an avowed enthusiast of Angelo Mariani’s cocaine-fortified wine [23].)

If it was not made casually, the selection of Blouet as a journalistic context for the Stop caricature appears appropriate in several respects. Blouet’s career and writings were directly shaped by transnational exchanges of the aspirations and anxieties of middle-class European and Anglo-American readers, made possible by recent advances in oceanic and railway transport, telecommunications, and by the growing importance of journalism as an arbiter of national and class identity. These same transformations of communication and society also strongly influenced the arc of Verne’s writerly project. In novels such as *L’île Mystérieuse* (1874), *Michel Strogoff* (1876), *Claudius Bombarnac* (1893), *Le Testament d’un Excentrique* (1900), and all three of the Gun Club stories (but above all in *Sans dessus dessous*), the emerging global network of mass communications and the activity of the journalist-adventurer, or more abstractly the activity of a journalistic self-consciousness, define the messages of the novel [25]. Similarly, Blouet’s solidly bourgeois positions on the role of religious authority, the patriarchal foundation of the family, and the emancipation of women are not far removed from Verne’s viewpoints on these matters. The slight mutations of these 19th century cultural norms in Verne’s fiction rarely call them into question; they are a staple of his depictions of family and social life. Relatedly, both authors often rely on national, ethnic, and class stereotypes as shorthand versions of unacknowledged assumptions about normative social relations.

In point of fact, Blouet was no French Twain. He shared few of Twain's progressive political and economic ideas and even less the American author's rejection of his era's racial, social, and sexual conventions [26]. Blouet was critical of the intellectual stupor and social vices of British colonial life in Australia and South Africa, but largely silent on the French colonies, and was in general supportive of European colonial expansion in Africa and Asia. Verne's assessments of the depredations of 19th century colonialism were more strongly disapproving but inconsistent; he was also prone to overlook French colonial excesses. Twain's thundering, unwavering opposition to the New Imperialism stands in stark contrast to the attitudes of the two French authors. In his "morals and manners," then, Blouet was plausibly closer to Verne than to Twain.

The signal difference, irreducible, between the three authors lies in the qualities of Blouet's art. He was an undistinguished stylist, jovial and rarely capable of writing in another mood, more limited by his satirical impulses than inspired by them. One who capitalized unreflectively on collective social anxieties of his time, he offered no antidotes to the moral shortcomings of his contemporaries, nor did he make an effort to reimagine their lives in new literary terms. Twain and Verne, in contrast, were innovators in this respect. In Blouet's writing there is none of the sharp, sly bite of Twain's satire nor anything resembling Verne's ambiguous dark humor, as in a novel like *Sans dessus dessous*. His two attempts at long fiction, novels on "women's concerns" published late in his life, were critical and commercial failures. Apart from some common ground in the authors' bourgeois sensibilities, the connection between Blouet's text and Roux's image, and through the latter to Verne's novel, is primarily one of tone or satirical inclination, not of artistic or literary ethos .

"La Presse aux États-Unis" was published in *Le Charivari* in two parts, on January 28 and 29, 1889. The text reprinted below the Stop caricature is the conclusion of Part 1 [27]. The essay was reprinted, with minor changes, in chapter XVIII of Blouet's sixth book, *Jonathan et son continent* (1889) [28]. The essay is typical of his depictions of the contradictions of American culture. Poking fun at the public's appetite for scandal and spectacle, and the priority of newspaper sales and journalistic careerism over truthful reporting, it is very nearly the sort of yellow journalism it lampoons.

Hill's Café-Restaurant

The advertisement for Hill's appearing in the lower right corner of Figure 3 is deleted from Figure 1. Also known as "Hill's Tavern," this café located at 39, Boulevard des Capucines specialized in English food and drink and was famous, or perhaps infamous, for its private rooms named after the English poets, which remained open for a well-heeled and demimondaine clientèle long past the official 2 AM closing time (Gonzalez-Quijano 2013). Frequented during the day by mostly British expatriates in the evening it was, in the words of essayist and critic Orlo Williams, "invaded by Bohemia, and was often so full that its doors had to be closed" (261). Hill's was very near to Nadar's studios (35, Boulevard des Capucines), and the French photographer, caricaturist, balloonist — and close friend of Jules Verne — was a frequent visitor (Delvau 157) [29].

In 1889, the building housing Hill's Tavern was also home to the newly-opened Théâtre des Capucines. Located in the central courtyard of the building, the theatre had been designed by Édouard-Jean Niermans, the Dutch-born architect responsible for many brasseries and theaters of Belle Epoque Paris. Renamed the Théâtre Isola in 1892, it remained a performance space for operettas, musical comedy, and French popular music until 1970, when the building was purchased by perfumer Fragonard. In 1993, the theatre space was converted to a perfume museum, the Théâtre-Musée des Capucines.

The Verne–Hetzel, fils–Roux Relay

Most of the details regarding the caricatures described in Chapter V, as well as the names of the journals in which they appeared, were added to *Sans dessus dessous* sometime after Verne submitted the only known manuscript to Louis-Jules Hetzel. (See Appendix A.) It is difficult to determine when and by whom the new information was added, or the exact chain of events leading up to this addition and the pairing of the passage with the Stop caricature. In the remainder of this essay I offer some conjectures regarding the emended passages and the method by which the illustration was created, and tentative observations regarding its wider significance in Verne's œuvre.

I am unaware of any published communications between Verne, his publisher, or his illustrator regarding the Stop caricature. We know that collaborations on the novels' illustrations were common, but there is no trail of correspondence in this case [30]. Neither Stop nor *Le Charivari* is mentioned in the published Verne–L.-J. Hetzel correspondence of the period (Verne *et al.* 2004). Neither the name of the caricaturist nor that of the journal appear anywhere else in Verne's published fiction. But there can be no doubt that Verne was aware of *Le Charivari*. The journal was widely read and its contents frequently discussed in the press. Its Editor-in-Chief, Pierre Véron (1833–1900), was an old friend of Verne and a sometimes participant in the soirées of “Les Onze sans femmes,” the bachelors' dining club Verne founded while living in Paris in the 1850s. And Stop had been one of the founding members of “Les Onze” (Butcher 118)! Even if someone else — Hetzel, perhaps — added mentions of Stop and *Le Charivari* to a later manuscript than the one we know of, or to an intermediate proof, Verne likely was aware of or would have approved of these additions.

The image of Barbican and Marston traveling northward in the belly of the whale is memorably comic and it is easy to imagine that Hetzel, or Verne by way of Hetzel, suggested to Roux that this passage would be a good one to illustrate. Roux might have been given instructions to create an image in the style of a caricaturist such as Stop. Or perhaps Roux elected to emulate Stop on his own initiative and the evident success of the image led to the decision to incorporate the caricature in a facsimile of a journal where Stop might have been published. Verne's addition to the MS of a line describing the Nouveaux Jonas “attablés et jouant aux échecs” (see below, Appendix A) may have been made in response to the caricature: he strikes out another phrase, now mostly illegible, that appears to describe Barbican and Maston before a door or a window in the whale's belly (?); the manuscript addition could have been made in response to the caricature, or

the caricature drawn in response to the addition. Mention of the journal in the published text, directly associating the composite illustration with the narrative (“Mais, de toutes ces caricatures, celle qui obtint le plus de succès fut publiée par le journal français *Charivari*...”), was inserted at a later point, perhaps in response to a decision to create the facsimile page, perhaps in response to the finished illustration. Textual details that might clarify this sequence of events are not preserved in Verne’s manuscript.

The published correspondence between Verne and L.-J. Hetzel gives us clues regarding the wider timeline of these revisions and additions [31]. The first mention of *Sans dessus dessous* is in a letter from Verne to Hetzel dated April 18, 1888, when the author writes that he is “en plein dans le *Redressement d’axe* [an early working title of the novel], à la fois effrayé et emballé” (CI 82). He has evidently been working on the project for some time, because the letter also mentions Albert Badoureau’s “gigantesque” essay-in-progress on the practicability of the Gun Club’s method, which we may imagine Verne discussed with Badoureau not long before Verne had worked out at least the major plots points [32]. Verne mentions his progress on the novel briefly in two letters (August 9, 1888, CI 86; October 8, 1888, CI 88); on October 29, 1888 (CI 91), he announces to Hetzel that he has just sent the editor the completed manuscript. Their subsequent correspondence regarding the novel up until its publication in November 1889 is chiefly concerned with: the title (Hetzel proposes the punning *Sans dessus dessous*); several back-and-forth exchanges of revisions; an unsuccessful attempt to find a journal that might publish a serialized version; and Badoureau’s supplemental chapter, which Verne wanted included in all editions but which appeared only in the octodecimo *édition originale* (see Appendix A).

During the month of January 1889 Verne is in Cap d’Antibes on a working vacation at the home of Adolphe d’Ennery, with whom he is collaborating on a stage adaptation of *Les Tribulations d’un Chinois en Chine*. On January 1, he writes to report that he has received Hetzel’s notes on the manuscript and is in the course of a “gros travail” revising *Sans dessus dessous* (CI 95). He promises to send the results in a few days. On January 26, Hetzel, having read the revised draft, writes to Verne his longest letter on the subject of the novel. He celebrates the current version’s greater vivacity and predicts its success but notes several weaknesses still in need of correction [33]. Verne replies on January 29 — the day after the publication of the issue of *Le Charivari* that would be incorporated into the Stop caricature — defending several of his writerly choices but asking Hetzel to send to Amiens by priority mail a corrected proof along with another marked-up copy including the editor’s observations (CI 98–99). Following his return to Amiens, Verne writes in a letter of February 2 that he has received the proofs and commits to making further corrections informed by Hetzel’s criticisms (CI 100). On February 6, he writes that he is “tellement préoccupé du *Sans dessus dessous* que je me suis remis aux épreuves, avant de commencer la pièce chinoise,” the stage adaptation he is working on with D’Ennery (CI 100). On April 8, he writes again to Hetzel, enclosing a revised proof of the novel that he hopes will be the next-to-final version. He requests a final proof to be returned to him in order to verify that all previous corrections have been made (CI 101). Verne remains concerned on this account nearly until the novel’s publication, asking Paul Simon, Hetzel’s assistant, and later Hetzel, twice more for copies of the latest proofs, in letters of May 2 (CI 104) and September 4 (CI 104) [34].

When did Roux begin work on the illustrations for *Sans dessus dessous*? He could not have done so before early November 1888 as Hetzel had not yet received a copy of the manuscript. In response to Hetzel’s first comments, Verne substantially revised the manuscript between November 1888 and early January 1889; Hetzel says of the second

version “vous avez complètement bouleversé votre texte sinon la marche même du roman” (C/ 96). It seems likely, then, that Hetzel waited until early 1889 to set his in-house artist at work on the illustrations, because the fluid state of the manuscript up to that point would have jeopardized the relevance of completed drawings.

The publication date of the *Le Charivari* page incorporated into the Stop caricature, January 28, 1889, presents a challenge to this conjecture. It is possible that Roux or others who may have worked on the composite illustration assembled its elements weeks or months after January 28, perhaps taking up a copy of the journal that was filed away or had been for some reason set aside in the artist’s atelier. That there is no direct connection of the content of the Stop caricature and the content of O’Reil’s essay suggests that the January 28 issue was chosen casually: an example of a satirical journal that would be familiar to Verne’s readers, with a page layout suited to the substitution of Roux’s drawing for Draner’s. But a case can, perhaps more convincingly, be made that a choice of *this* page of *this* issue of *this* journal (and of a text of *this* author) was more likely to happen when the issue was still current, when perhaps the layout of the page or the mood of O’Reil’s text were still fresh in the artist’s mind; as I have suggested above there are good reasons to associate the cultural-medial contexts and some thematic elements of Verne’s and O’Reil’s writing. If Roux was wholly responsible for the compositing of the elements, he could have drawn the caricature and assembled the illustration after January 28, but probably before several months had passed. Despite precise knowledge of the dates involved, uncertainties remain.

Without careful analysis of the original art it is difficult to determine how and in what order the elements of the composite image were created, assembled, and printed [35]. Unlike other work by Roux for Hetzel et Cie, the caricature is not signed by the artist, probably to help sustain the notion that it was drawn by Stop. (The signature of the engraver, Petit, is legible below J.T. Maston’s left thigh [36].) The lines of the caricature are bolder, the shapes simpler, and the tonal ranges less subtle than in other illustrations in the novel; this is mostly an effect of Roux’s imitation of Stop’s style, but it may also give some indication of how the illustration was assembled. The caricature *is* engraved — we have the engraver’s signature to show this — but the dark blacks of Impey Barbicane’s hat, the strap crossing his jacket, the background behind the chess players, and several of the chess pieces appear to have been inked over. It is vanishingly unlikely that Roux or the printer had access to original relief plates of the January 28, 1889 issue of *Le Charivari*, so the text of the O’Reil article must have been reproduced in the illustration by a photolithographic method [37]. Visual artifacts in the reproduced text, small inkblots and filled-in letterforms showing some degradation of the image, justify this conjecture. But why not use photolithography for the entire illustration from the start — that is, why not paste Roux’s original drawing onto a page of *Le Charivari*, covering Draner’s image, make a few other changes, and reproduce the whole as a single image? The evidence that the image of Barbicane and Maston in the belly of the whale was engraved suggests that a baseline version of the caricature was created independently of its incorporation into a facsimile page of *Le Charivari*, perhaps independently of a decision to incorporate it into a facsimile page at all. The final version of the illustration was assembled through some combination of lithographic and relief methods, probably including conversions of some elements of the page from one method to another.

Reality Effects

The Stop caricature is unique among the illustrations of the *Voyages extraordinaires* in the manner in which it was assembled. It also exemplifies feedback systems of images and texts that are typical of, even fundamental to, Verne's illustrated fiction.

The principle at work here is simple but its consequences are far-reaching. The additional level of detail in the published passage describing the Barbicane and Maston caricatures — which may or may not have been prompted by the illustration, or which may have prompted the creation or compositing of the illustration — enlarges upon Chapter V's description of press reactions to the Gun Club's purchase of the polar territories. Mentions are made in the text of real satirical journals of the period (*Punch*, *La Lanterne magique*, *Le Charivari*) which would likely comment on such a scheme; also mentioned is a well-known artist, Stop, who might very well have drawn an image of the kind described and whose works had been previously published in *Le Charivari*. Roux's drawing of Barbicane and Maston in the belly of the whale (the Stop caricature, strictly speaking) is fitted into the framework of a realistic-looking — in fact, a real — page of *Le Charivari*, apparently embedded in the gr. in-8° edition of Verne's novel [38]. Though more complexly-enacted than usual, there is nothing out of the ordinary in this use of such realist stage machinery; certainly not in Verne, whose fiction relies on extradiegetic props such as these more often than we can probably count. What is uniquely true in this case is the degree to which the puckish extremity of the image *narrated* and the image *shown*, and described and shown in eminently realist ways — but in ways not essential to the story — turns the whole outlandish enterprise of *Sans dessus dessous* (intra- and extradiegetically signified) into something hybrid and unstable. The framework of the (real) newspaper page is not, or is only marginally, a part of the story (the narrator mentions the name of the newspaper but no one but Verne's reader is given to *read* from the page), but neither is it window-dressing. The real parts of the embedded page — those borrowed from a real issue of a real newspaper — belong, I would say, to that category of signifiers that Roland Barthes (1968, 1986) terms *notation*; they have no predictive value, they don't advance any aspect of the adventure; we can easily imagine Roux's comic drawing recapitulating the narrator's remarks in the text without the framework. (It would still be funny but it wouldn't be the same, of course, and that's the point.) Such elements of the text, or in this case the image and the text, are simply *present*: residues of a gentle brush against reality that don't do anything else, serving thus as indicators of a *reality effect* that indexes other aspects of the whole [39]. But because every other aspect of the image is plainly unrealistic (the drawing at the center of the illustration is a satirical depiction of two fictional heroes on an impossible journey), the compositing permits things to go both ways. The purest fantastic — the whole of the adventure, not just an improbable journey north in the belly of the whale, both presented to us in a humorous *and* a realist voice — is supported by the reality effect of the embedded page and the reader's grasping of its seeming verisimilitude, and by the absurdity of the scene embedded within *that* page — and, indirectly, by the idea of satirizing two men who don't really exist. By dint of this self-aware, nearly self-parodying, framing the novel's hint of realism is, in effect, *caricatured*.

Given the prominence of caricature in French culture during Verne's career as an author, his ties to artists and editors who were celebrated or harassed for their contributions to the art form, and the fundamental role of illustration (and in select examples, of obvious caricature) in his published fiction, it is curious that Verne mentions caricature only a few times in the whole of the *Voyages* [40]. The passage describing the

Stop caricature is by far the longest, most detailed discussion. Compare it, for example, to a passage in *De la Terre à la Lune* recounting responses in the press to the announcement of the planned rocket launch:

on peut le dire, jamais proposition ne réunit un pareil nombre d'adhérents; d'hésitations, de doutes, d'inquiétudes, il ne fut même pas question. Quant aux plaisanteries, aux caricatures, aux chansons qui eussent accueilli en Europe, et particulièrement en France, l'idée d'envoyer un projectile à la Lune, elles auraient fort mal servi leur auteur ; tous les « lifepreservers » du monde, eussent été impuissants à le garantir contre l'indignation générale. Il y a des choses dont on ne rit pas dans le Nouveau Monde. Impey Barbicane devint donc, à partir de ce jour, un des plus grands citoyens des États-Unis, quelque chose comme le Washington de la science, et un trait, entre plusieurs, montrera jusqu'où allait cette inféodation subite d'un peuple à un homme. (ch. III)

In the Hetzel edition of that novel, this passage is accompanied by no illustration of the “plaisanteries... caricatures... chansons” that greeted the announcement. Similarly, in the final chapter of *Sans dessus dessous*, following the catastrophic failure of the Gun Club's effort to alter the Earth's axis (attributable perhaps to a heavenly intervention and more surely to a fortunate parapraxis), Barbicane, Maston, and their comrades are again subjected to public ridicule —

Si jamais la risée publique se donna libre carrière pour accabler de braves ingénieurs mal inspirés, si jamais les articles fantaisistes des journaux, les caricatures, les chansons, les parodies, eurent matière à s'exercer, on peut affirmer que ce fut bien en cette occasion ! Le président Barbicane, les administrateurs de la nouvelle société, leurs collègues du Gun Club, furent littéralement conspués. On les qualifia parfois, de façon si ... gauloise, que ces qualifications de sauraient être redites pas même en latin — pas même en volapük [41]. (ch. XX)



Figure 6. Jean-Paul Habans (“Paulus”), n.d., photographer unknown. From the private collection of Volker Dehs, reproduced with his kind permission.

Greater ridicule, then, than before the blast, but noted in the text *avec peu de détails*. (And again, without a graphic correlate: perhaps a sign of artistic-editorial discretion, given the *gauloiseries* alluded to in this case?) What we do get by way of supplement to the list of brickbats are lyrics to a song said to have been written by Paulus, one of the (real) stars of the Paris café-concert scene [42].

*Pour modifier notre patraque,
Dont l'ancien axe se détraque,
Ils ont fait un canon qu'on braque,
Afin de mettra tout en vrac !
C'est bien pour vous flanquer le trac !
Ordre est donné pour qu'on les traque,
Ces trois imbéciles !... Mais... crac !
Le coup est parti... Rien ne craque !
Vive notre vieille patraque !*

Grist for the reality effect's mill, but reported not shown, and tame by comparison to the Stop caricature.

The passage and the caricature stand apart in another respect. *Sans dessus dessous* is run through with many of Verne's sharpest observations on the press's role in shaping popular attitudes towards political, economic, and (to a degree that has few equivalents in the *Voyages*) scientific hubris. The three satirical journals mentioned in the passage on the Stop caricature differ in how they would likely respond to such overweening pride, from the ninety or so "serious" newspapers listed in ch. XVI — "le chœur des mécontents va *crescendo et rinforzando*" — in which the pros and cons of the Gun Club's scheme are also discussed. There the tone is outraged but more or less well-reasoned (the scheme is bold but the consequences of success would be disastrous); in chapter V, the tone is over the top, sarcastic, burlesque, and for that the more important to the reader's understanding of the meaning of the novel than her possible sympathies, in good humor or not, with expressions of admiration or outrage. The space given thus to explicit satire in word and image, and the unique force of the Stop caricature's image-text, justify I think, François Raymond's assertion (1976) that the passage is the exemplary moment of the novel; and not only of the novel, but perhaps also of the *Voyages extraordinaires*:

Quoi de plus 'extraordinaire,' en effet, que les cinq voyages ainsi esquissés? et quoi de plus vernien, que ces personnages qui allument des brasiers pour les mieux traverser (*Les Enfants du capitaine Grant, Michel Strogoff*), se font transporter dans 'L'estomac... confortablement meublé et capitonné' d'un obus ou d'un éléphant, d'une baleine ou d'un *Nautilus*? ou, inversement, voient le prix de la course se volatiliser (*L'Étoile du Sud, Antifer, Le Volcan d'or*) — à moins qu'ils ne restent piégés par le but, tel J.-T. Maston rivé au 'Pôle magnétique' par son crochet de métal, charge anticipée du futur *Sphinx des glaces*?

En ces ‘caricatures,’ Verne ne fait donc rien de moins que doubler l’ensemble des ‘Voyages extraordinaires’ de leur envers parodique; redoubler la représentation du projet idéologique de son époque; la conquête du globe, par la systématique *démystification* de ce même projet, qu’il montre voué à *l’alternative du fantasme ou de l’échec*. De la ‘Lanterne magique’ de l’idéologie, au ‘Stop’ qui lui oppose ses limites, les noms donnés par Verne sont là pour le confirmer; comme pour donner le ton, et devancer Roussel, sont évoqués ce ‘Punch’ — à la fois océan d’alcool enflammé, parangon des journaux humoristiques, et version anglaise de ‘polinichelle’ — et son rival français qui, comme par hasard, s’appelle, lui, ‘Le Charivari’ (187–88) [43].

Now, it must be admitted that Raymond’s broad analogy is weakened by the variance of the published version from the last known manuscript of the novel. When were the allusions to the satirical journals added to the text? When were the details of the caricature matching the composited illustration added? By whom and with whose authority? Raymond doesn’t seem to be aware of these problems or of the multiple intertexts joined to the faux newspaper page. But these facts of the caricature’s complex, messy production don’t inhibit its potential to support a version of the analogy, once we recognize that the success of the reality effect to demystify, rather than to fantasize or falsify, depends here on how well one marks both the banal presentation of a wisecrack (a caricature in a satirical journal looks *like this*), and the extreme ambiguity of the wisecrack’s wider message (if you do your math correctly, shifting the earth’s axis is *less* outrageous than traveling to the pole in the belly of a whale.)

In the larger system of correspondences that it enables, the confection of the Stop caricature points to the wisdom of Raymond’s related claim that *Sans dessus dessous* may be the most resolutely modern of Verne’s novels (181). The caricature is not a pastiche of a page of the leading satirical French journal of the period; it *is* a page of the journal, or as close to a version of this as can be constructed in the open-ended medial universe of the published *Voyages*, composited from an actual newspaper page (and all the historical and cultural resonances that this precise, material page conveys), and the work of an illustrator (Roux) who seems never to have been published in that newspaper, in the style of another illustrator (Stop) who was. And this complex, finally unstable equation (Figure 1 *is* a page of the journal and *is not* a page of the journal, exists in the diegetic universe of the novel and, credibly, in the hands of the reader) is presented in a spirit of satire that is modern because it is (resolutely, cannily) polymedial: a *détournement* of the actual in service of the imaginary, with a healthy disregard for petty obligations of realism, such as the requirement that such a verisimilar prop should bring anything else to an equilibrium. The Stop caricature can be read as an emblem of the relays of image and text, and intra– and extradiegetic elements, of the *Voyages extraordinaires*, and of the diverse array of objects that drift, inconstantly, between such notionally polar opposites.

Appendix A – Manuscript and published variants of the “Stop” passage

The first unserialized publication (the so-called *édition originale*) of *Sans dessus dessous* was in an unillustrated octodecimo (in-18) edition, on November 7, 1889. Two grand octavo (gr. in-8°) editions, including 36 illustrations by George Roux, were published on or soon after November 18, 1889: a “simple” volume containing only the novel, and a “double” volume including also *Le Chemin de France* and the short story “Gil Braltar.” Unusually, *Sans dessus dessous* appears not to have been published in a prior serialized version [44]. The published passages describing the Barbicane and Maston caricatures are identical in the in-18 and the gr. in-8° editions [45].

They differ appreciably from the manuscript version preserved in the collection of the Bibliothèque municipale de Nantes [46]. The published text is longer than the manuscript version by about 20%; the additions include the mentions of *Punch*, *La Lanterne magique*, *Le Charivari*, and *Stop*, as well as several small details concerning the individual caricatures. In one paragraph of the manuscript version, lines have been struck through and marginal corrections inserted in red ink. These emendations, which appear to be in Verne’s hand, introduce the phrase “Nouveaux Jonas” to the text (Figure 7).

The texts of the manuscript and *édition originale* versions of the passage are reproduced below, in alternating passages labeled “MS” and “EO,” respectively. For the manuscript, struck through text is indicated thus; unreadable text appears as series of “xxx”; Verne’s marginal corrections are enclosed in <angle brackets> [47].

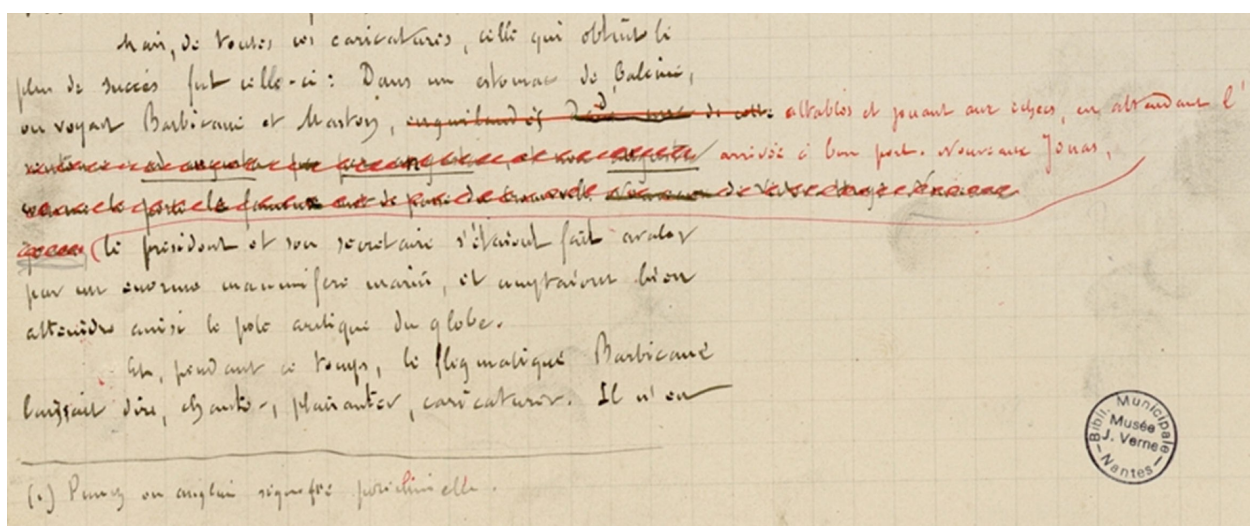


Figure 7. Detail of the manuscript of the “Nouveaux Jonas” passage. Reproduced with the kind permission Mme Agnès Marcetteau and the Bibliothèque municipale de Nantes.

MS: On voyait aussi J.T. Maston, non moins aussi viré que son chef par les caricaturistes.

EO: On « croquait » aussi, dans un numéro du *Punch*, journal anglais, J.-T. Maston, non moins visé que son chef par les caricaturistes.

MS: Un autre croquis figurait Impey Barbicane et les membres du Conseil d'administration de la Société, opérant au milieu des flammes, comme d'incombustibles salamandres.

EO: Un autre croquis, dans *la Lanterne magique*, de Bruxelles, représentait Impey Barbicane et les membres du Conseil d'administration de la Société, opérant au milieu des flammes, comme autant d'incombustibles salamandres.

MS: Pour fondre les glaces de l'océan Paléocrystique, n'avaient-ils pas eu l'idée de répandre à sa surface toute une mer d'alcool, et de l'enflammer – ce qui convertissait le bassin polaire en un immense bol de punch ? Et, jouant sur ce mot punch, le dessinateur n'avait-il pas poussé l'irrévérence jusqu'à faire de Barbicane un ridicule polichinelle.

EO: Pour fondre les glaces de l'océan Paléocrystique, n'avaient-ils pas eu l'idée de répandre à sa surface toute une mer d'alcool, puis d'enflammer cette mer – ce qui convertissait le bassin polaire en un immense bol de punch ? Et, jouant sur ce mot punch, le dessinateur belge n'avait-il pas poussé l'irrévérence jusqu'à représenter le président du Gun-Club sous la figure d'un ridicule polichinelle.

MS: Mais, de toutes ces caricatures, celle qui obtint le plus de succès fut celle-ci: Dans un estomac de baleine, on voyait Barbicane et Maston, ~~enguirlandés dans d'une de cette sorte de angulée et une angantée, et non allgenté xxxx la porte la fenêtre sur de partie du brannurele s'étaient de vitre ttxgée Vxxxxxx xxxxx~~ <attablés et jouant aux échecs, en attendant l'arrivée à bon port. Nouveaux Jonas,> le président et son secrétaire s'étaient fait avaler par un énorme mammifère marin, et comptaient bien atteindre ainsi le pôle arctique du globe.

EO: Mais, de toutes ces caricatures, celle qui obtint le plus de succès fut publiée par le journal français *Charivari* sous la signature du dessinateur Stop. Dans un estomac de baleine, confortablement meublé et capitonné, Impey Barbicane et J.-T. Maston, attablés, jouaient aux échecs, en attendant leur arrivée à bon bort. Nouveaux Jonas, le président et son secrétaire n'avaient pas hésité à se faire avaler par un énorme mammifère marin, et c'était par ce nouveau mode de locomotion, après avoir passé sous les banquises, qu'ils comptaient atteindre l'inaccessible Pôle du globe.

Appendix B – “La Presse aux États-Unis”

The full text of Part 1 of Max O'Rell's essay is reproduced below [48]. Paragraph breaks, punctuation, and italicized text are as in the original. The portion of the essay that appears below the Stop caricature in *Sans dessus dessous* (Figure 1) is shown in **bold** type.

LA PRESSE AUX ÉTATS-UNIS

En découvrant l'Amérique, Christophe Colomb a fourni au vieux monde une source inépuisable d'inventions divertissantes. Vous passez du curieux au merveilleux, du merveilleux à l'incroyable, de l'incroyable à l'impossible.

C'est au journalisme américain, toutefois, qu'il faut donner la palme : c'est le dernier mot de la fantasmagorie.

Prenons les journaux de la semaine : huit, dix et douze pages, et des pages à huit et neuf colonnes, imprimées en caractères fins, le tout pour la somme de deux ou trois sous. Voilà pour la quantité.

Ce qui attirera tout d'abord votre attention, c'est le titre des articles. Les moindres entrefilets ne sauront vous échapper, grâce à ces merveilleux en-têtes. C'est un génie spécial qu'il faut pour imaginer de pareils tire-l'œil.

En voici quelques-uns que j'ai recueillis à New-York et à Chicago.

La mort de madame Garfield, mère du feu président, est annoncée avec l'en-tête :

Mort de grand'maman Garfield.

Le mariage de M. Maurice Bernhardt :

Le garçon à Sarah mène sa fiancée à l'autel.

L'exécution d'un criminel est annoncée ainsi par un journal de Chicago :

Un assassin expédié à Jésus (jerked to Jesus).

Deux comptes rendus de la cour du divorce à Chicago sont intitulés respectivement :

Fatiguée de William.

Madame Carier trouve que son mari

ne l'embrasse pas gentiment.

Le jeune comte de Cairns avait été fiancé à plusieurs jeunes filles. La nouvelle de son mariage est annoncée aux Américains, ou plutôt aux Américaines, de la façon suivante :

Enfin Cairns est pincé.

M. Arthur Balfour, ministre d'Irlande, ayant refusé de répondre à des attaques du parti national irlandais, un grand journal de New-York annonce ainsi la chose :

Balfours s'en f... comme de l'an quarante.

M. Joseph Chamberlain, envoyé extraordinaire du gouvernement de Sa Majesté Britannique, avait été invité à un banquet par les membres d'un cercle de New-York. Au dernier moment, l'honorable gentleman, retenu par des affaires d'État à Washington, dut s'excuser. Le lendemain je lisais dans le *New-York Herald* :

Un dîner de moins pour Joe.

Pendant mon séjour aux États-Unis, les journaux s'occupaient beaucoup d'un certain financier, nommé Jacob Sharp. Accusé de banqueroute, ce financier avait été arrêté, puis relâché, et la presse de grogner et de s'écrier, assez spirituellement du reste, que tous les Américains avaient leurs *trials* excepté les financiers.

Or, un beau jour, les journaux durent se taire : le pauvre Jacob venait de passer de vie à trépas.

Ce jour-là même, je rencontrai le rédacteur en chef d'un des grands journaux quotidiens.

— Eh bien, lui dis-je, voilà une belle occasion pour un fameux en-tête demain matin ; vous n'allez pas la manquer, j'espère ?

— Que voulez-vous dire ?

— Comment! vous me le demandez ? *Jacob parti au sommet de l'échelle*, parbleu !

— C'est une idée sublime. Je prends l'en-tête, combien voulez-vous ?

— Rien du tout, je vous en fais cadeau.

La mort du financier, racontée en deux colonnes, paraissait le lendemain, intitulée :

Jacob parti au sommet de l'échelle

Si jamais je me propose de devenir journaliste en Amérique, ce haut fait sera le plus beau titre que je puisse faire valoir auprès de mon futur rédacteur en chef.

Le journalisme américain est avant tout un journalisme à sensation. Si les faits rapportés sont exacts, tant mieux pour le journal ; sinon, tant pis pour les faits. Figurez-vous un pays jonché de *Pall Mail Gazettes*, **contenant des articles signés, non pas par « celui qui connaît les faits », mais souvent par « celui qui ne les connaît pas ».**

Pour réussir comme journaliste, il ne s'agit pas d'être homme de lettres et de savoir faire l'article de fond à la John Lemoine, à la Henri Fouquier ; il faut intéresser et amuser le lecteur coûte que coûte.

Les comptes rendus de cour d'assises et de police correctionnelle éclipsent les romans de Gaboriau et de M. du Boisgobey. Moi qui ne lis jamais les comptes rendus de tribunaux dans les journaux anglais, je me suis plus d'une fois surpris, en Amérique, enchaîné au récit d'un meurtre, suivant les débats de l'affaire, incapable d'en perdre un mot. Tour à tour ému, frappé d'horreur, j'allais jusqu'au bout ; puis, me passant la main sur le front, je me disais : « Que tu es bête, cela n'est pas arrivé ! »

Le journaliste américain doit être piquant, pimpant, brillant. Il faut qu'il sache, non pas rapporter, mais raconter un incendie, un accident, un procès, et au besoin tirer parti de l'incident le plus insignifiant et en faire une ou deux colonnes intéressantes, *readable*, comme disent les Anglais avec raison. Il faut aussi qu'il ait constamment l'œil ouvert, l'oreille au guet et le nez au vent, car, avant tout et surtout, il faut qu'il arrive premier dans cette course à la nouvelle; s'il lui arrive de se laisser devancer par un confrère, il est flambé.

Mais, allez-vous vous écrier, que voulez-vous que le malheureux puisse faire quand il n'y a pas de nouvelles? Que faire? Eh bien, et l'imagination, cela ne

compte-t-il donc pour rien ? Voici comment un journaliste américain devint célèbre ; on est encore fier à Chicago de raconter la chose.

Un journaliste se promenait un soir dans un des quartiers retirés de la ville, – à la recherche de quelle aventure, l'histoire ne le dit point. Tout à coup, une forme humaine, couchée immobile sur le trottoir, attire les regards de notre héros. Le journaliste s'approche, se baisse : c'est un cadavre qu'il a devant lui. La première idée qui lui passe par la tête est d'aller immédiatement prévenir le commissaire de police.

La seconde idée est pratique, et il l'adopte. La voici. Son journal paraît le soir à deux heures. Or, s'il court à l'instant chez le commissaire de police, l'affaire va s'ébruiter et fournir à la gent *reporter* une ou deux colonnes pour les journaux du lendemain matin. C'est une trouvaille que ce cadavre, et quand on en fait une pareille on la garde pour soi. Que faire? C'est bien simple. Notre journaliste traîne le cadavre dans une masure inoccupée et le cache soigneusement. A onze heures, le lendemain matin, il le découvre par hasard, va au plus vite faire sa déclaration au commissaire de police, et court au journal muni des deux colonnes préparées la veille. A deux heures, le journal fait crier par la ville : « Assassinat mystérieux à Chicago, découverte de la victime par un des rédacteurs ! »

Les journaux du matin étaient refaits, et les confrères du soir étaient enfoncés.

Les crimes, les divorces, les enlèvements, les mésalliances, les potins de toutes sortes fournissent aux journaux les trois quarts de la matière. Une affaire mystérieuse fait la fortune d'un journal. Voici, comme exemple, une jolie histoire de mésalliance.

Pendant des semaines entières, les journaux américains s'occupèrent d'une jeune fille, appartenant à la haute société de Washington, qui, paraît-il, s'était fiancée à un Indien, nommé Chaska, un Indien de la plus belle eau, de la tribu des Sioux. Descriptions du farouche sauvage, des fêtes qui allaient se célébrer en son honneur au camp du grand chef, Oiseau Rapide, des ornements mirifiques dont allaient s'orner les membres de la tribu, rien n'y manquait. Désespoir d'une famille, menaces d'un père indigné, larmes d'une mère affligée, rien, paraît-il toujours, ne touchait le cœur de la belle aventurière, excepté les yeux perçants de Chaska.

Enfin le mariage a lieu, non seulement au grand jour, mais à l'église. Ce n'est pas Oiseau Rapide qui bénit les jeunes époux, c'est le ministre de la paroisse. Le roman fait place à la vérité, et, sans se déconcerter le moins du monde, les journaux annoncent, en quelques lignes seulement cette fois, que la demoiselle vient d'épouser un employé au bureau des « Affaires Indiennes ».

(La fin à demain.)

Max O'Rell.

Works cited

- Altick, Richard D. *Punch: The Lively Youth of a British Institution, 1841–1851*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 1997.
- Badoureau, Albert. *Le Titan moderne: Notes et observations remises à Jules Verne pour la rédaction de son roman Sans dessus dessous*. Eds. Colette Le Lay and Olivier Sauzereau. Nantes: Actes Sud, 2005.
- Barthes, Roland. "L'Effet de Réel." *Communications* 11 (1968): 84–89.
- . "The Reality Effect." *The Rustle of Language*. Trans. Howard, Richard. New York: Hill and Wang, 1986. 141–48.
- Bénézit, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Nouv. éd. Ed. Jacques Busse. 14 vols. Paris: Gründ, 1999.
- Brunschwig, Chantal, Louis-Jean Calvet, and Jean-Claude Klein. *100 Ans de chanson française*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Butcher, William. *Jules Verne: The Definitive Biography*. New York: Thunder's Mouth Press, 2006.
- Childs, Elizabeth C. "The Body Impolitic: Press Censorship and the Caricature of Honoré Daumier." *Making the News: Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France*. Eds. Dean De la Motte and Jeannene Przyblyski. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1999. 43–81.
- Clause, Nadine-Emmanuel. "Louis Pierre Gabriel Bernard Morel-Retz dit Stop (pseud.) 1825–1899." <http://nadine-emmanuel.clause.pagesperso-orange.fr/famille/stop/index.html>. Accessed July 30, 2015.
- Dayez, Anne, Michel Hoog, and Charles S. Moffett. *Impressionism: A Centenary Exhibition*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1974.
- Dehs, Volker. "La Publication pré-originale de 'Sans dessus dessous'." *Bulletin de la Société Jules Verne (NS)* 88 (1988): 40.
- Delvau, Alfred. *Histoire anecdotique des cafés & cabarets de Paris, avec dessins et eaux-fortes de Gustave Courbet, Léopold Flameng et Félicien Rops*. Paris: E. Dentu, 1862.
- Dixmier, Michel, Annie Duprat, Jean-Marie Génard, Bruno Guignard, Claude Robinot, Bertrand Tillier, and Jean-Noël Jeanneney. *Quand le crayon attaque. Images satiriques et opinion publique en France 1814–1918*. Paris: Éditions Autrement, 2007.
- Evans, Arthur B. "The Illustrators of Jules Verne's Voyages Extraordinaires." *Science Fiction Studies* 25.2 (1998): 241–70.
- Figures contemporaines tirées de l'Album Mariani*. Vol. 7. Paris: Librairie Henry Floury, 1902.
- Goldstein, Robert Justin. "Censorship of Caricature and the Theater in Nineteenth-Century France: An Overview." *Yale French Studies* 122 (2012): 14–36.
- . *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France*. Kent, OH: Kent State University Press, 1989.
- . *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth-Century France*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- Gondolo della Riva, Piero, ed. *Bibliographie analytique de toutes les œuvres de Jules Verne. I: Œuvres romanesques publiées*. Paris: Société Jules Verne, 1977.
- Gonzalez-Quijano, Lola. "« La chère et la chair » : Gastronomie et prostitution dans les grands restaurants des boulevards au XIXe siècle." *Genre, sexualité & société* 10 (2013). <http://gss.revues.org/2925>. Accessed July 30, 2015.
- Gretton, Thomas. "European Illustrated Weekly Magazines, c. 1850–1900. A Model and a Counter-Model for the Work of José Guadalupe Posada." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 70 (1997): 99–125.

- Harpold, Terry. "Picturing Readers and Reading in the Illustrated *Voyages extraordinaires*." *Collectionner l'Extraordinaire, sonder l'Ailleurs. Essais sur Jules Verne en hommage à Jean-Michel Margot*. Eds. Terry Harpold, Daniel Compère, and Volker Dehs. Amiens: Encrage Edition / L'Association des Amis du Roman Populaire, 2015. 107–32.
- Kerr, David S. *Caricature and French Political Culture, 1830–1848: Charles Philipon and the Illustrated Press*. Oxford University Press: New York, 2000.
- Le Men, Ségolène. "La Recherche sur la caricature du XIXe siècle: état des lieux." *Perspective* 3 (2009). <http://perspective.revues.org/1332>. Accessed July 30, 2015
- Margot, Jean-Michel, ed. *Jules Verne en son temps*. Paris: Les Belles Lettres, 2004.
- Martin, Charles-Noël. *La Vie et l'œuvre de Jules Verne*. Paris: Michel de l'Ormeriaie, 1978.
- O'Rell, Max [pseud. Léon Paul Blouet], "La Presse aux États-Unis [1er partie]," *Le Charivari* January 28, 1889: 2–3.
- . "La Presse aux États-Unis [2e partie]," *Le Charivari* January 29, 1889: 2–3
- O'Rell, Max [pseud. Léon Paul Blouet] and Jack Allyn. *Jonathan et son continent: La Société américaine*. 9e éd. Paris: Calmann Lévy, Éditeur, 1889.
- Pinson, Guillaume. *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIXe siècle*. Paris: Classiques Garnier, 2012.
- Portalis, Roger and Henri Béraldi. *Les Graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*. 12 vols. Paris: Librairie L. Conquet, 1885–92.
- Raymond, François. "Postface." In Jules Verne, *Sans dessus dessous*. Grenoble: Éditions Jacques Glénat, 1976. 197–90.
- Tillier, Bertrand. *La République. La Caricature en France, 1870–1914*. Paris: CNRS Éditions, 1997.
- Vapereau, Gustave. *Dictionnaire universel des contemporains*. Paris: Hachette, 1893.
- Verhoeven, Jana. *Jovial Bigotry: Max O'Rell and the Debate over Manners and Morals in 19th Century France, Britain and the United States*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2012.
- Verne, Jules. *Salon de 1857. Édition établie, présentée et annotée par William Butcher*. Acadien, 2008.
- . *Salon de 1857. Texte intégral établi, présenté et annoté par Volker Dehs*. N.p., 2008.
- . *Sans dessus dessous*. Paris: Hetzel et Cie, 1889. (In-18 edition.)
- . *Sans dessus dessous*. Illus. George Roux. Paris: Hetzel et Cie, 1889. (Gr. in-8° edition, "simple" vol.)
- . *Sans dessus dessous / Le Chemin de France / Gil Braltar*. Illus. George Roux. Paris: Hetzel et Cie, 1889. (Gr. in-8° edition, "double" vol.)
- Verne, Jules, Michel Verne, and Louis-Jules Hetzel. *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886–1914). Tome I: 1886–1896*. Eds. Olivier Dumas, Volker Dehs, and Piero Gondolo della Riva. Geneva: Éditions Slatkine, 2004.
- Williams, Orlo. *Vie de bohème. A Patch of Romantic Paris*. Boston: Richard G. Badger, 1913.

NOTES

1. *Punch* en anglais signifie polichinelle (Footnote in the original).
2. Image source: Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k6514209b.
3. In Harpold 2015 I count 35 such illustrations.
4. The gr. in-8° edition of *Sans dessus dessous* includes illustrations of both types. In ch. I, Evangéline Scorbitt is shown reading from the *New York Herald*, presumably the issue including the “Avis aux habitants du globe terrestre” by the North Polar Practical Association, announcing their claim on the Pole. In ch. V, Donellan and Toodrink are shown seated in the *Two Friends* tavern, discussing the prospects of finding coal at the North Pole. In the background, an unidentified man is reading a newspaper. Perhaps he is reading from the current issue of... *Le Charivari* ?
5. Image source: Universitätsbibliothek Heidelberg. Reproduced under the terms of the Creative Commons license CC-BY-SA 3.0. The complete January 28, 1889 issue, including the detail shown in Figure 4, is available online, at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/charivari1889>.
6. Michelet’s first name, or if this is a pseudonym, is unknown. Gallica includes 60 examples of his work during the 1880s and 1890s, chiefly for the journal *Scènes théâtrales* (including an engraving of scenes from the Théâtre de la Gaîté’s ill-fated 1883 production of Verne’s *Kériban-le-têtu*), and several illustrations by Stop.
7. The dimensions of the *Charivari* page, including margins, are 295 × 420 mm. Those of the *Sans dessus dessous* page are 175 × 270 mm. The apparent dimensions of the embedded page are approximately 125 × 205 mm.
8. *La Caricature morale, religieuse, littéraire et scénique*, published between 1830 and 1843. This is not the similarly-named *La Caricature*, founded by Albert Robida and published between 1880 and 1904.
9. Véron had become editor of *Le Journal amusant* in 1874. Successor to *Le Journal pour rire*, founded by Philipon in 1848, *Le Journal amusant* was one of two satirical magazines spun out of *Journal pour rire* when it was ended in 1851. (The second was *Le Petit Journal pour rire*, initially edited by Nadar.) *Le Journal amusant* continued to be published after Véron’s retirement in 1899. After an interruption during the First World War, the journal resumed publication, ending in 1933.
10. The fortunes of political caricature in 19th century France, and the roles played by *La Caricature*, *Le Charivari*, Aubert, Philipon, and artists such as Daumier, Gill, and Grandville, are subjects too complex and far-reaching to be properly addressed in this essay. The critical literature on French caricature has increased explosively in recent years and I will not attempt to summarize it. (Le Men’s 2009 survey, although dated, gives an excellent sense of the field’s scope and diversity.) Goldstein’s recent article (2012) and the essays by the other scholars included in that issue of *Yale French Studies* are good short introductions. Goldstein’s 1989 studies remain the best long treatments in English of censorship of the arts and the press throughout Europe in the 19th century (*Political Censorship*) and the special case of caricature in France (*Political Caricature*). Also valuable are Kerr (2000), Dixmier, *et al.* (2007), and Tillier (1997). Childs’ (1999) essay on Daumier, Philipon, and *Le Charivari* is an excellent overview of the journal’s early decades. My summary of *Le Charivari*’s history draws primarily on Childs and on Goldstein’s contributions (*Political Caricature*, “Censorship of Caricature”).
11. “The French police minister made his understanding of this point clear in an 1852 directive to his subordinates in which he declared that... ‘the worst page of a bad book requires some time to think and a certain degree of intelligence to understand, while the drawing communicates with movement and life, as to thus present spontaneously, in a translation which everyone can understand, the most dangerous of all seductions, that of example” (Goldstein 2012, 25–26).
12. Dixmier’s contribution to Dixmier, *et al.* (2007) is particularly strong on this period.

13. Cf. Gill's caricature of Verne for the cover of *L'Éclipse*, (December 13, 1874), showing the author turning the crank of a barrel organ in the shape of the Théâtre de la Porte-Saint-Martin. The theater was at the time the venue of Verne and Denner's stage production of *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*.
14. Most (in)famously, Daumier's drawings of Louis-Philippe's head transforming into, or merely figured as, a swollen pear. These images, based on a sketch by Philipon and circulated in many versions by Daumier, appeared first in *La Caricature*. The best-known versions appeared in *Le Charivari*.
15. The political mood of *Le Charivari*, however — like most of the satirical French publications of the period — remained strongly Republican and nationalist. Over time, particularly after the turn of the century and up until it ceased publication in 1937, the journal's politics drifted towards the extreme right.
16. "L'EXAMEN DES COCHERS — Et si vous écrasiez un passant? — Ça me laisserait froid ; nous sommes assurés."
17. "Draner" = "Renard" à *l'inverse*. My summary of Draner's career is based primarily on Bénézit 1999 (4: 724) and Tillier 1997.
18. For examples see Gallica's archive of works by Draner, <http://data.bnf.fr/13623598/draner/>.
19. My summary of Morel-Retz's career is based primarily on Bénézit 1999 (9: 836), Clause 2015, and Vapereau 1893.
20. Morel-Retz presented at least one work at the 1857 Salon de Paris, but he is not among the artists mentioned in Verne's long article on the Salon. Cf. Verne/Butcher 2008; Verne/Dehs 2008.
21. For examples of his illustrations, see Gallica's archive of works by Stop, <http://data.bnf.fr/12435404/stop/>.
22. Cf. Margot 2004. I am indebted to Volker Dehs for his help in locating this portrait of Blouet.
23. My summary of Blouet's career is based primarily on Verhoeven 2012.
24. Sales of Blouet's books during this period substantially exceeded the sales of new titles in Verne's *Voyages extraordinaires* (cf. Martin, Annexe II).
25. See Pinson's discussion of the figure of the journalist in Verne, especially the character's movement onto, off, and onto again the central stage of the narrative, or his isolation from and return to society, as signs of a programmed "remédiatisation" of fictional discourse. ("Les romans de Verne appartiennent à un âge médiatique évolué: ses robinsonnades ne sont pas la reprise innocente d'un motif intemporel mais bien au contraire sa réactivation à l'ère de l'information" [202]).
26. Though, as Verhoeven points out (179–82), O'Rell and Twain did not always practice as they preached. In contrast to his public defenses of male-dominated households, and anti-feminist and anti-suffragist positions, O'Rell's married life appears to have been progressive and accepting of his wife's independence. Twain's defense of women's self-determination are contradicted somewhat by the conventional Victorian, "angel in the house," roles of his wife and daughters.
27. See Appendix B for the full text of Part 1.
28. *Jonathan* was among the most commercially successful of Blouet's later books, selling as many as 190,000 copies in the U.S, England, and France (Verhoeven 194).
29. In 1873, Claude Monet painted two versions of *Boulevard des Capucines, Paris* from the vantage of Nadar's studio, high above the street. (The painting is of the view toward Opéra, away from Hill's Tavern.) *Boulevard des Capucines, Paris* was among the paintings included in the first Impressionist exhibition in April 1874, also in Nadar's studio. It was one of two paintings by Monet in the exhibition that were subjected to special derision in a review by *Le Charivari*'s

- art critic Louis Leroy, in the April 25, 1874 issue (“L’Exposition des impressionists,” 79–90). The review is widely credited with giving the new artistic movement its name. (Dayez 1974, 159–63.)
30. Volker Dehs reports that the correspondence between Roux and Hetzel *père* and *fils* archived in the Bibliothèque nationale de France (NAF 16987, f° 291–99) includes no documents relating to Verne. (Personal correspondence, December 10, 2015.)
 31. All citations of the correspondence are from Verne *et al.* 2004 (*Correspondance inédite*), hereafter *CI*.
 32. On the Verne-Badoureau collaboration, see Badoureau 2005.
 33. *CI* 95–98. Hetzel’s principal objections are that important secondary characters are thinly drawn, that the novel too much resembles André Laurie’s 1887 *Les Exilés de la Terre*, and that the adventure is too detached from events of the previous Gun Club novels.
 34. It is clear throughout this correspondence that Verne is keen on getting technical details of the novel right, especially the mathematics of Badoureau’s supplemental chapter. “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” (*CI* 102).
 35. A small number of Roux’s plates, charcoal drawings, and wash drawings executed for Hetzel et Cie are preserved in the sous-fonds Hetzel in the Institut Mémoires de l’édition contemporaine (IMEC), housed in the Abbaye d’Ardenne, Saint-Germain la Blanche Herbe, France. A future phase of this project will involve a review of these materials, which may include evidence of the Stop caricature’s composition.
 36. Victor Petit? (See Portalis and Béraldi 1885–92, vol. X, p. 265.) This is the only illustration in the novel engraved by Petit, who seems to have worked on the *Voyages extraordinaires* only briefly, between 1888–1889 (Evans 1998).
 37. Gretton (1997) reports that by the mid-1860s, *Le Charivari* was printed entirely on relief presses, using a process called *gillotage* (zincography) to convert lithographs into relief surfaces (105), which would have then been combined with composed text to form the entire page. This is how Draner’s cartoon would have been incorporated into the newspaper page.
 38. It cannot be known if any readers of Verne’s novel (that is, apart from those who were party to the production of the Stop caricature) recognized the precise source of the illustration’s framing elements, viz., the January 28, 1889 issue of the newspaper. But many readers would have recognized *Le Charivari*’s “Actualités” page and the O’Reil fragment as the sort of text that would appear on that page.
 39. Cf. Barthes’s example, from Flaubert’s “Un Cœur simple,” of the barometer described as hanging on Mme Aubain’s wall above a heap of boxes on a piano. The barometer doesn’t return later in the narrative (in someone’s prediction of the weather, for example). It seems to be detached from the semiotic structure of the narration. Yet it persists, it signifies, as just the sort of thing that a *real* bourgeois household might have hanging on the wall.
 40. “Un Drame dans les airs” (1851, in *Docteur Ox*, 1874); *De la Terre à la lune* (1865), ch. III; *Sans dessus dessous* (1889), ch. V; *La Chasse au météore* (v.o.), ch. VIII.
 41. Volker Dehs notes that the name of Johann Martin Schleyer’s constructed language is spelled “Zolapük” in the MS and in the in-18 edition. (Personal correspondence, December 8, 2015.)
 42. Jean-Paul Habans (1845–1908), celebrated for his vigorous voice and wide-ranging repertoire. He was among the first great headline acts of the café-concerts (“caf’concs”), where patrons paid often large sums for an evening’s entertainment of spoken word performance, light-hearted songs, and fragments of opera. Sometime editor (of *La Revue des Concerts*, founded in 1887), sometime, usually unsuccessful, entrepreneur (owner of the renowned *salle de spectacle* Ba-Ta-Clan from 1892–97), Paulus was notorious for his spendthrift habits and ill temper. (He was known to attack and even assault inattentive audience members; *La Revue des Concerts* mostly provided him with a forum for savaging his critics.) In 1886, he achieved the peak of his celebrity with “En revenant de la revue,” a song in praise of the nobility of the French military.

With a few verse changes (made by Paulus), the song soon became a Boulangist standard. By the mid-20th century, in contexts such as Jean Renoir's films *La Règle du jeu* (1939) and *French Cancan* (1954, in which Jean Raymond plays the role of Paulus), "En revenant de la revue" had become a signifier of bourgeois nationalism. (Brunschwig, *et al.* 1981, 282–3.)

43. Is it unclear if Raymond is aware that the original title of *Punch*, "the paragon of humoristic magazines," was *Punch* or the *London Charivari*. The founding editors of the English journal consciously modeled it on the French counterpart (Altik 1997, 6). Did Verne know of this connection? Perhaps the mention of *Le Charivari* and *Punch* in such close proximity to one another is a complex, compact piece of Vernian wordplay?
44. Gondolo della Riva 1977, 101–2; Dehs 1988. The pagination of the novel is the same in the simple and double volumes. The in-18 edition includes the "Chapitre supplémentaire dont peu de personnes prendront connaissance," a mathematical apologia of the Baltimore Gun Club's method for shifting the Earth's axis, written by Amiénois engineer and Verne's friend Albert Badoureau. Badoureau is the type for the novel's character Alcide Pierdeux.
45. In the in-18 edition, the passage describing the caricatures appears on pages 97–98; in the gr. in-8° edition, it appears on pages 63–64. The Stop caricature appears on page 65 (unnumbered) of the gr. in-8° editions.
46. Fonds Jules Verne, mjuv B 144, pp. 43–44.
47. I am indebted to William Butcher for his assistance in deciphering portions of the manuscript passage.
48. O'Rell 1889, 1^{ère} and 2^e parties; O'Rell and Allyn 1889, 143–50. The latter is a slightly revised and expanded version of the former.

Terry Harpold (tharpold@ufl.edu) is Associate Professor of English, Film, and Media Studies at the University of Florida. His published essays on Jules Verne have appeared in *Bulletin de la Société Jules Verne*, *ImageText*, *IRIS*, *Revue Jules Verne*, *Science Fiction Studies*, and *Verniana*. With Daniel Compère and Volker Dehs, he is co-editor of *Collectionner l'Extraordinaire, sonder l'Ailleurs. Essais sur Jules Verne en hommage à Jean-Michel Margot* (Encrage Edition / L'Association des Amis du Roman Populaire, 2015).





Submitted July 17, 2015

Published December 14, 2015

Proposé le 17 juillet 2015

Publié le 14 décembre 2015

With Verne in Icaria: Two Sources for *Robur-le-conquérant*

Alex Kirstukas

Abstract

The character Robur in Jules Verne's *Robur-le-conquérant* has provoked a wide array of seemingly incompatible interpretations, ranging from unconvincing boor to noble hero. It is, however, possible to reconcile these varied interpretations if the character is viewed in the context of two sources for the novel: the Heavier-Than-Air Society associated with the photographer Nadar, and the Icarian movement conceived by the philosopher Étienne Cabet. This paper studies the extent of these two sources' influences, with assistance from Verne's manuscript and his correspondence with Pierre-Jules Hetzel.

Résumé

Le personnage de Robur dans *Robur-le-conquérant* de Jules Verne a provoqué une vaste gamme d'interprétations apparemment incompatibles, allant d'un butor peu convaincant jusqu'à un noble héros. On peut cependant réconcilier ces interprétations variées en examinant Robur dans le contexte de deux sources du roman : la Société du « Plus lourd que l'air » liée au photographe Nadar, et le mouvement Icarien du philosophe Étienne Cabet. Cet article analyse l'ampleur de l'influence de ces sources, avec l'aide du manuscrit de Robur et de la correspondance de Verne et de Pierre-Jules Hetzel.

Robur, the enigma at the center of Jules Verne's *Robur-le-conquérant* (1886), remains an ambiguous figure a century and a quarter after first seeing print. Some commentators have found him deeply disappointing as a character, “uncouth and boorish” (I. O. Evans 94), “distinctly dislikable in every respect” (Miller 5), “insufficiently developed to be convincing” (Eckley 387). Others have had the opposite reaction, describing Robur as “a creation to stand alongside Nemo” (Russell vii), a Prometheus too noble for his contemporaries (Curval 20–1), “a heroic *oberman* of the skies” (A. B. Evans, *Jules Verne Rediscovered* 85). Still others have taken a different approach, drawing upon the ending of the published text to describe Robur primarily as an allegorical symbol of science rather than as a character whose psychology can be explored (Marcucci 40; Reszler 58; Compère 38). One can be forgiven for concluding that the Robur of *Robur* is all things to all people, a meaningless cardboard cutout devoid of background and therefore of context to explain his actions. [1]

A historically grounded reading of the text, however, suggests two sources useful for understanding the novel. Both of these sources have been mentioned before in connection

with *Robur*, but their impact upon it is greater than has previously been implied; when taken together, they suggest a more nuanced reading of *Robur*'s character, synthesizing the divergent views cited above. These two sources are the Heavier-Than-Air Society founded in part by the photographer Nadar (born Gaspard-Félix Tournachon, 1820–1910) and the Icarian movement developed by the utopian philosopher Étienne Cabet (1788–1856).

Nadar takes flight

“Ringmaster, publicist, and performer in a highly theatrical life,” wrote a Metropolitan Museum of Art curator, “the legendary Nadar wore many hats—those of journalist, bohemian, left-wing agitator, playwright, caricaturist, and aeronaut” (Daniel). On July 6, 1863, he donned yet another hat: that of co-founder of the *Société d'encouragement pour la locomotion aérienne au moyen d'appareils plus lourds que l'air* (“Society for the Encouragement of Aerial Locomotion by Means of Heavier-Than-Air Machines,” often referred to in English as “the Heavier-Than-Air Society”). He was called into the endeavor by the viscount Gustave de Ponton d'Amécourt (1825–1888) and the writer Gabriel de La Landelle (1812–1886), two Parisians hardly less colorful than Nadar himself. Both were passionately committed to the dream of rendering balloons obsolete by means of propeller-based heavier-than-air flying machines, and had already collaborated on experiments with model proto-helicopters (Prinet and Dilasser 145). The ambitious scope of their mission is evident from their many written works on the subject, ranging from Ponton d'Amécourt's *La Conquête de l'air par l'hélice* (Paris: Sausset, 1863), a simple forty-page pamphlet laying out the physics behind heavier-than-air flight theories, to La Landelle's *Pigeon vole : Aventures en l'air* (Paris: Brunet, 1868), a ludic four-hundred-page tornado of typographical quirks, woodcut clip art, Second-Empire futurism, and eccentric rhetorical bombast. [2]

But if Ponton d'Amécourt and La Landelle were the most active scientifically oriented enthusiasts behind the Heavier-Than-Air Society, Nadar was its main mover and its public face. His publicizing and fundraising efforts were multifarious: he published a defiantly worded “Manifeste de l'Autolocomotion aérienne,” first in a newspaper and then in thousands of pamphlet copies; [3] he founded an illustrated journal called *L'Aéronaute*; he dashed off two colorful full-length books about flight, *Mémoires du Géant* (1864) and *Le Droit au Vol* (1865); [4] and, most memorably, he made public ascents in an enormous balloon built expressly for that purpose, the *Géant* (Prinet and Dilasser 146–62).

Nadar's friendship with Jules Verne has aptly been described by Arthur B. Evans as a “decisive” influence on the writer's work. It was thanks to Nadar that Verne met numerous innovators, including Ponton d'Amécourt, and joined the Heavier-Than-Air Society (A. B. Evans, *Jules Verne Rediscovered* 20). Verne, enthusiastic about the project, was quickly appointed one of the *censeurs* of the Society (Dehs 7), and did his own share of publicizing for Nadar, Ponton d'Amécourt, and La Landelle in his essay “À propos du *Géant*” (Verne 92–93). That he remembered the Society and its aims fondly may be guessed from the letter he sent Nadar in August 1886, just after the publication of *Robur*:

I'm having Hetzel send you a copy of *Robur the Conqueror*. In it you'll find all your ideas about the *Heavier-Than-Air*! In a guise of pure *fantaisie* [i.e. caprice, whimsy, imagination], I've tried to raise the question once more. Tell me if it suits you, and if it pleases you. (L1886) [5]



Nadar, self portrait in striped coat, circa 1856–1858 (courtesy the J. Paul Getty Museum)

It has, indeed, long been clear that *Robur* bears the mark of Verne's experiences with Nadar's Heavier-Than-Air Society, and supports the goals it publicized (Prinet and Dilasser 166). Even the *Albatros* itself has been shown to have been modeled closely after Ponton d'Amécourt's design (Compère 38; A. B. Evans, *Jules Verne Rediscovered* 20). However, it is worth taking a closer look at how materials related to the Society are woven intertextually into the novel. To do so sheds light on a less obvious area: how Verne's memories of the Society may have done much to shape the character of Robur himself.

First, there are the multiple direct references to Nadar and the Heavier-Than-Air Society. The novel's history of heavier-than-air flight experimentation literally begins by invoking the names of Ponton d'Amécourt, La Landelle, and Nadar (Chapter III). When the historical narrative resumes in Chapter IV, the founding of the Heavier-Than-Air Society "thanks to Nadar's efforts" ("*grâce aux efforts de Nadar*") is portrayed as the watershed to which all previous experiments had been leading up, the direct reason for all contemporary work on the subject. The three aviation supporters quoted in the same chapter, and identified simply as "one of the most persistent supporters of aviation," "one of its most tireless advocates," and "the noisiest one of all, who blasted the trumpets of publicity to wake up the Old and New Worlds" ("*un des plus persistants adeptes de l'aviation ... un de ses plus acharnés partisans ... le plus bruyant de tous, qui embouchait les trompettes de*

la publicité pour réveiller l’Ancien et le Nouveau Monde”), are La Landelle, Ponton d’Amécourt, and Nadar—that last descriptor also functioning as an intriguing echo of Tom Turner’s trumpet aboard the *Albatros*. (The manuscript features two further tributes to Nadar: the reference in Chapter III is given dramatically as “Nadar,—oui ! Nadar !” [MS 18] and the one in Chapter VI calls him “Nadar l’Étonnant” [MS 35].) The description of the *Albatros* credits La Landelle and Ponton d’Amécourt as two of the three experimenters whose ideas Robur had drawn upon (Chapter VI; the other, Cossus, was an English engineer working independently). Finally, a striking number of the other names Verne lists were members of the Heavier-Than-Air Society: Babinet, Béléguc, Bourcart, Danduran, de Groof, de Louvrié, de Lucy, Duchesne, Garapon, Hureau de Villeneuve, Liais, Loup, Moreau, Panafieu, Parisel, Pline, Salives, and Vert can all be found on the membership roster for 1866 (La Landelle, *Société d’encouragement* 56–62).

Second, there are the less obvious textual references to Heavier-Than-Air-related publications. A host of eccentricities from Nadar’s writings are scattered freely through *Robur*: just as Verne does, Nadar quotes and misspells the English phrase “Go a head!” (*Mémoires* 118), calls the propeller “la sainte Hélice” (136), explains the helicopter by reference to a toy called the *spiralifère* (136), cites Franklin’s reaction to the first balloon (140), uses the theory of *analogie passionnelle* for description (216), likens buildings seen from the air to toys (265–6), and unexpectedly quotes a line of Ovid (271). Similarly, Robur’s diatribe at the Weldon Institute in Chapter III is largely lifted from Ponton d’Amécourt’s *La Conquête de l’air*: the reference to the bat as a flying mammal (7), the statistics about walking on a moving air column (9), the debunking of a balloon theory by imagining an eagle breathing in air (12), and the coining of “eF” from avis (19; cf. La Landelle, *Aviation* 7). Much of the rest of the diatribe is Nadar again: the claim that one must be heavier than air to resist it (*Mémoires* 31), the insistence that the bird is not a balloon but a machine (*Mémoires* 31), and the citation to Louis de Lucy’s flight research to support his theories (*Le Droit au vol* 23–5). [6]

Third, there are the situations in the novel that allude to Heavier-Than-Air Society events. For instance, while François Tapage makes many dubious claims about Robur in the novel, one of them is particularly intriguing: that Robur will make public ascensions for paying audiences to offset the huge cost of the *Albatros* (Chapter XIII). It is difficult not to recall Nadar’s travels in the *Géant* for the benefit of the Heavier-Than-Air Society, a publicity move that memorably took a standing tradition—ascents for paying crowds by professional balloonists—and repurposed it as a newsworthy fundraising tactic. Similarly there is the *Albatros*’s printing press, an amusingly unnecessary prop about which the manuscript’s narrator admits “I’m not too sure what function it could serve!” (“*je ne sais trop à quoi elle pouvait servir !*,” MS 40); the admittance could apply just as well to real life, for Nadar’s *Géant*, for reasons equally obscure, really did carry a printing press (Hallion 71). And it was Nadar as well who, at a public meeting designed to publicize heavier-than-air projects, exhibited a miniature helicopter attacking a miniature balloon (Ponton d’Amécourt 39). As Christian Robin notes, “Jules Verne dramatized the collision, and gave it an epic dimension” (“*Jules Verne a dramatisé la collision, il lui a donné une dimension épique*,” Robin, “Robur” 131) by turning the memorable image into the novel’s climactic scene.

With so many references and allusions to the Heavier-Than-Air Society and to Verne’s old friend Nadar in particular, the question is inevitable: is Robur meant as a fictional version of Nadar? It is a tempting notion. Both are noisy heavier-than-air supporters with practical experience in the air, and their respective pseudonyms are strikingly close in construction (number of letters and syllables, arrangement of vowels and consonants)—by

no means an insignificant detail when dealing with such a lover of wordplay as Verne. However, on closer examination the parallel falls apart. The figures, from all evidence of contemporary images and reports, are vastly different in appearance and temperament. One looks in vain for concrete similarities, whether in description, in behavior, or in style of speech, with the Vernian character Nadar *is* known to have inspired: the anagrammatically named Michel Ardan of *De la Terre à la Lune* (1865) and *Autour de la Lune* (1869).

Rather, the Heavier-Than-Air Society's influence on Robur is manifested in two important character traits: extremism and exhibitionism. As Henri Zukowski has pointed out, Nadar and his contemporaries used violently absolutist imagery in their heavier-than-air campaigns; rather than merely positing that helicopters could supplement or supersede the use of balloons, nineteenth-century aviation propaganda obsessively depicted the technological question as a brutal all-or-nothing struggle in which balloons were an enemy to be destroyed (Zukowski 79). Robur consistently illustrates exactly this type of uncompromising extremism, from his initial ill-tempered diatribe to the Weldon Institute (Chapter III) to the final scene in which he maneuvers as if to destroy the Institute's balloon (Chapter XVIII)—and indeed, in the manuscript version of the chapter, he does exactly that, sparing the lives of the passengers and insulting them one final time before abruptly flying off (MS 149–50). As the narrator is at pains to emphasize, Robur “had nothing but disdain for those who were still obstinate enough to attempt to steer balloons” (“*n’avait que dédains pour ceux qui s’obstinent encore à chercher la direction des ballons*,” Chapter VI).

The Heavier-Than-Air Society's exhibitionism, manifested in their raucous propaganda and especially in the dramatic publicity stunts designed by Nadar, is reflected even more directly in the text. Robur exhibits his amazing achievement with Nadar-like showmanship, planting his flag across the globe and literally lighting up Paris to trumpet fanfares; like the *Géant*, the *Albatros* is coded to function more as a publicity machine than as a practical transportation device. The arguments Robur uses to advertise his position, as noted above, are lifted almost entirely from Society members' writings. Even the general tone of his dialogue—balancing vertiginously between scientific argument and pure rhetoric, thumbing its nose at every variety of hypothetical naysayer—is strikingly similar to the argumentative bravado used in the most mass-market aviation tracts, such as La Landelle's *Pigeon vole* or any of Nadar's publications. “If I dream, let me dream on,—but I defy you to wake me up!” writes Nadar. “Let me contemplate the air traversed by *nefs*” (“*Si je rêve, laissez-moi rêver encore,—mais je vous défierais de me réveiller!—Laissez-moi contempler l’air sillonné de nefes*,” *Le Droit au vol* 112).

Fictional fanaticism

It comes as no surprise that Verne felt comfortable bestowing these tendencies of the Heavier-Than-Air Society upon Robur. To do so, after all, was to align his novel even more overtly with the ideological position of some of his own friends. Indeed, he hoped the novel itself would be recognized as a part of that very strain of pro-aviation rabble-rousing, as he noted in a letter to Hetzel:

I believe, and I hope, that all the supporters of *Heavier Than Air* will hold up *Robur* as an argument against their adversaries. There are some noisy people among them, and if I'm not mistaken, the book could raise some stir. (Verne and Hetzel 317) [7]

What is surprising is that, in adapting these tendencies for his fictional character, Verne moved away from the spirited enthusiasm of Nadar and his colleagues and strayed toward something rather sinister. All of Robur's dramatic acts aboard the *Albatros* read as deliberate stunts calculated to show off his power; thus, when Verne's narrator, anticipating Robur's grisly whale hunt, asks "What good would such a pointless massacre be?," the reply comes at once: "No doubt, to show the two members of the Weldon Institute what he could obtain from his aircraft" ("*À quoi bon cet inutile massacre ? ... sans doute, afin de montrer aux deux membres du Weldon-Institute ce qu'il pouvait obtenir de son aéronef,*" Chapter IX). Or again: "Cross the Himalayas to show what an admirable engine of travel he had at his disposal, convince even those who would not be convinced—no doubt that and nothing else was what he wanted" ("*Franchir l'Himalaya pour montrer de quel admirable engin de locomotion il disposait, convaincre même ceux qui ne voulaient pas être convaincus, il ne voulait sans doute pas autre chose,*" Chapter X). The narrator also emphasizes repeatedly that Robur is obsessed with keeping the technical details of his invention secret (Chapters VI, XIII, XIV, XVI, XVIII), apparently so as to remain the only human capable of such feats. [8]

In other words, despite his apparently lofty ideals, what Robur seems to want most of all is to *show himself off*, to be master over the sky, over his scientific adversaries, and by implication, over all the Earth. It is in pursuit of this goal that Robur's bombast goes beyond the rhetoric of the Heavier-Than-Air Society and transforms into monomania or even megalomania.

Since Robur returns in Verne's *Maître du monde* (1904), it is useful to consider whether this aspect of his characterization is continued or developed in the later book. Some scholars, notably Robert Pourvoyeur, have been understandably careful to treat Verne's characters as separate in each of the books they appear in, thus distinguishing Robur's "Robur I" from *Maître's* "Robur II" (Pourvoyeur 25). Such separation is certainly useful for analysis when characters seem to change more drastically between works than is psychologically credible. In this case, however, the character development could hardly be more logical. There is only a small step from the wild look-at-me fanaticism of *Robur* to the absolute villainy of *Maître*; indeed, all that really changes is that Robur II demands actual control over the Earth rather than the mere possibility or illusion of having control. Robur II's *volte-face* and downfall are amply prepared in the Robur I of *Robur-le-conquérant*.

So Robur, in this novel full of doublings and counterparts (Robin, "Le jeu dans 'Robur le Conquérant'" 113–4), can himself be called a warped funhouse-mirror variation on the Heavier-Than-Air Society: an aviation supporter who is full of high-minded ideas and dramatic self-publicizing schemes, but whose hyperboles are constantly pushed to unsettling dimensions. If the very Nadar-like Michel Ardan is, in Verne's phrase, "an Icarus with spare wings" ("*un Icare avec des ailes de rechange,*" *De la Terre à la lune* Chapter XVIII), then the less Nadar-like Robur is a character with no such precautions, an Icarus already flying dangerously near the sun. [9]

There are at least three compelling reasons why Verne, despite his own obvious support for heavier-than-air experimentation, could have felt comfortable giving his novel's central character such problematic traits. One such reason stems from Verne's own strong wish to create a multidimensional character different from any he had used before. When Hetzel, warning that readers would find it difficult to sympathize with Robur's views, encouraged Verne to make him more appealingly apostolic and suggested evoking heroic aspects of Captains Nemo and Hatteras, Verne's reply was emphatic:

Robur is committed, as you see, but I'm keen to make him a *fantaisiste* [i.e. a dreamer, with implications of being whimsical, extravagant, unreliable, utopian; cf. Verne's letter to Nadar quoted above]. [10] That won't stop him from being a man of bravery and coolheadedness in great circumstances. ... I repeat, he isn't at all a con man, he is committed, but not an *apostle*, not a Nemo, not a Hatteras. That doesn't cancel out emotions, nor the sublimity of such a means of travel. (Verne and Hetzel 286–7) [11]

A second reason to exaggerate Robur's personality is simply that doing so makes internal narrative sense; the novel is abundantly sown with references seemingly designed to parody, and ultimately deflate, the optimism of the earlier *Voyages extraordinaires*. Thus, Schulze's cannon from *Les Cinq Cents Millions de la Bégum* is mentioned, but immediately dismissed as irrelevant (Chapter I); the heroic Weldon family of *Un Capitaine de quinze ans* get a society of idiots named after them (Chapter II); the parodic justice-of-the-peace election in *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* is parodied still further as a gas-lighter election (Chapter II); the Fergusson motto "Excelsior" from *Cinq semaines en ballon* is called an overused word in America (Chapter II); Phileas Fogg's eighty-day journey in *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* is blasted into insignificance by Robur's promise of an eight-day flight (Chapter III); the iconic balloon-towed-by-elephant scene in *Cinq semaines* is exaggerated to ludicrous dimensions by replacing the elephant with a whale (Chapter IX); Tapage's multiple backstories for Robur seem to echo the Verne-Hetzel controversy over backstories for Captain Nemo, intended to be nationless or later Polish in *Vingt Mille Lieues sous les mers* and finally reinvented as Indian for *L'Île mystérieuse* (Chapter XIII); [12] the harrowing but delightful five weeks spent on the *Victoria* in *Cinq semaines* find their sinister counterpart in the suicide- and homicide-inducing five weeks Uncle Prudent and Phil Evans spend trapped on the *Albatros* (Chapter XV). Verne even takes some self-reflexive jabs at his time-honored practice of extensive descriptions: thus, Robur reads off his own physical and mental description to save the narrator the trouble (Chapter III); the *Albatros's* speed cuts Phil Evans's detailed description of Quebec short, underlining its plot-stopping pedagogic nature and contrasting it with the narrative's forward motion (Chapter VII). In such a farcical context, it becomes almost inevitable that even the novel's own ideological position would be pushed beyond reasonable limits.

Third and finally, it seems likely that Verne was able to see the brusque, monomaniacal Robur in a heroic light—and, indeed, to cast him as the spokesman for the winning side of the novel's flight dispute—simply because of what else he stands for. As Yves Chevrel has pointed out, Robur uses the *Albatros* as a *défi*, a defiance of society; and, across the *Voyages extraordinaires*, Verne's tendency is to present *défis* sympathetically (Chevrel 82). Robur thus becomes one of an impressive series of Vernian characters—Ayrton, Nemo, Schultze, the Kaw-Djer—who, by the very act of revolting, take on near-mythic dimensions within Verne's narratives (Chevrel 87). As Arthur B. Evans has rightly said:

Robur, a true "prince of the clouds" ... found himself to be an "exile" on land and jeered at by his contemporaries. But, once aboard his powerful airship, this technological *génie* braves the worst of storms and soars far above the bullets fired at him, exulting in his supremacy over his earthbound rivals. (A. B. Evans, "Literary Intertexts" 174)

Small wonder that the narrator calls life on the *Albatros* "an existence superhuman, sublime!" ("*existence surhumaine, sublime !*," Chapter XVI).

On this topic, one other difference between *Robur* and *Maître* is worth noting: though the later book summarizes the events of the earlier one, and reports its final scene in detail, no mention is made of the possibility of treating Robur as an allegorical symbol of the future. This omission makes obvious narratological sense—it would, after all, make

little sense for John Strock to speak in allegories while pursuing Robur across the United States—but it also implies a return to Verne’s original intentions. The published *Robur’s* sudden shift into allegorical mode is not to be found in the manuscript, stemming instead from collaboration with Hetzel during the revision process (Pourvoyeur 31). In other words, while the symbolic dimension of Robur has provoked some interesting critical commentary, it can safely be bypassed when discussing him as a character. It is as a flawed and multidimensional human that he was originally conceived, and it is as such that he returns, with dramatic developments, in *Maître du monde*.

Stealing Cabet’s trumpet

Étienne Cabet’s influence on *Robur-le-conquérant* was undoubtedly less crucial than that of the Heavier-Than-Air Society. Indeed, it is possible that Verne knew of Cabet’s writings only secondhand. Nonetheless, the phenomenon of Cabet’s Icarian movement seems to have played its own role in shaping the published text, and forms an interesting addendum to the study of the book.



Frontispiece portrait of Étienne Cabet, with tipped-in autograph, from the second edition of *Voyage en Icarie* (courtesy Knox College and the Internet Archive)

In his long novel-treatise-hybrid *Voyage en Icarie* (1840), Cabet imagines a mythical hero called Icar who, in the wake of a political upheaval on June 13, 1782, [13] founds a communistic dictatorship called Icaria. Because of his wisdom and benevolence, Icar is beloved and venerated by all his people, who sing his praises endlessly; “What a man or rather what a God is this Icar!” one character cries (“*Quelle homme ou plutôt quel Dieu que cet Icare !*,” Cabet 39–40). Icaria is symmetrically designed and rigidly controlled; although it counts *liberté* and *perfectabilité* among human rights, its law system in fact takes a dim view of human nature, constantly denying individual freedoms of choice and expression in order to preserve the status quo of the community as a whole. Cabet seems never to have grasped the inherent contradictions or disturbing implications of this totalitarian arrangement (Roberts 83–6). On a lighter note, the Icarians are puffed up with pride at having made flight practical by perfecting dirigible balloons, a technology for which they hold great hope for the future (Cabet 71–2). [14]

Voyage en Icarie was popular among the French working class, going through five editions, and in 1847 Cabet announced a plan to found a real Icaria in the United States. In February 1848, sixty-nine Icarians went from France to Texas to launch the colony (Roberts 77–79). When the Icarians met with difficulty and had to relocate to New Orleans, Cabet himself went to join them in December 1848, having gathered a few additional adherents from Nantes and elsewhere (Sutton xxviii). But further moving and splitting ensued, and in 1894, the last remaining branch of Cabet’s colony was dissolved in Corning, Iowa (Roberts 80).

Did Verne ever read Cabet? That remains unknown, but he was undoubtedly aware of Cabet’s work. In an letter to his mother on July 30, 1848, the twenty-year-old Verne mentions the Icarians’ departure, joking that Cabet and his colony aimed to reach “the Icarian regions” by means of a “seven-times-blessed balloon” (“*Était-ce le départ de M. Cabet ... au moment où il mettait le pied dans le ballon sept fois béni qui devait l'emporter avec sa colonie vers les régions icariennes ?*,” Dumas 247). As with the previous sections, there are in fact several different reasons to suspect that the Icarian movement influenced *Robur*, even if in this case the influence came only through hearsay or youthful memories. [15]

First, *Robur* calls his domain an “aerial Icaria that thousands of Icarians will people one day!” (“*Icarie aérienne que des milliers d’icariens peupleront un jour !*,” Chapter VI). The narrator repeats the name “Icaria” in Chapter XVII; it appears again, in a paraphrase of *Robur*’s original remark, in *Maître du monde* (Chapter XVI). To most modern readers, the name will evoke only Icarus, but a reader of Verne’s generation was likely to have known or at least heard something about Cabet’s Icaria. As Chevrel says:

This text deserves to be remembered, even if it does not prove with certainty that Verne personally knew Cabet’s work; the latter had created, with his Icaria, a sort of new concept, very vague in the minds of many French people in Verne’s day, to design a new kind of utopian country, almost a dream. (81) [16]

Second, *Robur*’s project is rife with utopian overtones. Life on the *Albatros*—“a communal existence, a life as family” (“*une existence commune, d’une vie de famille*,” Chapter XIII)—mirrors the quasi-communistic designs of utopias such as France-Ville in *Les Cinq Cents Millions de la Bégum* (Capitano 66). More generally, the *Albatros* is portrayed as a vehicle for bringing the world closer to utopian conditions; thus, *Robur*’s showy performances in it are claimed to reveal the “services it could render to humanity” (“*services il pouvait rendre à l’humanité*,” Chapter XII), such as freeing prisoners (Chapter

XII) or rescuing sailors (Chapter XIV). Hetzel, in a letter to Verne, became dizzy with enthusiasm at such an optimistic project: “That would be the opposite of the Tower of Babel, the unity of the world would inevitably ensue, no more possible borders, everything would belong to all and to each...” (“*Ce serait le contraire de la Tour de Babel, l’unité du monde s’ensuivrait forcément, plus de frontières possibles, tout serait à tous et à chacun,*” Verne and Hetzel 294–5).

Third, there is the question of Robur’s nationality. Though Robur makes his first personal appearance at the Weldon Institute in Philadelphia and sports a beard “in the American style” (“*à l’américaine,*” Chapter III), he is never clearly implied to be American; rather, he addresses the Philadelphians from a foreigner’s perspective, using the formula “Citizens of the United States” (“*Citoyens des États-Unis,*” Chapters III and XVIII). His preference for French aviation experiments (Chapter VI), his dramatic stop over Paris (Chapter XI), and his use of a French anthem as a signature tune (Chapter I, about which more below) point toward France as a possible homeland. And sure enough, on the manuscript’s last page, Verne’s narrator remarks: “I no longer have any doubts about the engineer Robur’s nationality ... I would wager that he is French, French in origin, mind, and heart!” (“*je n’ai plus de doute sur la nationalité de l’ingénieur Robur ... je parierais qu’il est Français, Français d’origine, d’esprit et de cœur !,*” MS 151).

Finally, there is Tom Turner’s trumpet call, already mentioned in reference to Nadar. In the published text, the trumpet call is identified early on as a 1794 French national song, the “Chant du départ” (Chapter I). [17] Christian Robin posits that Verne had the upcoming centennial of the Revolution in mind (Robin, “Robur” 126), but another explanation seems more likely. The anthem of Cabet’s real-life Icarian colony, sung by the colonists at the first departure from France, was the “Chant du départ icarien,” set to the melody of the French “Chant du départ” (Sutton xxvi–ii). Robur’s aerial Icaria is not only named after Cabet’s Icaria, but has stolen its theme tune. [18]

Citing utopian ideals, of course, does not imply a naive acceptance of them; on the contrary, *Robur* treats utopia ambiguously at best. Verne’s direct references to utopia in the novel are scornful, for, like Cabet’s Icaria, they involve lighter-than-air flight: “to believe in the navigability of balloons is to believe in the most absurd utopia” (“*croire à la direction des ballons, c’est croire à la plus absurde des utopies,*” Chapter II; cf. the similar reference in Chapter XVII).

Nor is Robur painted as positively as Cabet’s Icar, a cardboard archetype without a single human failing. Despite his dreams of founding a new Icaria, Robur ultimately subverts the entire idea of utopia in his egotistical attempts to keep his invention to himself. Even Hetzel, after the burst of optimism quoted above, concluded by admitting: “Just between ourselves, I really do believe, in fact, that the good Lord had his reasons for not giving men wings like birds or fins like fish” (“*Pour le dire entre nous, je crois bien, en effet, que le bon Dieu a eu ses raisons pour ne pas donner à l’homme des ailes comme aux oiseaux, des nageoires comme aux poissons,*” Verne and Hetzel 296).

Conclusion

None of this, of course, is to say that *Robur-le-conquérant* should be interpreted entirely in terms of influence from the Heavier-Than-Air Society or Cabet. Verne’s use of a vast cornucopia of texts—five hundred for *Robur*, he later claimed with a hint of exaggeration (Compère, Margot, and Malbrancq 232)—makes such a simplistic reading impossible.

Rather, these sources simply suggest one path toward a more nuanced understanding of Robur's character, underlining the importance of historical context to a novel so rooted in timely material as *Robur*. A reading informed by such context will be more productive and more enlightening, and, ultimately, will furnish a clearer picture of the novel's central figure.

With the benefit of this context, it becomes possible to synthesize the different views of Robur into a reconciling whole. It is indeed appropriate to describe him as a boorish monomaniac or a nobly Promethean hero, for he is a unique Vernian composite of both. He is Nadar and Cabet writ even larger than life, an absolutist and exhibitionistic *fantaisiste* supercharged with pride at having conquered the air, whose problematically hubristic nature is on full view even when tempered by the heroism of revolt or the promise of a utopian invention. In short, *Robur wants to be Icar*, Cabet's myth-shrouded genius-hero who rises to god status by bringing a practical utopia to the world. That aspiration is his strength and his failing.

In *Robur*, Verne presents this figure in an essentially positive light, letting his brusque hyperbolism be counterbalanced by his heroic defiance and his sublime aerial existence. In the more pessimistic world of *Maître du monde*, just as in a classical tragedy or Greek myth, Robur's hubris gets the better of him at last. Robur, the man who would be Icar, ends up instead as Icarus, and pays the fatal price.

Nadar, Cabet, Robur: three symbolically charged and phonologically related names, three remarkable showmen with impossible utopian dreams. Robur may be an enigma, but he is an enigma grounded in reality, in the dramatic ideals and ambitions of a few memorable figures with their heads in the clouds.

WORKS CITED

- Cabet, Étienne. *Voyage en Icarie*. 5th ed. Paris: Bureau du populaire, 1848.
- Capitania, Sarah. "'L'ici-Bas' and 'l'Au-Delà' ... but Not as They Knew It. Realism, Utopianism, and Science Fiction in the Novels of Jules Verne." *Jules Verne: Narratives of Modernity*. Ed. Edmund J. Smyth. Liverpool: Liverpool University Press, 2000. 60–77.
- Chevrel, Yves. "Questions de méthodes et d'idéologies chez Verne et Zola." *Revue des Lettres Modernes* 2.523 (1978): 69–96.
- Compère, Daniel. "'Robur le Conquérant' de Jules Verne." *Encrage* 1 (1985): 37–38.
- Compère, Daniel, Jean-Michel Margot, and Sylvie Malbrancq. *Entretiens avec Jules Verne*. Genève: Slatkine, 1998.
- Curval, Philippe. "Jules Verne, l'hélice et le tour du monde." *Magazine Littéraire* 119 (1976): 20–21.
- Daniel, Malcolm. "Nadar (1820–1910)." *Heilbrunn Timeline of Art History*. N.p., Oct. 2004. http://www.metmuseum.org/toah/hd/nadr/hd_nadr.htm. Seen 18 June 2015.
- Dehs, Volker. "Préface." In *Un voyage en ballon* by Jules Verne. Amiens: Centre international Jules Verne, 2001. 6–9.
- Dumas, Olivier. *Jules Verne*. Lyon: La Manufacture, 1988.
- Eckley, Grace. "Clipper of the Clouds (Robur Le Conquérant) and The Master of the World (Maître Du Monde)." *Survey of Science Fiction Literature*. Ed. Frank N. Magill. Vol. 1. Englewood Cliffs, NJ: Salem Press, 1979. 386–391. 5 vols.
- Evans, Arthur B. "Hetzel and Verne: Collaboration and Conflict." *Science Fiction Studies* XXVIII.83 (2001): 97–106.

- . *Jules Verne Rediscovered: Didacticism and the Scientific Novel*. New York: Greenwood Press, 1988.
- . "Literary Intertexts in Jules Verne's 'Voyages Extraordinaires.'" *Science Fiction Studies* 23.2 (1996): 171–187.
- Evans, I. O. *Jules Verne and His Work*. London: Arco Publications, 1965.
- Hallion, Richard P. *Taking Flight: Inventing the Aerial Age from Antiquity through the First World War*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- L1886 = Verne, Jules. Letter to Nadar. 25 August 1886. Original kept at the Bibliothèque nationale de France. Reprinted in *L'Herne* n° 25, 1974, p. 78, and in the *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 97, 1991, p. 13.
- La Landelle, G. de. *Aviation ou Navigation aérienne*. Paris: Dentu, 1863.
- . *Société d'encouragement pour l'aviation ou locomotion aérienne au moyen d'appareils plus lourds que l'air : Rapport du conseil d'administration sur le deuxième exercice 1865*. Paris: J. Claye, 1866.
- Marcucci, Edmondo. "Jules Verne et son œuvre." *Bulletin de la Société Jules Verne* 2.6 (1937): 38–52.
- Miller, Ron. "Preface." *The Annotated Robur*. Black Cat Press, 2011. 5–6.
- MS = Verne, Jules. *Robur*. 1885. MS. Fonds Jules Verne, Bibliothèque municipale de Nantes.
- Nadar. *Le Droit au vol*. Paris: Hetzel, 1865.
- . *Mémoires du Géant*. Paris: Dentu, 1864.
- Ponton d'Amécourt, le Vicomte de. *La Conquête de l'air par l'hélice : exposé d'un nouveau système d'aviation*. Paris: Sausset, 1863.
- Pourvoyeur, Robert. "Cet ambigu de Robur." *Bulletin de la Société Jules Verne* 153 (2005): 25–32.
- Prinet, Jean, and Antoinette Dilasser. *Nadar*. Paris: A. Colin, 1966.
- Reszler, André. "Essai sur les mythes politiques: les mythes anarchistes de la révolte." *Diogène* 94 (1976): 46–66.
- Roberts, Leslie J. "Etienne Cabet and His Voyage En Icarie, 1840." *Utopian Studies* 2.1/2 (1991): 77–94.
- Robin, Christian. "Le jeu dans 'Robur le Conquérant.'" *Europe* 56.595 (1978): 106–116.
- . "Robur." *Jules Verne écrivain*. Ed. Agnès Marcetteau and Claudine Sainlot. Nantes: Bibliothèque municipale de Nantes, 2000. 117–131.
- Russell, Alan K. "The World of Jules Verne." *The Best of Jules Verne*. Secaucus, NJ: Castle Books, 1978. vii–viii.
- Sutton, Robert. "Introduction." *Travels in Icaria*. Trans. Leslie J. Roberts. Syracuse: Syracuse University Press, 2003. vii–i.
- Verne, Jules. "À propos du Géant." *Musée des familles* 31.3 (1863): 92–93.
- Verne, Jules, and Pierre-Jules Hetzel. *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863–1886): Tome III, 1879–1886*. Ed. Olivier Dumas, Piero Gondolo Della Riva, and Volker Dehs. Genève: Slatkine, 2002.
- Zukowski, Henri. "L'exception du ballon." *Revue des sciences humaines* 71.200 (December 1985): 45–90.

NOTES

1. Robert Pourvoyeur, in a perceptive speech about the novel, went so far as to argue that Robur had to be understood as inherently ambiguous and mysterious—all the more so after Hetzel's revisions to the manuscript (Pourvoyeur 31–2).
2. La Landelle's other flight-related publications include *L'Aéronef, appareil de sauvetage* (Paris: Danel, 1861), *Le Tableau de la mer : La Vie navale* (Paris: Hachette, 1862, including the text of the 1861 pamphlet), *Aviation ou Navigation aérienne* (Paris: Dentu, 1863), and *Dans les airs : Histoire élémentaire de l'aéronautique* (Paris: Haton, 1884); he also served as *rapporteur* for the 1864 and 1865 volumes of the Heavier-Than-Air Society's published *Rapport du conseil d'administration* (Paris: J. Claye, 1865 and 1866, respectively). Ponton d'Amécourt published a series of six monographs, *Collection de mémoires sur la locomotion aérienne sans ballons* (Paris: Gauthier-Villars, 1864–67), compiling his own and others' writings on aviation, with a strong emphasis on the scientific side of the concept.
3. The manifesto was also reprinted in one of his books (Nadar, *Mémoires du Géant* 129–146). It is from this version of the text that this article quotes.
4. *Le Droit au vol* includes Jules Verne's name in a long list of commentators whose observations put them in favor of heavier-than-air flight (70).
5. “*Je te fais adresser par Hetzel un Robur le Conquérant. Tu retrouveras là toutes tes idées sur le Plus lourd que l'air ! Sous une forme de pure fantaisie, j'ai voulu reprendre cette question. Tu me diras si ça te va, et si ça te plaît.*”
6. Fewer textual details in *Robur* seem directly traceable to La Landelle's works; however, it seems to have been his innovation to appropriate the term *aéronef* to mean heavier-than-air flying machine, for use in opposition with *aérostat* (La Landelle, *Aviation* 8).
7. “*Je crois, j'espère, que tous les partisans du Plus lourd que l'air, soutiendront Robur, contre leurs adversaires. Il y a des gens bruyants parmi eux, et, si je ne me trompe, le livre pourra faire quelque bruit.*”
8. In this respect, Robur can be fruitfully contrasted with Nemo of *Vingt Mille Lieues sous les mers* (1870), whose secret life on the *Nautilus* is designed to let him carry out his project of political and personal vengeance. Robur, who has no such motivation other than his own self-aggrandizing showmanship, is in that respect something of an anti-Nemo. A fuller comparison of the two characters would make interesting reading, but is of course beyond the scope of this article.
9. Icarus is mentioned by name three times in *Robur*, first simply as a mythological martyr of flight (Chapter III) and then characterized as “that fool Icarus” (“*ce fou d'Icare,*” Chapter VI) who “perished as a victim of his own foolhardiness” (“*péri victime de sa témérité,*” Chapter XVII). And Robur, far from having Ardan's spare wings, disdains even a parachute: “He did not believe in accidents of that kind” (“*Il ne croyait pas aux accidents de ce genre,*” Chapter VI).
10. In quoting this resonance-heavy word, I have had to fall into a trap Verne neatly avoided. As Pourvoyeur puts it, “he does not make the mistake of defining what a ‘*fantaisiste*’ is” (“*il ne commet pas le faux pas de définir ce qu'est un 'fantaisiste',*” Pourvoyeur 28). Such are the sacrifices made for the sake of translation.
11. “*Robur est un convaincu, vous le verrez bien, mais je tiens à en faire un fantaisiste. Il n'en sera pas moins un homme d'audace et de sang-froid dans les grandes circonstances.*”
12. On this controversy, see A. B. Evans, “Hetzel and Verne” 100.
13. June 13 is also the day when, in *Robur*, the captives from the Weldon Institute are discovered to be missing (Chapter XVII).
14. On the very next page, Cabet boasts that the Icarians have also perfected the submarine (Roberts 73).

15. Chevrel argues that France-Ville in *Les Cinq Cents Millions de la Bégum* (1879) was inspired mainly by Cabet's Icaria, pointing out numerous striking parallels between the two (Chevrel 78–80). Even if that argument is correct, it unfortunately does not clarify how well Verne knew Icaria, as France-Ville's depiction comes directly from the first-draft manuscript by Paschal Grousset (1844–1909).
16. *“Ce texte mérite d’être rappelé, même s’il ne prouve pas avec certitude que Verne connaissait personnellement l’œuvre de Cabet : celui-ci avait créé, avec son Icarie, une sorte de concept nouveau, très vague dans l’esprit de beaucoup de Français à l’époque de Verne, pour désigner un nouveau genre de pays utopique, presque un rêve.”*
17. The manuscript, befitting its raucous tone, uses a different melody: the spirited comic trio “Logeons-le donc, et dès ce soir” from Offenbach's *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867) (MS 6). Appropriately enough, Offenbach was himself a member of Nadar's Heavier-Than-Air Society (Robin, “Robur” 126). But Hetzel, imploring Verne to put a damper on the raucousness, cited Offenbach as an example of how *not* to write (Verne and Hetzel 285).
18. Moreover, trumpet calls are used profusely in Cabet's fictional Icaria, functioning as public signals (Cabet 50). Trumpeters even play aerial fanfares from the gondolas of Cabet's dirigible balloons (Cabet 72).

Alex Kirstukas (alex.kirstukas@gmail.com) is the editor of *Extraordinary Voyages*, the newsletter of the North American Jules Verne Society. He is currently at work on an annotated translation of *Robur the Conqueror*.



Submitted November 16, 2015

Proposé le 16 novembre 2015

Published December 18, 2015

Publié le 18 décembre 2015

Now available: the gold standard in Hollywood Verne cinema scholarship

Jean-Michel Margot

Brian Taves. *Hollywood Presents Jules Verne: The Father of Science Fiction on Screen.* Lexington: University Press of Kentucky, 2015, 358 p.

Note: This review will be published in French in 2016 in the *Bulletin de la Société Jules Verne*.

Readers of *Verniana* are familiar with Brian Taves, the specialist (recognized worldwide as such) of films inspired by Verne. A librarian at the Library of Congress, he has a PhD in Film Studies from the University of Southern California and has already published six books on film. His seventh, for which Jules Verne specialists have been waiting for years, finally came off the presses in April 2015 [1].

It is not only an extension of “Hollywood’s Jules Verne,” published in 1996 as Chapter 9 of *The Jules Verne Encyclopedia* [2], but a totally new work. Taves has written many other articles and chapters about movies of all kinds derived from the work of Jules Verne. This 358-page book is a comprehensive, academic-level, well-documented history of movies inspired by Verne’s works in the Anglo-Saxon world.

Intended for all kinds of readers, including some who may be unaware that Verne was a French writer, Taves begins his book with an introduction recalling the literary figure of Verne and the mutilation his works suffered through incomplete translations, in which the original text was sometimes profoundly altered. The subject of bad and sometimes criminal Anglo-Saxon translations of Verne has been covered in detail by Walter James Miller in the prefaces and comments of his various translations of *Twenty Thousand Leagues Under the Sea* and in articles in *Verniana* and *Extraordinary Voyages* (newsletter of the North American Jules Verne Society) [3].

Brian Taves had the choice to tell the history of Hollywood movies devoted to Verne in one of two ways, either by following the chronology of Verne’s fiction and the movies inspired by these texts, or by following the chronology of the films themselves. He chose the second approach, because this allowed him to present how Verne was treated by the world of Hollywood film in the context of the modes and techniques in the history of cinema.



Taves' book covers not only film but also television broadcasts, all of what are called “moving images” (moving images is the name of the department where he works at the Library of Congress). So readers will also find mentions in his book of TV series and cartoons.

As soon as readers get into Taves' introduction, they understand that this book does not simply list movies. Instead, it tells the story of the Anglo-Saxon Vernian cinema, underscoring its constantly varying relationship, to Verne's works; incorporating the influences that films had on their successors; detailing the occasional rivalries between production houses; and outlining the commercial successes and failures as well as the projects that were never successful. This way of writing history is reflected constantly throughout the book. It is necessary to navigate the jungle of Anglo-Saxon Vernian cinema.

After the introduction devoted to explaining his methods, Taves begins with silent films (with a passing nod to Georges Méliès and Michel Verne), which he sees as an extension of the *pièces à grand spectacle* on stage during the last decades of the 19th century in the United States. The book reads like a novel, and is enhanced with 249 detailed notes, a selected bibliography and an index. The reader learns why the first silent Vernian film that Hollywood produced was *Michael Strogoff* in 1914, followed by *After Five* (based on *The Tribulations of a Chinese in China*) in 1915. 1916 sees the first Hollywood version of *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, a milestone in the history of cinema, still

available on DVD. And in 1922-1923, twelve episodes bring to the screen in serial form *Around the World in Eighty Days*, which Taves connects to Albert Robida's *Saturnin Farandoul*, Nellie Bly's 1898 travels around the world to beat Fogg's record (then still alive in peoples' memories), and the London musical *Phileas Fogg Round in Fifty*.

The first talking films came out in 1927. The next chapter, "Searching for a Popular Approach," extends until 1945. In the wake of the success of 1916's *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, Williamson released *The Mysterious Island* in 1929, with the first Captain Nemo to speak, although most of the film was still silent. This is also the time when Adolf Wohlbrück became Anton Walbrook and played in a new *Michael Strogoff* movie, *The Soldier and the Lady* [4]. The name of Jules Verne was becoming more and more popular thanks not only to the movies but also to publication of the first biographies in English and the creation of the first Jules Verne Society in the United States [5].

The next ten years saw a new mysterious island with a background of interplanetary conflict (*Mysterious Island*, 1951) and two new *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, the first in 1952 (with Leslie Nielsen as Captain Farragut), and the second in 1954, as everyone knows, by Robert Fleischer with Kirk Douglas as Ned Land and James Mason as Nemo, produced by Disney. This latter production was filmed in the same locations used by Williamson almost forty years earlier. Brian Taves calls this period of 1946 to 1955 "Creating a Style," which also means "establishing a standard."

The next period, from 1956 to 1959, moves from the standard to the archetype: "Establishing a Mythos as the Verne Cycle Begins." It is the triumph of *Around the World in Eighty Days* (1956) by Mike Todd, with David Niven using a balloon (which became a popular stereotype) to cross the Alps. The chapter contains images showing that Todd's first cut had placed his world tour in our time: We see Niven and Cantinflas in the cabin of a modern aircraft [6].

Chapter 5 covers only three years, from 1960 to 1962, but the title designates it as a summit in the history of Anglo-Saxon Vernian cinema: "The Height of the Verne Cycle." A simple list (not exhaustive) is enough to prove its accuracy: *Master of the World* (1961, with Vincent Price as Robur), *The Fabulous World of Jules Verne* (American version of *Vynalez Zkazy* by Karel Zeman, 1961), *Mysterious Island* (with special effects by Ray Harryhausen, 1961), *Valley of the Dragons* (inspired by *Hector Servadac*, 1961), *Flight of the Lost Balloon* (loosely adapted from *Five Weeks in a Balloon*, 1961), and *In Search of the Castaways* (another Disney film, based on *The Children of Captain Grant*, with Maurice Chevalier and Hayley Mills, 1962).

During the following period, from 1963 to 1971, "The Cycle Changes," animated movies came out and film adapted to the fledgling medium of television. Besides the novels that had already been adapted to the big screen, such as *Around the World in Eighty Days*, there now appear pastiches (*The Three Stooges Go Around the World in a Daze*, 1963), *From Earth to the Moon* (*Those Fantastic Flying Fools*, 1967), and *Twenty Thousand Leagues Under the Sea* (*Captain Nemo and the Underwater City*, 1970). New novels were brought to the screen, including *Strange Holidays* (based on *Two Years Vacation*, 1969), *The Southern Star* (1969), and *The Lighthouse at the End of the World* (1971).

Chapter 7, "Toward a New Aesthetic," covers the years 1972 to 1979. It discusses the triumph of animated films, often chopped up into several episodes. We find repeatedly Nemo, Fogg, Harding (the American Cyrus Smith), Robur, Lidenbrock, and their associates in more or less faithful adaptations and more or less serious adventures.

The 1970s were followed by a period during which, by dint of repetition, the Hollywood Vernian cinema became a little exhausted. Under the title “The Wandering Trail,” this chapter extends from 1981 to 1993. It includes animation and productions primarily based on the two major Verne novels, *Around the World in Eighty Days* and *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*. A previously untouched novel also came out in the Hollywood Verne filmography—following the release of the 1960 Mexican film on American TV, Hollywood produced its own film inspired by *The Jangada: Eight Hundred Leagues on the Amazon* (1993).

Chapter 9 covers the four years from 1993 to the end of 1996: “The Revival.” Taves closely links this period to other recognitions taking place on the literary level in the Anglophone world. In the wake of popular and academic publications on Jules Verne (by Peter Costello, Peter Haining, Jean Chesneaux, Arthur B. Evans, Andrew Martin, and William Butcher) [7], and in connection with the development of audiobooks available on CD, Vernian cinema changed course. It now provided the public with documentaries on the life and works of Jules Verne, *Around the World in 80 Days* where the characters are animals, and capers in space with a descendant of Captain Nemo in *20,000 Leagues in Outer Space*, better known as *Space Strikers*.

The title of the next chapter shows the evolution of the Hollywood Verne movies from 1997 to 1999: “Telefilms and Miniseries Reign.” Television becomes more important, and *Twenty Thousand Leagues Under the Sea* enjoyed the lion's share of it. But novels such as *Journey to the Center of the Earth*, *Children of Captain Grant*, *Robur the Conqueror*, and *The Aerial Village* provided films, episodes, situations, and even just names in adventure films that had nothing to do with Jules Verne. As everything is interconnected, Brian Taves links masterfully to Verne works productions such as *Star Wars* or *Crayola Kids* that ostensibly have nothing to do with Verne novels.

During the first years of this century (2000-2003), Jules Verne himself became a Hollywood character: “Biography or Pastiche.” This penultimate chapter of the book got its title mainly from *The Secret Adventures of Jules Verne*, in which the popular archetype represented by the name of the novelist skyrocketed to heights dismaying any Vernian purist [8]. During the same period, the Alan Moore comic book was brought to the screen (*The League of Extraordinary Gentlemen*) with, for the first time, an Indian actor playing the role of Nemo. There was also a new television biography produced by the BBC, *The Extraordinary Voyages of Jules Verne* (2003), which was relatively reliable and complete.

The following five years (2004 to 2008) are considered by Brian Taves to be “Dismal Reiterations.” The lack of imagination was felt in the productions of this period, whether with Jackie Chan in *Around the World in 80 Days* or Patrick Stewart interpreting Nemo in a 2005 TV movie inspired by *The Mysterious Island*. Twenty thousand not being enough, people could go to *30,000 Leagues Under the Sea*, and a new biography (*Prophets of Science Fiction*) came out in 2006 that combined Verne and Wells, the former mainly depicted as an inspired prophet.

Finally, since 2008, there seems to have been an attempt at renewal due to technological developments applied to films in 3D. The two versions of travel to the center of the Earth (*Journey to the Center of the Earth 3D* and *Journey 2: The Mysterious Island*) allowed Brian Taves to conclude: “Together, the brilliant combination of Vernian elements offered by the two *Journey* movies in 2008 and 2012 demonstrated the original big-screen possibilities for the author in twenty-first century.”

Hollywood Presents Jules Verne would be perfectly at home in at least two types of libraries: that of any specialist and lover of Jules Verne, of course, but also that of any passionate fan of film history. With his depth of knowledge of the work and criticism of Verne, Brian Taves easily avoids the trap of sticking only to a listing of Vernian cinema. He constantly refers to novels and short stories brought to the screen, and as a result, we see the popular Jules Verne archetype develop through the production of the cult movies, such as the 1954 Disney *Twenty Thousand Leagues*, the 1956 Mike Todd *Around the World*, and many others, that influenced future productions. The book is a history, a story, and it reads like a novel.

NOTES

1. Arthur B. Evans - "Culminating a Decade of Scholarship on Jules Verne". *Science Fiction Studies*, vol. 42, 2015, P. 557-565.
2. Brian Taves & Stephen Michaluk, Jr. (dir.) - *The Jules Verne Encyclopedia*. Lanham (MD) & London, The Scarecrow Press, 1996, XVIII + 258 p.
3. Walter James Miller - "The Rehabilitation of Jules Verne in America: From Boy's Author to Adult's Author, 1960-2003." *Extraordinary Voyages*, vol. 10, no 2, December 2003, pp. 2-5; "As Verne Smiles." *Verniana*, vol. 1, 2008-2009, pp. 1-8.; "The Role of Chance in Rehabilitating Jules Verne in America." *Extraordinary Voyages*, vol. 17, no 1, December 2010, pp. 6-10.
4. Philippe Burgaud – "Les avatars cinématographiques du Michel Strogoff de Joseph N. Ermolieff." *Verniana*, vol. 7, 2014-2015, pp. 17-62.
5. Jean-Michel Margot - "Histoire des études verniennes." In *Jules Verne, Literatura, ciencia e imaginación*, Marratxi (Islas Baleares), Ediciones Paganel (Sociedad Hispánica Jules Verne), 2015, pp. 199-214.
6. After Mike Todd passed away, his widow, Elizabeth Taylor, offered the 426 reels of *Around the World in 80 Days* to the Library of Congress. Brian Taves was charged with watching and inventorying them. He published the result of his research in three articles: "80 Days: Discoveries of a Unique Collection." *Library of Congress Information Bulletin*, no 55, October 21, 1996, pp. 388-390; "La Collection E. Taylor à la Bibliothèque du Congrès ou Le Tour du monde en 80 jours à Washington." Translated and annotated by Pierre Antifer. *Bulletin de la Société Jules Verne*, no 123, 1997, pp. 45-49; "80 Days: Discoveries of a Unique Collection." *Journal of Film Preservation*, no 56, June 1998, pp. 18-22.
7. The two following bibliographies give the necessary information about this period in Anglophone Vernian research: Jean-Michel Margot: *Bibliographie documentaire sur Jules Verne*. Amiens, Centre de Documentation Jules Verne, 1989, IV+344 p.; Volker Dehs: *Bibliographischer Führer durch die Jules-Verne-Forschung – Guide bibliographique à travers la critique vernienne 1872-2001*. Wetzlar: Förderkreis Phantastik, 2002, 438 p.
8. Jean-Michel Margot - "Un Archétype populaire: Jules Verne." *Verniana*, vol. 6, 2013-2014, pp. 81-92.

Jean-Michel Margot (jmmargot@mindspring.com) is an internationally recognized specialist on Jules Verne. He currently serves as vice-president of the North American Jules Verne Society and has published several books and many articles on the author. Margot edited Verne's theatrical play *Journey Through the Impossible* (Prometheus, 2003) for the Society; a volume of 19th century criticism, titled *Jules Verne en son temps* (Encrage, 2004); and provided the introduction and notes of Verne's *The Kip Brothers* (Wesleyan University Press, 2007). In 2015, he was awarded the Festschrift *Collectionner l'extraordinaire, sonder l'ailleurs. Essais sur Jules Verne en hommage à Jean-Michel Margot* (edited by Terry Harpold, Daniel Compère, and Volker Dehs, Amiens, Encrage).



Submitted December 16, 2015

Proposé le 16 décembre 2015

Published January 4, 2016

Publié le 4 janvier 2016

Quand Jules Verne écrivait (et pas tout seul)

Jean-Michel Margot

William Butcher. *Jules Verne inédit : les manuscrits déchiffrés.* Lyon, ENS Editions, 2015, 492 p.

D'une importance capitale pour la recherche vernienne, le livre de Butcher non seulement comble un vide, mais met aussi en évidence la nécessité pour les spécialistes du romancier et du dramaturge de se baser sur les documents originaux pour asseoir leurs recherches.

Cet ouvrage broché (mais qui n'a rien d'un livre de poche, vu son format et son poids — au propre et au figuré) est l'aboutissement d'une recherche de plus de vingt ans, Butcher ayant eu à sa disposition une copie de certains manuscrits bien avant leur mise en ligne par la Bibliothèque municipale de Nantes.

Jean-H. Guermonprez (1901-1959), un des deux fondateurs de la Société Jules Verne en mars 1935, a sans doute été un des premiers à accorder aux manuscrits de Jules Verne l'importance qu'ils méritaient. Il s'intéresse au manuscrit de *L'Oncle Robinson* et en publie une page dans *Livres de France* en 1955 [1]. Les manuscrits furent transmis, à la mort de Jules Verne, à son fils Michel, qui légua le tout à son fils Michel (1885-1960) qui lui-même les céda à son frère Jean-Jacques (1892-1980), connu sous son nom de plume Jean Jules-Verne [2].

Jusqu'en 1980, plusieurs chercheurs, par exemple Piero Gondolo della Riva, Daniel Compère, Simone Vierne, purent rendre visite au petit-fils de Jules Verne, établi à Toulon, et eurent la possibilité de voir les manuscrits. Après le décès de Jean-Jules Verne, la famille décida de vendre aux enchères les manuscrits. Elle demanda à Michel Roethel (1926-2010), expert près la Cour d'Appel de Paris, de rédiger le catalogue de la vente des manuscrits.

Pour permettre la rédaction de ce catalogue, les manuscrits furent déposés dans une armoire métallique située dans l'arrière-boutique du magasin de Roethel, qui, spécialiste des cartonnages Hetzel, n'était pas spécialiste de Jules Verne. Roethel demanda l'aide de

Charles-Noël Martin (1923-2005) pour la rédaction du catalogue. Leur collaboration dura plusieurs mois pendant lesquels, ne sachant ce que deviendraient les manuscrits après la vente, ils photocopièrent environ un tiers d'entre eux. Ces photocopies s'entreposaient dans l'arrière-boutique de Roethel sans ordre, sous forme d'une pyramide de papiers. Lors d'une visite au magasin, je fus effaré de voir ces photocopies en plein désordre. Toujours soucieux de conserver l'information primaire le mieux possible et de la mettre à disposition des chercheurs, je suggérai à Michel Roethel d'emmenner toutes ces photocopies, de les remettre en ordre et de les lui rendre une fois reliées. C'est avec son accord que j'ai réalisé quatre groupes de 17 volumes de photocopies reliées qui se sont retrouvées chez Michel Roethel, Olivier Dumas, Eric Weissenberg et, depuis 2008, à la Maison d'Ailleurs à Yverdon-les-Bains (Suisse). Les textes contenus dans ces 17 volumes sont les manuscrits de *Les Indes noires*, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, *Une Ville flottante*, *Le Chancellor*, *Le Phare du bout du monde*, *Les Naufragés du Jonathan*, *Sans dessus dessous*, *La Chasse au météore*, *Le Titan moderne*, *Le Volcan d'or*, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, *Michel Strogoff*, *Le Pays des fourrures*, *Poèmes*, *Robur-le-conquérant*, *Maître du monde*, *De la Terre à la Lune*, *Autour de la Lune*, *Hector Servadac*, *L'Île mystérieuse*, *Famille sans nom* (volume 1), *L'Oncle Robinson*, et de nombreux fragments épars (non seulement de romans, mais aussi de nouvelles et de pièces pour la scène), vu le désordre dans lequel j'avais trouvé ces photocopies dans l'arrière-boutique de magasin de la rue Lagrange. Une fois en possession de ces 17 volumes de photocopies, j'en ai offert des copies à plusieurs spécialistes verniens. Dès le milieu des années 1980, William Butcher a eu ainsi en mains des photocopies de la plupart de ces manuscrits, ainsi qu'il le mentionne à la page 79 de son ouvrage.

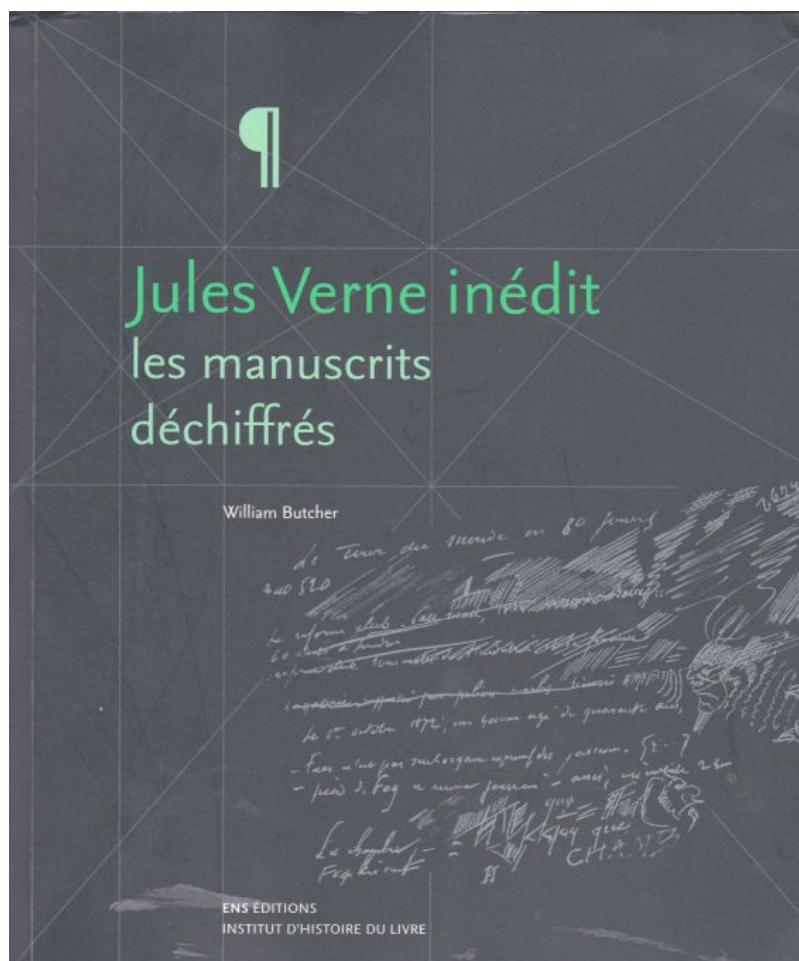
Peu après, le gouvernement français décida que les manuscrits devaient rester en France et ils furent acquis par la Bibliothèque municipale de Nantes en 1981. Jusqu'à la mise en ligne des manuscrits sur le site de la Bibliothèque municipale de Nantes, le seul moyen de les consulter était de se rendre sur place ou à la Bibliothèque nationale de France où étaient et sont toujours déposés des microfilms. Les deux Bibliothèques offraient la possibilité de fournir une photocopie des manuscrits (à Nantes) et un agrandissement sur papier des microfilms (à Paris). Enfin, pour les manuscrits photocopiés par Roethel et Martin, il était toujours possible d'obtenir une copie des photocopies existantes.

Ayant eu ainsi de nombreux manuscrits entre les mains pendant plus de 20 ans (d'abord sous la forme de photocopies, puis pouvant les consulter sur place ou sur le site de la Bibliothèque municipale de Nantes), Butcher est, parmi les chercheurs verniens contemporains, celui qui se devait de publier le premier ouvrage entièrement dédié aux manuscrits. Pour ce faire, il a pris deux décisions: limiter le nombre de manuscrits étudiés [3], et comme le remarque Philippe Scheinhardt dans son compte-rendu du livre de Butcher :

Le goût de la recherche, de la découverte s'affiche dans le titre *Jules Verne inédit*, avec une désignation de l'objet d'étude, qui ne concerne pas tant le manuscrit que son exégèse, puisqu'on nous invite avec le sous-titre *Les manuscrits déchiffrés* à l'interprétation des traces de l'écriture vernienne, dans la droite ligne de ses personnages les plus célèbres en quête de la clé de lecture des palimpsestes, palindromes et autres messages à décoder. De ce point de vue, ce titre clarifie les enjeux de l'ouvrage de William Butcher par rapport à l'ancien titre communiqué par l'éditeur, « Les manuscrits des *Voyages extraordinaires* » qui par sa neutralité, sa topique laissait planer le doute sur les enjeux de l'ouvrage : y-a-t-il comme l'ambition d'étudier la totalité du fonds manuscrit du cycle romanesque ? Ou n'est-ce qu'une façon de signaler la nouveauté de son approche en se démarquant des travaux pionniers des thèses déjà soutenues sur les manuscrits de Jules Verne avant lui ? [4]

C'est presque involontairement que l'ouvrage de Butcher se « démarque » des thèses consacrées à la génétique des *Voyages extraordinaires* [5], car la plus grande partie des recherches contenues dans son livre datent d'avant la publication de ces thèses.

Les deux premiers chapitres de l'ouvrage, sur 70 pages, sont consacrés à mettre en place cette démarcation. Dans le premier, il fournit des détails sur les manuscrits eux-mêmes et leur présentation, à propos du format, des styles d'écriture et de ratures, la présence de notes ou de textes collés, l'emploi des marges (on sait que Verne remplissait la moitié gauche des pages), les calculs nécessaires à la narration, les dessins qui peuplent les manuscrits, les traces dues à d'autres mains que celles de Verne. Le second chapitre est davantage consacré à la fabrication du manuscrit à partir des feuilles de papier vierge. Sous le titre « Inspiration et transpiration », Butcher débute par l'avant-texte, c'est-à-dire le choix du sujet, de l'histoire à raconter. Il poursuit ensuite par l'écriture et enchaîne avec l'évolution et la genèse d'une oeuvre par les placards, les mises en page et les calibrations, c'est-à-dire le dimensionnement du texte. Il termine avec un bref historique des manuscrits après le décès de Jules Verne.



Ne s'intéressant qu'aux manuscrits entre 1859 et 1879, Butcher délibérément ignore les dernières étapes de la publication des textes verniens, comme de tenir compte des illustrations qui peuplent les ouvrages imprimés par Hetzel, aussi bien en feuilleton dans le *Magasin d'éducation et de récréation*, que dans les éditions in-18 et in-octavo qui font les

délices des collectionneurs de cartonnages lumineux et chatoyants, dont un des principaux fournisseurs se nommait... Michel Roethel. Le principal moteur de la recherche butchérienne est le temps, la chronologie entre l'écriture de la première ligne d'un roman, et le produit qui nous est parvenu, qu'on peut désigner par des termes comme manuscrit, brouillon, placard, épreuve, calibration. Butcher met de l'ordre dans cet ensemble en précisant le nombre de manuscrits, de brouillons, de placards et d'épreuves existant encore aujourd'hui en les mettant en relation avec les romans respectifs. C'est le contenu de son Annexe I qui permet au lecteur de savoir avec précision ce qui subsiste des œuvres romanesques manuscrites de 1859 à 1879. En Annexe II figure une liste « tout à fait partielle et provisoire » des notes et carnets manuscrits écrits de la main de Verne entre 1845 et 1905 déposés à la Bibliothèque municipale d'Amiens.

La lecture de l'ouvrage de Butcher démontre (par la pratique) que le domaine des manuscrits verniens est un casse-tête toujours difficile à résoudre. En effet, lorsqu'un chercheur se trouve en face d'un manuscrit, les questions suivantes doivent être résolues avant de s'attaquer au « déchiffrement » du manuscrit : Est-ce le seul manuscrit (ou document imprimé avant l'édition définitive) existant de cette oeuvre ? [6] Est-il complet ? Toutes les pages y figurent-elles ? Y a-t-il des pages étrangères à ce manuscrit ? Peut-on définir à quelle étape du processus de création ce manuscrit correspond ? Et ce n'est qu'après avoir répondu (ou tenté de répondre) à ce type de questions que l'étude détaillée du manuscrit peut commencer. Et c'est à ce moment-là que les vrais problèmes surgissent : comment interpréter les corrections ? sont-elles toujours dues à l'intervention de l'éditeur ? comment influent-elles le cours de la narration et la structure du récit ?... Butcher se pose ces questions, et, sans tomber dans le travers d'attribuer toute note manuscrite et marginale à l'éditeur, il avance pas à pas vers des conclusions qui peuvent ressembler à des parti-pris sans prendre en considération d'autres explications possibles.

Jules Verne inédit : les manuscrits déchiffrés est un voyage initiatique qui débute par des interrogations simples et qui se termine en apothéose anti-hetzélienne avec le dernier chapitre (le vingtième) au titre « Conclusion : déhetzeliser Verne ? » significatif. Butcher s'attache au texte écrit de la main de Verne, et par ce dernier chapitre, étudie la collaboration Verne-Hetzel avec des détails et des conclusions qui montrent que la controverse à ce sujet est loin d'être terminée et ce, pour de longues années encore. Après la lecture (ou mieux, l'étude) du livre de Butcher, il est évident que l'étude des manuscrits ne fait que débiter et qu'il faudra encore un certain temps avant de pouvoir répondre aux questions comme : quelle est la part de Hetzel dans tel ou tel roman ? à quel moment de l'évolution du manuscrit (ou parfois même, du produit presque fini) intervient-il ?

Masataka Ishibashi écrit à propos du livre de Butcher :

Les mérites de William Butcher comme chercheur consistent à être polémique dans le meilleur sens du terme, c'est-à-dire à être à la fois étonnamment méticuleux dans ses recherches biographiques ou factuelles et très intuitif dans ses hypothèses peut-être un peu trop osées aux yeux de ses collègues plus prudents (dont moi-même). Le décalage entre ces deux qualités coexistant rarement chez un même individu est, dans le cas de Butcher, toujours stimulant. Son dernier texte pousse ces deux qualités à l'extrême. Face à un tel ouvrage, le lecteur est amené à prendre position. [7]

L'ouvrage de William Butcher montre que l'étude des manuscrits (c'est-à-dire tout texte de la main de Jules Verne) est capital pour explorer et détailler le domaine de la génétique des oeuvres verniennes, non seulement des romans, mais aussi des nouvelles et des oeuvres prévues pour la scène. *Jules Verne inédit : les manuscrits déchiffrés*, par les choix de l'auteur, est un ouvrage « polémique dans le meilleur sens du terme ». Opinion partagée par Philippe Scheinhardt qui écrit : « Il avertit d'ailleurs sans ambiguïté son lecteur érudit

qu'il se maintient à distance de tout groupe intellectuel constitué (« généticiens ou verniens ») pour ne se fier qu'à son seul pragmatisme *freelance* ». Le lecteur se trouve donc face à un William Butcher qui attaque les manuscrits, tels qu'il les voit, et les étudie, les analyse en affirmant ne se rattacher à aucune école ou courant de pensée existant.

Cette démarche se révèle dès le troisième chapitre, où Butcher étudie (ou, selon le titre de son ouvrage, « déchiffre ») les quatre manuscrits romanesques écrits « avant Hetzel » : *Essai de voyage*, « Joyeuses misères », *Voyage en l'air* et *Paris*. Ce chapitre constitue une véritable mise en bouche du projet de William Butcher. Le premier manuscrit *Essai de voyage* est celui du *Voyage en Angleterre et en Ecosse* qui apporte peu de commentaires, si ce n'est qu'il a été soumis au regard critique de Pierre-Jules Hetzel, sans plus. Le manuscrit est visible en ligne sur le site de la Bibliothèque municipale de Nantes. Le deuxième « Joyeuses misères » est constitué de sept feuillets déposés à la Bibliothèque municipale d'Amiens et publiés pour la première fois en 1997. Le troisième manuscrit (si l'on peut dire) *Voyage en l'air* est celui de *Cinq semaines en ballon*, le premier roman vernien accepté par Hetzel, mais... dont, hélas, il ne reste qu'une page isolée à Amiens, et un groupe de six pages insérées dans un des manuscrits de *Vingt mille lieues sous les mers* conservés à la Bibliothèque nationale de France. Donc pas grand'chose à en tirer... Et pour terminer, Butcher s'étend davantage sur le manuscrit de *Paris au XX^e siècle*, écrit avant 1864. Verne avait soumis ce manuscrit à Hetzel qui l'avait refusé, accompagnés d'annotations écrites au crayon rouge.

A la suite de ce premier « déchiffrement » de *Paris au XX^e siècle*, premier manuscrit annoté par Hetzel, les autres manuscrits sont étudiés au fil des chapitres, de *Voyage au pôle Nord* à *L'Assassiné volontaire* (autrement dit de *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* à *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*). Les « éléments allogènes » (p. 433 de l'ouvrage de Butcher) sont pour la plupart les remarques de Hetzel, qui, selon Butcher, soumettent le texte de Verne à un harcèlement dont le but semble être que ses propres textes (suggestions, corrections, et modifications de la prose vernienne) publiés sous le nom de Jules Verne soient de la littérature « tape-à-l'oeil » (p. 437) pour « enfants-pas-très-évolués » (p. 435).

Cette vision de William Butcher à propos des résultats dus aux interventions de Hetzel sur la prose vernienne s'appuie sur un examen détaillé et minutieux des manuscrits, dont 138 reproductions illustrent son ouvrage. Jamais les manuscrits n'avaient bénéficié d'un tel foisonnement graphique. Mais ces images présentent un défaut évident : elles manquent de précision et de contraste. Les passages écrits au crayon, en marge, souvent de la main d'Hetzel, sont si pâles qu'il est parfois impossible de les lire et même de les voir. D'où le conseil aux lecteurs de l'ouvrage de Butcher de visionner les pages manuscrites sur le site de la Bibliothèque municipale de Nantes, où la qualité graphique est de très loin supérieure.

Ouvrage indispensable aux chercheurs et spécialistes de Jules Verne, *Jules Verne inédit : les manuscrits déchiffrés* restera dans l'histoire des études verniennes pour deux raisons : c'est le premier ouvrage important consacré aux manuscrits et il relance (en l'approfondissant) la controverse au sujet de la collaboration (ou des désaccords) entre le romancier et son éditeur.

NOTES

1. Jean-H. Guernonprez — « Une oeuvre inconnue de Jules Verne ». *Livres de France*, vol. 6, n° 5, p. 9-10, Mai-juin 1955.
2. Jean Jules-Verne — *Le Triomphe de Michel Strogoff*. Paris, Hachette (*Bibliothèque verte*), 250 p., 1967.
Jean Jules-Verne — *Jules Verne*. Paris, Hachette, 383 p., 1973.
3. Les manuscrits étudiés par Butcher dans son *Jules Verne inédit : les manuscrits déchiffrés* sont : *Voyage en Angleterre et en Ecosse*, « Joyeuses misères de trois voyageurs en Scandinavie », *Cinq semaines en ballon*, *Paris au XX^e siècle*, *Aventures du capitaine Hatteras*, *Voyage au centre de la Terre*, *De la Terre à la Lune*, *Les Enfants du capitaine Grant*, *Vingt mille lieues sous les mers*, *Autour de la Lune*, *Une ville flottante*, *L'Oncle Robinson*, *Le Chancellor*, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *L'Île mystérieuse*, *Michel Strogoff*, *Hector Servadac*, *Les Indes noires*, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*.
4. *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 190, Décembre 2015, p. 54-62. Dans ce paragraphe, Philippe Scheinhardt apporte sous forme de note la précision suivante : « La première occurrence de l'ouvrage à paraître date du 30 juin 2014 avec échéance de parution annoncée pour novembre 2014. Le livre n'a été présenté sous son nouveau titre/sous-titre qu'à partir de février 2015, avec nouvelle échéance de parution annoncée pour avril 2015, correspondant au dépôt légal ».
5. Philippe Scheinhardt — *Jules Verne : Génétique et poïétique (1867-1877)*. Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2005. 512 p.
Masataka Ishibashi — *Le Projet Verne et le système Hetzel*. Amiens : Encrege, 2014. 343 p.
6. Un simple et bel exemple est celui de « Souvenirs d'enfance et de jeunesse ». Un des manuscrits est conservé à la Bibliothèque Bodmeriana à Cologny, près de Genève. L'autre manuscrit est disponible en ligne sur le site de la Bibliothèque municipale de Nantes.
7. *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 190, Décembre 2015, p. 62-65.

Jean-Michel Margot (jimmargot@mindspring.com) est un spécialiste de Jules Verne, reconnu internationalement. Il est président de la Société Jules Verne nord-américaine. Il a siégé au Comité d'administration de la Société Jules Verne, à Paris. Il a publié plusieurs ouvrages et de nombreux articles sur Jules Verne et son œuvre. D'origine suisse, établi depuis une vingtaine d'années aux États-Unis, il fait le lien entre la recherche vernienne européenne et les études verniennes anglophones. En 2008, il a fait don de sa collection Jules Verne — plusieurs dizaines de milliers de documents (principalement sur Jules Verne) et d'objets verniens — à la ville d'Yverdon-les-Bains, en Suisse, qui a chargé la Maison d'Ailleurs (www.ailleurs.ch) de la conserver. Il est membre du comité de rédaction de *Verniana* et depuis huit ans, en assure la diffusion sur Internet. En 2015, *Collectionner l'extraordinaire, sonder l'ailleurs. Essais sur Jules Verne en hommage à Jean-Michel Margot* (édité par Terry Harpold, Daniel Compère et Volker Dehs, Amiens, Encrege) a été publié en son honneur.