

EQUIPE XIXe - GITVH
UNIVERSITE PARIS 7
BIBLIOTHEQUE Lettres

inv 675

UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE (PARIS III)

THESE DE DOCTORAT D'ETAT

JULES VERNE ET L'IMAGINAIRE

SES REPRESENTATIONS ET SES FONCTIONS PRINCIPALES
DANS LA PERIODE DE FORMATION DE L'OEUVRE ROMANESQUE
(1851 - 1875)

TOME III

par Jean DELABROY

Rapporteur : Monsieur le Professeur FAYOLLE



EQUIPE XIXe - GITVH
UNIVERSITE PARIS 7
BIBLIOTHEQUE Lettres

CHAPITRE VIII

LES ENJEUX DE L'ESTHETIQUE DE LA REPRODUCTION

(La fonction aporétique de la suppression de l'imaginaire)

Notes et références p. 830

- I -

La question de la représentation -

En quoi consiste l'activité esthétique ? Plus précisément, quelles relations établit-elle vis-à-vis du réel ?

La notion de représentation est au coeur d'une question de ce genre, dès l'instant, tout au moins, où l'on reconnaît comme une propriété de l'art, ou qu'on lui assigne comme fonction, d'être l'image du réel. Quant à la question elle-même, elle est pour ainsi dire imparable dans le cas d'un écrivain comme J. Verne dont l'oeuvre s'inscrit a priori dans un projet, d'une part, suspicieux à l'égard du leurre que serait susceptible de constituer la nature de l'imaginaire de la production littéraire, et d'autre part, et corollairement, soucieux de la positivité qui chargerait l'exercice de reconstitution du réel, en tant qu'objet de connaissance (1). Faire de l'art qui favoriserait la connaissance, ou faire image en court-circuitant l'imaginaire, ou encore doubler le réel pour en délivrer la logique et l'histoire : de quelque manière qu'on aborde les problèmes que les Voyages Extraordinaires ont à résoudre, les paradoxes qui affectent initialement leur fonctionnement sont si pressants, qu'il ne faut pas s'étonner de voir J. Verne travailler, à mainte reprise, à les mettre en scène, pour mieux y réfléchir.

Son analyse a, en cette matière comme ailleurs, avancé en ordre dispersé, et c'est la raison pour laquelle sa portée et sa profondeur n'ont pas été suffisamment soulignées, alors que, rassemblées, elle conduit selon nous à montrer en J. Verne un écrivain préoccupé - tout à fait à l'instar de ses

contemporains, pour lesquels cet enjeu est aujourd'hui tenu pour incontestable (2) - de la question du texte représentatif.

Un théâtre sauvage -

Que le dossier soit digne d'intérêt, l'épisode, extrait des Enfants du Capitaine Grant, par lequel nous choisissons de l'ouvrir, suffirait à lui seul à le prouver (3). Il prend place en Australie, lorsqu'une peuplade d'indigènes, que l'expédition occidentale vient de sauver de la famine en lui distribuant de ses propres vivres, offre en guise de remerciement une sorte de représentation théâtrale, qui a pour sujet la guerre.

"Un mouvement inaccoutumé s'était produit parmi les sauvages ; ils poussaient des cris retentissants ; ils couraient en diverses directions, ils saisissaient leurs armes et semblaient pris d'une fureur farouche (...). Les indigènes, sans autre préambule, s'attaquèrent avec une fureur parfaitement simulée, et si bien même, qu'à moins d'être prévénu on eût pris au sérieux cette petite guerre (...) ; les combattants se jetaient les uns sur les autres ; ceux-ci tombaient comme morts, ceux-là poussaient le cri du vainqueur. Les femmes (...) se précipitaient sur les faux cadavres, et les mutilaient en apparence avec une férocité qui, réelle, n'eût pas été plus horrible" (4).

Cette "pièce" ne peut être tenue pour insignifiante, puisqu'elle ouvre, chose importante, une séquence du roman consacrée entièrement - discussion et épisodes - à la notion de mime ou de simulation (5). Or, ce dont témoigne

cette "race", précisément parce qu'elle "touch(erait) de près à l'animal", c'est d'une nature éternelle de l'esthétique, de sa définition originelle. Cette représentation sauvage est un prototype, elle vaut pour la représentation à l'état sauvage. Le geste d'offrande des hommes primitifs, des naturels, donne l'occasion de saisir le principe de reproduction auquel l'art s'identifie, dans sa forme absolument élémentaire, autrement dit parfaite, sans corruption ni complication.

La simulation souveraine -

La pratique des indigènes est exemplaire dans sa naïveté : l'art se définit par la constitution d'un espace et d'un temps autonome, inaugurés et interrompus selon un rigoureux arbitraire. On entre dans la cérémonie théâtrale comme on en sort, sans la moindre confusion, par une décision instantanée, qui trace une limite certaine entre l'image et le réel, entre le système et l'objet de la reproduction :

/durait

"Ce combat simulé/depuis déjà dix minutes, quand soudain les combattants s'arrêtèrent. Les armes tombèrent de leurs mains. Un profond silence succéda au bruyant tumulte. Les indigènes demeurèrent fixes dans leur dernière attitude, comme des personnages de tableaux vivants. On les eût dit pétrifiés" (6).

A l'abri de cette suspension maintenue, jusqu'à nouvel ordre, entre parenthèses, et pour la beauté du geste, se développe à l'envi quelque chose comme une représentation idéale. Le fictif y est incomparablement tangentiel au vrai, sait y délivrer une copie conforme du réel, une image que rien ne dis-

tinguerait de ce qu'elle reproduit, sans l'écart, fondateur et jamais oublié, du comme, qui permet, une fois posé et jusqu'à son abolition, aux gestes de s'identifier aux actes, aux signes de quasiment disparaître en tant que tels. Art souverain, mais aussi art gratuit - et il faut penser ensemble la perfection reproductrice qu'il atteint et la folie économique qu'il engage, puisque la scène accuse délibérément l'aberration qui lui donne lieu : les aliments, qui sont venus inopinément redonner force à des organismes paralysés par la malnutrition, étant aussitôt investis dans l'activité du jeu, leur énergie consommée, brûlée, pour répondre aux gestes des donateurs par le cadeau le plus précieux, celui d'une dépense strictement ludique (7).

Conformément "au dire des voyageurs", les indigènes sont donc bien ces "mimes excellents" (8), qui, dès l'origine de la culture, poussent à l'extrême la science du simulacre et de l'illusion. Ils en administrent d'ailleurs une autre preuve, immédiatement après cette représentation théâtrale, quand ils utilisent leurs talents au cours d'une chasse à l'ému :

"Rien de plus fidèle que cette reproduction des allures de l'ému. Le chasseur poussait des grognements sourds auxquels l'oiseau lui-même se fût laissé prendre. Ce qui arriva" (9).

Voilà donc un "manège parfait" du point de vue du simulacre. Il ouvre dans le groupe des Occidentaux une discussion, que l'on peut juger révélatrice, tant des difficultés que des ambitions esthétiques modernes, les unes et les autres ressortissant à ce que nous pourrions appeler "l'effet Barnum" (10).

Instabilité de la figure ?

La représentation indigène donne lieu à deux jugements différents. Le premier d'entre eux est celui de Lady Helena, qui exprime la crainte de voir le spectacle se dégrader en combat véritable, c'est-à-dire le fictif virer insensiblement au réel :

"A chaque instant, Lady Helena craignait que le jeu ne dégénérât en bataille furieuse" (11).

Or, le fait est notable, une telle appréhension contrevient complètement à ce que les événements permettent de vérifier. Rien n'autorise l'hypothèse de Lady Helena, tant s'imposent au contraire, au même moment, la maîtrise sauvage de la reproduction, la capacité à développer toute la puissance de l'image sur le fond de sa différence radicale par rapport à l'objet ou à l'action figurés. Mais cette peur est surtout mentionnée pour éclairer la conception de l'acte esthétique que le personnage a la charge d'exprimer. Même si elle est injustifiée, et dans la mesure où elle l'est, elle témoigne de ce que, pour Lady Helena, le simulacre a un statut fragile, problématique, exactement fugace et transitoire, en proportion même de la qualité de la copie qu'il peut offrir. La représentation ne peut pas éviter, selon elle, de s'exercer sous une menace de dissolution. Dès qu'elle est poussée, comme en l'occurrence par les indigènes, à son point de perfection, elle serait inmanquablement portée aussi à son point de rupture. La conscience occidentale de l'esthétique, dont on peut considérer que Lady Helena fournit un bon exemple, n'arrive pas à penser que l'image puisse maintenir vis-à-vis du réel, la double relation, contradictoire et complémentaire, de dépendance et d'indépendance, autrement dit, qu'elle réussisse à le figurer sans se confondre avec lui, tout en en obtenant un équivalent aussi indiscernable que possible. Et le personnage ne se rend qu'avec difficulté et admiration

à la preuve qui lui est administrée de ce que cet établissement n'est pas impraticable. Cela revient donc à marquer, qu'à l'opposé des sauvages, dont l'art primitif et superbe affirme l'hégémonie de la figure, les modernes sont esclaves du réel, persuadés de la fatalité de sa pression sur la représentation. Il y a, pour eux, un maniement périlleux de l'image, toujours proche de l'impuissance, dans la mesure où elle ne semble pas apte à tenir face au réel et contre lui (12).

Vanité de la figure ?

Dès lors, on situe mieux le second jugement qui est porté sur la pièce indigène par le major, et qui voit dans la fidélité même de l'imitation produite une preuve supplémentaire de ce que les Australiens sont des singes (13). Le major prend donc autrement la question du mime, mais même s'il est en opposition ouverte avec Lady Helena, enfin convaincue pour sa part du talent sauvage, sa critique est complémentaire de la crainte qu'elle avait d'abord exprimée. Pour Mac Nabbs, une représentation parfaite n'est pas tant conduite à sa rupture qu'à son point d'inanité, c'est-à-dire qu'elle ne prouve rien d'autre que la pauvreté de son pouvoir, qu'à tout prendre elle démontre qu'elle est seulement une singerie. Plus la figure tient l'étrange pari de la simulation, plus son inutilité et son infertilité foncières seraient patentes. Le major disqualifie donc la finalité de la représentation en tant que telle, alors que Lady Helena en relevait anxieusement l'improbabilité, mais l'un et l'autre, et c'est l'essentiel, partagent le fait de raisonner en fonction du réel : ils en notent la toute-puissance et sont d'accord pour souligner qu'elle supprime tout besoin, ou déporte toute tenta-

tive de représentation. Tout se passe comme si la conscience contemporaine de l'art était de la sorte fascinée, non plus par la reproduction à l'identique, qui en constitue d'origine sa vocation, mais par la production même, en lieu et place du même, qui en constituerait désormais la fonction.

L'exhibition contre la représentation -

Or, la suite des Enfants du Capitaine Grant fournit de cette transformation capitale dans la conception de l'esthétique un exemple, qu'on ne peut éviter de mettre en parallèle avec le simulacre australien : c'est la "mise en scène" dont Paganel gratifie les Maoris pour leur échapper, sur la Montagne tabou (14). On sait que le géographe décide d'utiliser la nature volcanique du sous-sol du Maunganamu, de manière à susciter une éruption qui fasse croire aux rebelles autochtones que leur Dieu punit les Occidentaux coupables d'avoir transgressé le tabou. Or, en une hésitation symptomatique, il est encore question au départ de simulation, dans ce que Mac Nabbs appelle, en s'excusant du sacrilège, un "miracle", puisqu'il suffit "d'une apparence pour duper (...) et non de la terrible réalité d'une éruption" (15). Davantage : la théâtralité de l'opération est soulignée et aidée par le décor propice d'un "fond noir" de ciel d'orage, de sorte que ce que Paganel accomplit s'apparente explicitement à une "projection" (16) d'images. Cependant il s'agit bien d'une simulation simulée, si l'on peut dire, et d'une théâtralité tout à fait déviée, puisque les explorateurs, qualifiés de "véritables cyclopes maniant les feux de la terre" (17), ne donnent pas une copie d'éruption, par feux de Bengale, ni une image de volcan sur écran, mais donnent bel et bien jour à un volcan réel "sur la scène du monde" (18), avec

toutes ses manifestations, suffisamment naturelles au demeurant pour que l'on ait à s'en inquiéter. La représentation, en l'occurrence, si tant est que le mot ait encore un sens, change de projet : elle rompt le principe indispensable du comme, annule tout écart entre l'espace théâtral et l'espace réel, se dégage de l'esthétique de l'identique, pour accomplir ce qui en est le plus proche en même temps que l'interdit : à savoir une esthétique de l'exhibition - mettre un vrai volcan en activité, au lieu d'en mettre une copie en scène, jouer les feux tous terrains contre les feux de la rampe.

Cette confrontation, à peu de distance dans le même roman, de deux principes et de deux exemples extrêmes d'esthétique, a la valeur d'une démonstration, dont l'essentiel pourrait se résumer ainsi : le soi-même remplace le même. Au moment où le lecteur serait tenté, au prix d'un malentendu, de reconnaître dans la pièce jouée par les Australiens à la fois l'origine et la définition idéale de toute esthétique, c'est la réflexion inverse que suggère J. Verne, celle d'une solution de continuité historique survenue dans les formes de représentation. L'esthétique moderne se caractérise selon lui par son ambition de changer absolument de régime artistique. Elle revendique le droit d'échapper à la "singerie" contraignante, le pouvoir d'opposer la production du réel en tant que tel à sa reproduction mimétique, si approchante qu'elle puisse être - en bref, d'accomplir le supplément devant lequel l'art s'est toujours arrêté, en une sorte de timidité consubstantielle et de résistance fragile, par refus de la transgression démiurgique.

Le vrai, nouvelle et ultime ambition -

C'est très exactement l'esthétique à la Barnum qui est le modèle de

cette mutation - forme extrême du théâtre moderne, saisie, double et connexe emblème, dans cette ville extrême de l'urbanisme moderne qu'est New-York, par le narrateur d'Une Ville Flottante :

"Après avoir dîné à Fifth-Avenue-Hôtel, où l'on nous servit solennellement des ragôts lilliputiens sur des plats de poupée, j'allais finir la journée au théâtre de Barnum. On y jouait un drame qui attirait la foule : New-York's Streets. Au quatrième acte, il y avait un incendie et une vraie pompe à vapeur manoeuvrée par de vrais pompiers. De là "great attraction" " (19).

Admirable condensé des problèmes de la culture moderne - la fascination inquiète éprouvée à son égard par J. Verne ne faisant aucun doute. Nous avons déjà noté la fréquence et l'importance des références faites dans les Voyages Extraordinaires à Barnum, comme à un point critique des ambitions modernes (20). Ce n'est plus tellement ici à l'exemple d'industrie du spectacle mais au modèle de représentation industrielle que s'intéresse J. Verne. L'hyper-réalisme de l'"exposition" lui apparaît bien comme l'esthétique triomphante, et à ce titre, il ne lui semble intelligible qu'associé aux autres manifestations de la culture. Prises ensemble, les habitudes modernes font système, et révèlent une perversion esthétique généralisée. Ainsi de la comparaison entre la gastronomie et la dramaturgie : ce que l'on s'attendrait à voir traiter naturellement, redevient ce à quoi on applique un maximum d'artifice, un protocole artistique complet. Et ce qui devrait au contraire être logiquement l'objet d'une mise en scène, devient ce que l'on s'astreint à fournir tel quel. Comme si le réel (des aliments) était traité en termes d'art (la miniaturisation), et l'art (le théâtre) en termes de réel (les vrais objets) (21).

Le propre et le figuré -

La réflexion conduite par J. Verne sur les modèles disponibles de l'activité esthétique distingue donc d'un côté le "mime", et de l'autre "l'exhibition", dans le partage desquels réside tout le problème de l'art : la représentation ne pouvant pas s'instaurer autrement qu'en une relation de tangence indéfiniment approximative à la production qui lui est interdite, et la production, quant à elle, n'ayant pas d'autre ressort que l'audace d'accomplir ce qui est nécessairement dérobé à la représentation. Tout l'effort de J. Verne vise à analyser les implications de la rupture esthétique enregistrée, à s'interroger sur les avantages ou sur les inconvénients, sur la légitimité ou sur l'inconscience de la prétention des modernes à évacuer le piège de l'identique. A l'autonomie de l'art, à sa gratuité et à sa propension figurative, les contemporains entendent et affirment préférer la confusion de l'art avec le réel, et la rentabilité de la présentation de l'objet propre. Ce court-circuit de la copie intéresse évidemment au tout premier chef la composition romanesque projetée par, et pour, J. Verne. Le roman pédagogique, en effet, est supposé s'assujettir pareillement à une économie de la figure, il devrait faire supporter à l'espace de la fiction le passage répété d'énoncés informatifs aussi purs que possible. En exagérant quelque peu l'amalgame, on pourrait dire que, tout comme Barnum fait recette avec ses vrais pompiers qui viennent investir la scène privilégiée du faux, de même J. Verne est chargé de mettre en évidence et en activité de la vraie science dans le livre de divertissement (22).

L'idéal photographique -

C'est pourquoi la technique moderne de la photographie tient chez J. Verne une aussi grande place. Dans la mesure où il s'agit à la limite de réduire complètement l'écart entre l'objet et l'opération de représentation, la photographie offre des ressources uniques. Elle répond, par son principe lui-même paradoxal, au paradoxe inhérent à l'esthétique de la représentation, comme aucun autre procédé ne saurait le faire. Elle constitue bien une image, et en ce sens, elle n'est pas assimilable du tout à l'exhibition, mais sans être non plus une copie stérile, une singerie. Elle ne mime pas dans le temps un événement dont elle chercherait à produire un équivalent, elle ne présente pas davantage, en démissionnant, le réel tel quel : elle fixe en un instantané un duplicata idéal du réel. Elle est une re-présentation, qui accomplirait ce qui est impossible pour la représentation, c'est-à-dire la production même (23).

Vingt-mille Lieues sous les Mers fournit à cet égard un passage explicite, lorsque le capitaine Nemo propose à Arronax de tirer un cliché des grands fonds sous-marins. La discussion préliminaire est intéressante, prenant de biais pour objet le rapport de l'écriture et du réel :

" 'Quels sites inconnus et pourquoi faut-il que nous en soyions réduits à n'en conserver que le souvenir ?
- Vous plairait-il (...) d'en rapporter mieux que le souvenir ?
- Que voulez-vous dire par ces paroles ?
- Je veux dire que rien n'est plus facile que de prendre une vue photographique de cette région' " (24).

La photographie opposerait son pouvoir de tierce solution à la double aporie

esthétique constatée. A la représentation atteinte constitutivement d'infériorité, parce qu'elle souffre de ne pouvoir donner du réel qu'un souvenir en perdant toute la matière, comme à la présentation nécessairement perverse, puisqu'elle s'acharne à produire interminablement le réel en abandonnant sa figuration, le cliché répond en procurant une fois pour toutes le réel, sous forme d'un "souvenir" pur de toute nostalgie.

"Par les panneaux largement ouverts, le milieu liquide, éclairé électriquement, se distribuait avec une clarté parfaite. Nulle ombre, nulle dégradation de notre lumière factice. Le soleil n'eût pas été plus favorable à une opération de cette nature (...). En quelques secondes, nous avons obtenu un négatif d'une extrême pureté.

C'est l'épreuve positive que j'en donne ici. On y voit ces roches primordiales qui n'ont jamais connu la lumière des cieux, (...) ces profils d'une incomparable netteté et dont le trait terminal se détache en noir, comme s'il était dû au pinceau de certains artistes flamands (...).

Je ne puis décrire cet ensemble de roches lisses, noires, polies, sans une mousse, sans une tache" (25).

On comprend qu'il y ait là un processus tout à fait apte à hanter J. Verne, dans la mesure où il prend le problème fondamental de l'art à revers : un comble d'artificialité produisant, en l'occurrence, ou plutôt se transformant en, un comble de nature. Autant le protocole de cette représentation se signale par sa facticité, autant son résultat est un "rendu" idéal, et même idéal, du réel. La photographie apparaît comme une opération-modèle de repro-

duction, et ce faisant, de savoir, puisque, en donnant accès au réel dans une immédiateté totale, elle le restitue aussi dans sa forme intelligible, épurée, et comme classée naturellement pour les travaux de la connaissance.

La narration malheureuse --

Ainsi, dans les analyses consacrées par J. Verne à la question esthétique, la photographie constitue un modèle de règlement du fonctionnement de la représentation, poussant simultanément les tentations mimétique et hyper-réaliste à leur maximum respectif. Mais cela n'aide aucunement la narration à penser son propre régime : comme l'indique sans aucun doute possible le constat d'impuissance sur lequel Arronax termine son compte rendu, elle est au contraire mise en difficulté par le modèle qui la fascine. Qu'une opération de représentation soit capable de produire de l'identique non figuratif, il y a là un résultat qui est incommensurable à ce que la narration peut songer à obtenir, et qui ne peut que la retourner en conscience malheureuse de sa propre défectuosité. Aussitôt épuisée la jubilation qu'elle suscite, la photographie rappelle rapidement au narrateur le défaut imparable de l'exercice auquel il s'astreint : c'est-à-dire cette discursivité qui est précisément épargnée au cliché. Donné d'une seule pièce, par la médiation immédiate de l'objectif, le réel, ou du moins ce qui en tient lieu, échappe décidément à la description qui ne peut en dire plus que le caractère indescriptible et renvoyer pour information, ailleurs, à l'image qui va dans tous les sens du mot, l'achever : la compléter en la tuant (26).

Origine et différence -

D'où une régression dans la tentative, dont nous reconstituons la logique, d'établir un prototype satisfaisant de représentation, mais cette régression est capitale dans la mesure où elle fait la démonstration du caractère incontournable du paradoxe de l'identique, que l'art a à soutenir, selon l'avertissement des acteurs aborigènes. Ou l'écriture démissionne, pour laisser place aux nouvelles formes, imperturbablement efficaces, de compte rendu du réel que sont les clichés. Ou elle doit prendre en charge intégralement l'aporie du simulacre, telle qu'elle est apparue à l'origine même de l'art : l'identique, étant sa vocation, est aussi sa limite inaccessible. L'écriture, comme représentation, aboutit à une production médiocre, toujours proche de la butée de l'irreprésentable. Aussi bien n'est-il pas insignifiant que l'objet photographié sur la proposition de Nemo soit le substrat primordial du monde (27). J. Verne ne fait rien d'autre que désigner rigoureusement la raison pour laquelle le procédé photographique se voit constitué en modèle, et qui tient à l'investissement imaginaire dont il est le support. Tout cliché, à l'instar de celui offert à Arronax, peut être dit, d'une certaine façon, cliché "des origines", en ce sens qu'il réalise cette opération inconcevable : la présence immédiate, primitive, du même au même. La photographie apparaît exemplaire à l'esthétique parce qu'elle est son fantasme, ou si l'on préfère, son point aveugle, parce qu'elle est "archéographie" qui obtient du réel qu'il se manifeste sans détour ni perte, dans une parousie stupéfiante d'éternité instantanée (28). Or, si cette perfection identitaire correspond bien à la fois aux ambitions modernes, et au désir propre à toute écriture, d'annuler la médiation catastrophique de la représentation, il faut aussi dire à rebours que l'écriture ne peut commencer qu'à partir du moment où elle renonce à ce vœu d'identité, en découvrant son caractère impraticable

ble. C'est à cette critique de l'illusion identitaire, et à l'apprentissage d'une nécessaire défixation par rapport à elle, que J. Verne s'attache.

Par exemple, n'y a-t-il pas la possibilité d'entendre comme une parabole sur la logique négative du même, ce que Cinq Semaines en Ballon dit de l'alter ego ? En présentant le chasseur Kennedy, J. Verne note :

"On le citait comme un merveilleux tireur à la carabine ; non seulement il tranchait des balles sur une lame de couteau, mais il les coupait en deux moitiés si égales qu'en les pesant ensuite on ne pouvait y trouver de différence appréciable" (29).

Or, quelques lignes auparavant, il avait précisé, et ce rapprochement n'est pas sans intention ni portée :

"Le docteur Fergusson avait un ami. Non pas un autre lui-même. (...). L'amitié ne saurait exister entre deux êtres parfaitement identiques" (30).

La suggestion est transparente : sans doute le même absolu, la production de doubles sans la moindre différence, consistent-ils l'exploit spectaculaire en soi. Mais la perfection en la matière est stérile, une simple curiosité, qui pratiquement n'ouvre rien au-delà de sa propre contemplation. A cet épuisement, il faut préférer le pouvoir de la différence, savoir rompre avec le miroir épuisant de l'identique, et faire fonds en revanche sur ce que l'altérité peut ébranler. C'est dans une relation de tension, et non de mimétisme vain, que prend sens la proximité des sujets et qu'il faut faire jouer le rapprochement des doubles.

L'imaginaire aux prises avec l'identité -

Dans les tours et retours de l'investigation de J. Verne, sur les modèles esthétiques, perce en définitive une inquiétude vis-à-vis de l'identité - et qui n'est pas seulement valable dans l'ordre du sentiment, dans la mesure où ce désir contamine l'imaginaire dans tous ses champs d'application, et spécialement l'écriture. Pour un écrivain moderne des voyages imaginaires, la chose est en effet d'importance, touchant à sa liberté même de représentation.

Comment traiter avec l'identique, quand on en subit l'obligation quasi-contractuelle et que l'on est à ce point alerté sur son aporie ? La question engagée ici est celle de l'extraordinaire, ou de l'inconnu.

J. Verne travaille, pour les Voyages Extraordinaires, dans un cadre défini par deux postulats : l'extrapolation et l'unification. D'une part, il lui faut supposer des objets imaginaires, dont la connaissance est rendue vraisemblable par le degré d'avancement des sciences et des techniques - par exemple : l'époque moderne a les moyens nécessaires pour imaginer de façon relativement plausible une visite à la lune, d'où pour le roman l'invitation à représenter le satellite, à partir de ce que l'on en sait, pour faire comme si l'on n'en ignorait rien. D'autre part, il lui faut respecter l'attente que ses mandants ont vis-à-vis des hypothèses exigées, l'impression de pouvoir sans partage qu'ils tiennent de ces mêmes progrès - par exemple : l'époque moderne a les moyens suffisants pour n'avoir pas à imaginer que quoi que ce soit puisse contester sa prééminence. Le même mouvement qui projette le récit vernien vers la représentation de l'inconnu le retient dans la limite de la représentation du connu, et ne lui laisse aucune chance d'innovation.

D'où le raisonnement imparable que le narrateur d'Autour de la Lune consigne, il faudrait dire : met à plat, comme si une obligation contradictoire de bons et de mauvais soins lui était faite :

"On admet généralement d'après les observations sélénographiques que l'hémisphère invisible de la Lune est, par sa constitution, absolument semblable à son hémisphère visible. On en découvre, en effet, la septième partie environ (...). Or, sur ces fuseaux entrevus, ce n'étaient que plaines et montagnes, cirques et cratères, analogues à ceux déjà relevés sur les cartes. On pouvait donc préjuger la même nature, un même monde, aride et mort" (31).

La lune est un objet tout à fait privilégié pour cette enquête sur l'identité, du fait de sa topographie qui la rend immédiatement symbolique des conditions assignées à la production du récit vernien et de leur effet. Toute la logique moderne du double y est concrétisée : à peu près exactement partagée entre le visible ou connu, et l'invisible ou supposé, entre ce qui relève du compte rendu scientifique et de l'invention romanesque, la lune s'offre, incomparablement, au récit d'investigation, est prédisposée à un travail de représentation libre, en tout cas subissant au minimum la contrainte du référent. Dans cette mesure même, qu'elle produise l'effet inverse n'en prend que plus d'importance. Le fait est qu'en réalité la lune, si patente que soit sa disponibilité ou si aisée sa manipulation, ruine toute liberté possible pour le narrateur, et condamne la représentation de l'hémisphère caché à être une simple reproduction, par là dépourvue d'intérêt, de la partie accessible. Le préjugé dont il est fait état dans le raisonnement et la mort prêtée à l'Univers supputé, indiquent assez la pauvreté imaginaire dont

la fiction est frappée à cause du présupposé de l'identique, qu'elle répugne à transgresser. Il ne fait pas de doute que J. Verne ait en l'occurrence voulu figurer le drame de l'analogie, et sa contrainte extraordinairement serrée, indépassable. Tout ce qui viendrait doubler le réel et offrir à l'imaginaire de l'écrivain un champ fertile de développement (or l'écrivain doit faire la suggestion que ces moitiés d'univers ne sont plus impénétrables pour l'investigation moderne), est frappé de mort, de stérilité, dès lors qu'il est interdit d'en envisager l'altérité. Pas plus que l'amitié, le récit n'est possible dans un espace assujéti à la logique meurtrière de l'identique.

La reproduction en deuil -

Peut-être est-ce Voyage au Centre de la Terre qui donne de cette paralysie de l'imaginaire, qui affecte et qu'affiche J. Verne, la plus complète démonstration. On peut choisir pour exemple l'immense caverne souterraine où parviennent les explorateurs, et dont la topographie est exploitée d'une manière comparable à celle de la lune. Si la "mer" Lidenbrock, qui y est contenue, double la mer à laquelle on arrive lors de l'expulsion finale, si elle est la réplique conforme de la "mer du milieu des terres", ce statut passe certes pour un critère d'excellence aux yeux du narrateur Axel, qui note :

"J'allai me plonger pendant quelques minutes dans les eaux de cette Méditerranée. Ce nom, à coup sûr, elle le méritait entre tous" (32).

A cet égard, la copie fait même mieux que le référent modèle, et il n'y a

donc pas seulement renversement dans la hiérarchie des doublets : l'analogie dépasse la simple répétition, il se mue en idéalité. La "mer" imaginaire est à la fois Méditerranée et Atlantique, ajoutant la marée à sa propriété d'être au centre de la terre :

" 'Maintenant, dit mon oncle, voici l'heure de la marée et il ne faut pas manquer l'occasion d'étudier ce phénomène.

- Comment, la marée ! m'écriai-je.

- Sans doute (...) malgré la pression atmosphérique qui s'exerce à sa surface, tu (...) vas voir (cette masse d'eau) se soulever comme l'Atlantique lui-même " (33).

Si l'effet du double en demeurait là, il serait plus que satisfaisant puisqu'il permettrait de recharger d'intérêt un phénomène ordinaire en déplaçant simplement la condition de son observation. Mais J. Verne surcharge tout au contraire négativement les implications de ce dispositif de répétition. La projection se fait, pour ainsi dire, en creux, la mer connue fait littéralement plafonner la mer imaginaire, qui manque désespérément d'altérité et subit, comme une pesanteur excessive, sa position de décalque rigoureux. Entre la copie et le modèle, la hiérarchie habituelle se rétablit, et une différence irréductible de substance les sépare, à l'instant même où disparaît jusqu'à la moindre différence de qualité. Il n'est que de voir le compte rendu d'Axel se troubler de réticences avant de consigner explicitement les symptômes d'une déperdition de force du côté de la mer-copie :

"C'était un océan véritable, avec le contour capricieux des rivages terrestres, mais déserts et d'un aspect effroyablement sauvage.

(...) Une lumière "spéciale" en éclairait les moindres détails.

(...) Sa diffusion tremblotante, sa blancheur, claire et sèche, (...) accusaient évidemment une origine électrique (...). Mais en somme, ce n'était pas le soleil, puisque la chaleur manquait à sa lumière. L'effet en était triste, souverainement mélancolique. Au lieu d'un firmament brillant d'étoiles, je sentais par-dessus ces nuages une voûte de granit qui m'écrasait de tout son poids, et cet espace n'eût pas suffi, tout immense qu'il fût, à la promenade du moins ambitieux des satellites (...). Nous étions réellement emprisonnés dans l'énorme excavation" (34).

J. Verne indique ici très clairement que, dans la reproduction, quelque chose d'essentiel, c'est-à-dire de l'essence des choses, se trouve irrémédiablement perdu. Il se donne Axel comme narrateur intermédiaire pour énoncer cette défection, et cette défaite, de l'imaginaire : il y a tout pour faire une mer, le "murmure sonore", la "légère écume", les "embruns", mais justement c'est une accumulation, comme celle-là, d'effets similaires qui a sa sanction dans l'impression finale de détresse. A l'orée de l'espace imaginaire, Axel pouvait s'enorgueillir de pouvoir se passer des étoiles (35), comme il pouvait ne pas attacher de signification à la perte de leur scintillation dans le "tube oculaire" (36) du cratère. Maintenant, scribe exemplaire du retournement des croyances naïves, il regrette l'absence de leurs impulsions lumineuses. Ou, pour citer encore une autre parabole, comment manquer le sous-entendu des poissons fossiles de cette mer intérieure, qui ne sont pas seulement aveugles, mais même privés de l'organe de la vision (37) ?

L'écriture "refroidie" -

Par ces indices multipliés, la fiction chez J. Verne ne cesse pas de se

donner à lire aussi comme une fable de la narration. La mise en miroir par le texte de son fonctionnement, ou plutôt de son disfonctionnement, est, à proprement parler, le réflexe d'une écriture qui retourne en critique l'impossible posture qu'on lui demande d'occuper. A l'instar du journal d'Axel, l'écriture moderne est froide, elle éprouve, soudain, la conséquence du dogme esthétique de l'identique : c'est-à-dire l'absence radicale de son pouvoir de faire voir. L'esthétique occidentale se trouve ainsi désignée par J. Verne comme une opération mise en détresse par son propre développement. Il y a une catastrophe de la mimésis.

D'où ce phénomène absolument capital : c'est en jouant jusqu'au bout le jeu des ambitions et des attentes modernes que J. Verne amorce leurs contradictions et la critique de leurs présupposés autant que de leurs conséquences. Sans doute touchons-nous ici, avec la question de la représentation, dans la mesure où elle n'est pas seulement formelle mais aussi historique, au terrain fondamental sur lequel s'est développée toute l'enquête vernienne sur les représentations dominantes du 19ème siècle, telle que nous l'avons d'abord reconstituée. C'est par ce drame de l'imaginaire, parce qu'il fait plonger très directement au coeur d'un désir contemporain de puissance, c'est dans l'impasse artistique qui le hante ou le sanctionne, qu'apparaît le spectre de l'épuisement qui contamine de part en part l'oeuvre de J. Verne, depuis les discours qu'elle cherche à produire jusqu'à son principe même de production (38).

- II -

La survie de l'exercice narratif -

Somme toute : comment écrire, et qu'écrire ?

Ce n'est pas l'un des moindres intérêts de l'oeuvre de J. Verne que ce qu'il y a, dirait-on, en elle de plus évident, à savoir sa puissance narrative (39), soit l'objet de ces deux questions fondamentales. C'est l'indice d'un trouble qui n'empêche pas le fonctionnement du récit vernien, mais qui le complique, en en faisant un instrument d'investigation qui est à lui-même son propre terrain. J. Verne ne cesse pas, en l'exécutant, de critiquer ce que nous pourrions appeler la commande contemporaine, en ce qu'elle prétend déborder la fonction représentative de l'art, et sa nature figurative, par le culte qu'elle voue à l'exhibition, ou par l'empire de l'identique absolu qu'elle subit. Ne plus traduire mais produire, ou ne plus inventer mais reproduire : ces vanités triomphantes, qui caractérisent l'esthétique moderne, risquent à court terme, dans la pensée de J. Verne, de lui être fatales, parce qu'elles restreignent à l'extrême le libre exercice de l'imaginaire. Les scénarios morbides multipliés par les Voyages Extraordinaires à l'approche de l'inconnu, ou les défaillances de leurs narrateurs fictifs, signalent une crise, ressentie comme toujours prochaine, de la narration, qui exige de relancer systématiquement l'enquête sur ses conditions de survie.

Canular made in U.S.A. -

Dans cette perspective, il faut absolument prêter attention à une nouvelle, datant probablement des débuts de J. Verne chez J. Hetzel, quoiqu'elle n'ait été publiée que dans un recueil posthume par les soins de son fils, Michel Verne. Il s'agit du Humbug (40), qui figure parmi d'autres textes, d'égale importance, dans le volume intitulé Hier et Demain (41).

Une fois encore, c'est de ce laboratoire exceptionnel que représente

l'Amérique du Nord (42), que J. Verne fait venir cette fable, étrangement affadie (43) dans la présentation qu'en donne son fils en simple "boutade". Voici quelle est, en résumé, l'anecdote. Un négociant habile, Augustus Hopkins, met un jour en émoi tous les habitants d'Albany en faisant convoier dans la ville un lot important de caisses au contenu tenu secret. Chacun se laisse bientôt emporter par la frénésie commerciale, et se déclare prêt à investir de l'argent dans l'entreprise mystérieuse de Hopkins - mouvement qui s'accélère lorsqu'on apprend qu'il ne s'agit de rien moins que d'organiser à titre privé une exposition universelle. Le commanditaire en a à peine lancé les travaux préparatoires, à quelques lieues d'Albany, qu'il se voit obligé de les interrompre à cause de la découverte, sur le chantier, des restes d'un squelette titanesque qui bouleverse toutes les données acquises de la science préhistorique. Là-dessus, une opération publicitaire de grande envergure popularise dans l'Amérique tout entière l'image du squelette : jusqu'à ce que le narrateur français découvre le pot-aux-roses derrière les palissades - le "squelette" n'est qu'un ramassis d'os hétéroclites... livrés par un boucher new-yorkais dans les fameuses caisses ! Mais, à l'instant où la supercherie semble devoir s'arrêter, Hopkins apparaît, avec la dépouille intacte, trop intacte, d'un plutôt rarissime tigre rouge à la main - et d'expliquer que le couguar a ravagé le "squelette" de manière malheureusement irrécupérable... D'où surcroît d'affluence à "Exhibition Park"!

Spéculations -

Un "humbug", soit en argot américain un coup de bluff, est donc

une histoire inventée de toutes pièces, comme celle mise au point par le négociant d'Albany. Et J. Verne fait de ce récit, partagé entre l'indignation devant la crédulité du public moderne et l'admiration pour le sens de la ruse commerciale des promoteurs, une parabole explicite sur les divers aspects de la production esthétique au Nouveau Monde. De même qu'Une Ville Flottante liait subtilement, pour n'en faire qu'un seul dessein ou un seul comportement, la miniaturisation gastronomique dans les assiettes de la nouvelle cuisine, et la mégalomanie artistique sur les planches de la nouvelle scénographie, Le Humbug joue durablement des effets de l'équivoque du mot "spéculation" (44), pour penser ensemble le fonctionnement économique des consommateurs américains et les conditions d'exploitation de la fiction, dans un pays piqué par le "taon de l'industrie" (45), où un Hopkins peut faire du Barnum au second degré, ou de deuxième génération.

L'art, de la mort aux prestiges -

A la fin du récit, la discussion entre le négociant américain et le narrateur français (c'est-à-dire entre nouvelle et vieille écoles) éclairait autant que faire se peut le problème engagé par l'anecdote :

" 'Aussi ne suis-je embarrassé que du choix du sujet à montrer, à lancer, à exhiber.

- Oui, dis-je, le choix est difficile. Les ténors sont bien usés, les danseuses ont fait leur temps, et ce qui leur reste de jambes est hors de prix ; les frères siamois ont vécu, et les phoques demeurent muets en dépit des professeurs distingués qui font leur éducation^e " (46).

J. Verne se porte d'emblée au point extrême, c'est-à-dire à l'état critique auquel ne peut manquer d'aboutir, selon sa propre logique, le principe de l'exhibition. Il y a à la fois consécution et contradiction entre, d'une part, l'importance croissante des moyens de reproduction qui sont à la disposition des modernes, et d'autre part, la raréfaction également croissante des sujets disponibles. La recherche doit nécessairement aller vers la sur-enchère dans le bizarre ou dans le monstrueux, épuisant à chaque degré supplémentaire franchi ses propres ressources, de sorte qu'elle se condamne plus ou moins rapidement à retrouver le banal qui lui est interdit. Si procès de l'art moderne il doit y avoir, il porterait donc par erreur sur on ne sait quel manque de qualité esthétique. Un glissement presque imperceptible dans la conclusion formulée par le narrateur modifie du tout au tout son interprétation :

"L'avenir des artistes sans talent, des chanteurs sans gosier, des danseurs sans jarret et des sauteurs sans corde, serait bien affreux, si Christophe Colomb n'avait pas découvert l'Amérique" (47).

La détresse de la production artistique est imputable à la seule dévoration suicidaire qu'elle fait de ses propres aliments : il n'y a pas tant de défauts, en définitive, du côté des agents ou acteurs (talent, gosier, jarret), que de défauts du côté des objets (corde).

Or cet art moribond trouve un dernier moyen de survivre, le plus surprenant et le plus impudent - c'est aussi ce que constate le Français. Il tient en réserve ce détour ultime : faire, en un retournement, au sens fort, prestigieux, du vide auquel il est fatalement acculé, la condition d'un fonctionnement absolument libre et interminable. Hopkins illustre ce saut

d'un extrême à l'autre, qui transforme une mort probable en un art possible. Il suffit de dissimuler le rien, la banalité, pour susciter un processus d'excitation, qui s'alimente du recul et du recel même de l'information. A force d'énigmes entretenues, l'Américain produit de la "merveille" (48), il fait en sorte, écrit admirablement J. Verne, de permettre à "un cours fictif de s'établir pour (des) actions imaginaires" (49) - double sens strictement conduit à son terme, le "coup" financier valant aussi pour l'économie du récit. Ce que le négociant invente, c'est un roman, d'une rare prolixité et d'une merveilleuse abondance de paroles, que supporte une absence de fond perpétuellement masquée. Le vide initial, sous la condition expresse qu'on ne cherche en aucun cas à le résorber, crée un appel d'air, c'est-à-dire de questions et de réponses, d'hypothèses et de récits qui finissent par s'engendrer les uns les autres, et en même temps il joue comme appel d'offres, lançant toute une circulation financière qui se nourrit d'elle-même :

"Autant il avait montré de réserves à s'expliquer sur ces projets ultérieurs relativement à sa grande entreprise, autant il fut prodigue de discours, de narrations, de réflexions, de déductions, sur l'exhumation de ce prodigieux squelette" (50).

Paradoxe et ironie extrêmes : ce n'est donc plus en l'occurrence l'objet (puisqu'il est inexistant) qui alimente la narration, mais, douée d'une autonomie sans équivalent, c'est la fiction qui constitue à sa guise l'objet, autrement dit la parole qui, dans ses replis et dans ses couvertures, remplace le référent manquant, par une simulation idéalement hors critère, en tient lieu à défaut de sa présence.

Le fiduciaire en folie -

Ce procès spéculatif ne fait au fond qu'achever le système fiduciaire, en exploitant son principe jusqu'à le retourner en faisant ruser la valeur par rapport à la marchandise. Mis au enchères, rapporte le narrateur scandalisé, le premier billet pour le concert de Madame Sontag monte au chiffre incroyable de trois mille dollars (51). Il n'y a plus de recours possible à la réalité, ni de moyen raisonnable de juger des offres, dans l'emportement incontrôlé des demandes, qui statuent imaginairement de la qualité. Poussées à leur comble, la production marchande et la production esthétique modernes finissent par retirer produit et producteur hors de portée de tout jugement. C'est ce fonctionnement inattaquable de l'exhibition qui choque le Français esthète : d'une "fille de portière", on fabrique une cantatrice (52), on consomme sans faire de différence les charmes de Lola Montès et la voix de la grande Jenny Lind (53), un Hopkins peut aussi bien se révéler Job que Rothschild (54). En bref, jouant peut-être une dernière fois sur l'assimilation de cette fable au sort du livre (ou "ours"), le narrateur conclut sans pouvoir trancher l'équivoque :

"Cet homme peut être un grand génie spéculateur, qui fonde une entreprise gigantesque ou tout bonnement un montreur d'ours de la dernière foire de Baltimore" (55).

Dès lors que le beau se mue en tapage, en truquage qui s'accomplit indéfiniment en truquant jusqu'au truquage, comment faire la distinction entre le maître et le mystificateur, entre l'exceptionnel et le trivial, entre le plein et le vide, entre le sens et l'insignifiance ? La signature par laquelle le récit à rebondissement de Hopkins se paraphe, l'aventure du cou-

guar, c'est-à-dire l'effacement derrière soi de toute trace de l'objet imaginaire, achève la ruse, commerciale et narrative, en la dégageant de son impasse menaçante : au moment où cette ruse serait contrainte d'avouer sa facticité, la voilà triomphalement relancée.

Anamorphose du roman -

Si l'on s'applique à lire le conte de J. Verne en tenant compte du jeu de double détente sur lequel il est explicitement construit, la "boutade" se charge de férocité et de vigilance quant à la nature secrète de la fiction moderne. Quand il n'y a plus rien à raconter, il y a encore à raconter le rien-telle serait en dernière instance la devise du récit du 19ème siècle... Mais il faut aller plus loin encore, dans la mesure où le camular américain ironise aussi, et de manière peu déguisée, sur l'oeuvre de J. Verne lui-même. Comme ne pas rapprocher en effet le (faux) squelette préhistorique d'Albany de la momie si bien conservée (56) de Voyage au Centre de la Terre ? Et, plus généralement, les péripéties de la nouvelle et du roman ? La concomitance de leurs dates de composition, dès lors, ne laisse plus de doute sur le sens de la démonstration faite dans Le Humbug. La pochade, qui est restée inédite (et pour cause, serait-on tenté d'écrire), se complait à présenter une version banalisée et satirique à la fois des motifs auxquels le roman confère simultanément un développement prestigieux et non critique. Tout se passe comme si, derrière l'apparat volontiers initiatique dont ce dernier se surcharge (57), le premier s'appliquait à révéler une pratique embarrassée de la fiction, qui ne serait pas loin de la mystification. En même temps que J. Verne se sert du Humbug pour faire la "théorie" des ruses

narratives modernes, il en fait la première application... concernant son propre succès. Sans hésitation, le lecteur peut ici prendre sur le fait sa propension et son attachement à l'autocritique, et au-delà, son besoin d'une incessante réflexion sur les conditions faites à l'exercice de l'imaginaire. La meilleure preuve en est qu'Axel se voit prêter quant à l'entreprise de Lidenbrock une incertitude rigoureusement équivalente à celle du Français narrateur vis-à-vis de la production de Hopkins :

"Le moment est venu de discuter cette gloire (...). Venais-je d'entendre les spéculations insensées d'un fou ou les déductions scientifiques d'un grand génie ?" (58).

Entendu, si l'on ose dire, en interférence avec son double du Humbug, l'a partie d'Axel amorce une lecture au second degré de la fable qui tourne à la contre-expertise. Une sorte d'effet "anamorphotique" d'aplatissement évacue l'exaltation, faisant valoir, en son lieu et place, une fiction hantée par le vide. Si l'on peut objecter que c'est là faire montre d'un mauvais esprit d'interprète, il faut songer que l'ironie délibérée du duplicata y incite sans réserve. Donc, quand les trois explorateurs aboutissent à l'ossuaire merveilleux et qu'ils s'approchent du corps miraculeusement conservé de l'homme préhistorique, il est clair que la fiction, à ce moment, a épuisé tout le matériel dont elle peut disposer avec vraisemblance, et qu'elle est parvenue au point décisif où elle doit risquer le grand saut, c'est-à-dire la confrontation avec l'invention de l'inconnu. Or cette limite est indépassable, en tous cas sous la loi de l'identique. Si bien qu'en recourant au rocher (59) qui bouche très opportunément le passage vers l'altérité, et en justifiant par l'appareil psychologique de l'excitation initiatique le choix par

le neveu des grands moyens de l'explosion, la fiction s'assure en fait une péripétie qui a le même statut que le tigre rouge pour Hopkins. Elle s'accorde un événement qui détruit toute possibilité de juger de la production de l'in vraisemblable - traduisons : qui la soulage de l'obligation d'une telle production. Bien entendu, cet effondrement imminent des potentialités de la narration - conséquence et symptôme de cette représentation malheureuse dont nous analysons la conscience chez J. Verne - est déguisé des prestiges de l'interdit. Mais cette référence, si elle permet au jeune lecteur de satisfaire tout à fait son attente, relève aussi à peu près clairement (60) de la manipulation, alibi pour un échec de la représentation. Le secret (la seconde instance) de l'interdit, que le récit vernien donne toujours à lire avec insistance, c'est, pour parler bref, qu'il est interdit. Ou encore : l'obstacle, c'est qu'il n'y a rien derrière. Interdit et obstacle doivent être aussi compris simplement comme des motifs romanesques commodes pour masquer une défaillance de la fiction et pour y dérober glorieusement l'évanouissement de ses possibilités de développement. Dans le même Voyage au Centre de la Terre, le premier rêve d'Axel n'a-t-il pas d'ailleurs pour rôle de prévenir d'une telle duplicité en échangeant indistinctement l'emportement et l'immobilisation ? Le jeune homme écrit en effet :

"Je (...) passai (la nuit) à rêver de gouffres ! J'étais en proie au délire. Je me sentais (...) entraîné, abîmé, enlisé" (61).

Aux approches du dénouement, c'est pareillement le moment de plus forte intensité narrative qui coïncide avec le plus fort risque de dégradation. Quelque chose doit intervenir, qui coupe court au passage à la vérité de la fiction, et la catastrophe offre pour ce faire sa fonction traditionnelle de péripé-

tie, soudaine et finale. Dans cette perspective, il n'est pas incompréhensible que le récit puisse présenter, contre sa propre évidence, le voyage imaginaire comme une réussite (62). Ce qui obtient le succès, ce n'est pas tant le groupe des héros dans l'histoire qui leur est prêtée, que l'écriture, qui peut en ce qui la concerne, tel Hopkins, jubiler à bon droit d'être venue à bout de sa narration.

Cours et discours -

A la lumière de l'étonnant apologue que constitue Le Humbug, nous pouvons définir plus généralement la narration vernienne comme une compétition permanente avec la force négative qui la promet à l'enlèvement. Initialement, le récit s'inscrit peu ou prou dans une situation dont le départ de l'obus, dans Autour de la Lune, serait la légende :

"Le 30 novembre, à l'heure fixée, au milieu d'un concours extraordinaire de spectateurs, le départ eut lieu et pour la première fois trois êtres humains, quittant le globe terrestre, s'élançèrent vers les espaces interplanétaires avec la presque certitude d'arriver à leur but. Ces audacieux voyageurs (...) devaient effectuer leur trajet en quatre-vingt-dix-sept heures treize minutes et vingt secondes. Conséquemment, leur arrivée à la surface du disque lunaire ne pouvait avoir lieu que le 5 décembre, à minuit, au moment précis où la lune serait pleine, et non le 4, ainsi que l'avaient annoncé quelques journaux, mal informés" (63).

L'écriture moderne a justement ceci de particulier qu'elle suppose un contrat

d'information rigoureuse, souscrit par devant une collectivité unanime dans son désir de recevoir l'image de sa propre aptitude à la perfection. Elle a pour horizon et pour limite un récit idéalement concentré et calibré, une sorte d'énoncé sec de l'exactitude, plutôt, en lequel s'abolirait le récit proprement dit. D'où une hantise du caractère fatidique de la précision, ou inentamable de la plénitude. De la même façon qu'Arronax doit s'avouer vaincu et cesser d'écrire face aux roches primordiales, dont le "lissé" pur de tout accident est dépourvu absolument de prise, de même il n'y aurait théoriquement qu'à décompter de manière brute la chronologie, calculée à la seconde près, des parfaits parcours modernes, sans autre discours. Pour qu'un récit ait lieu, il est donc nécessaire d'instaurer au sein de la certitude meurtrière l'étroite franchise de l'approximation. De ce presque, en principe condamné mais en pratique obligé, quoique toujours insuffisant, doit se nourrir toute l'invention narrative. La fiction occupe un statut stricto sensu intercalaire, faite de jeux qui s'efforcent de surprendre la rigueur mathématique, de la suspendre temporairement, contrainte de faire intervenir et de légitimer un épuisant système de retards.

Recherche d'un moratoire -

Aussi bien ne faut-il pas mésestimer les antagonismes, gaiement introduits par J. Verne, par exemple celui qui pousse Michel Ardan à s'exclamer, à l'encontre de ses compagnons :

" Remarquez bien qu'au moment où le boulet partira, que nous soyons dedans ou que nous soyons devant, c'est à peu près la même chose.

- Si ce n'est qu' "à peu près" la même chose, je me rassure, répliqua Michel Ardan (...).

- Encore treize minutes et demie (dit le capitaine).

- Ce n'est pas un homme que ce Nicholl, s'écria Michel, c'est un chronomètre à secondes, à échappement, avec huit trous' " (64).

Il ne s'agit pas seulement d'un débat entre le vivant et le mécanique, mais aussi du conflit entre le poète, le bavard, le joueur, l'amoureux des fables, et les calculateurs, stricts officiers du chiffre. Ainsi la fiction proteste contre le triomphe de la méthode. Et deux poids, deux mesures du temps rivalisent pour exercer la commande du récit, qui sont décidément irréconciliables :

" 'Nous avons donc encore vingt-sept minutes à rester sur la terre.

- Vingt-six minutes et treize secondes, répondit le méthodique Nicholl.

- Eh bien, s'écria Michel Ardan d'un ton de belle humeur, en vingt-six minutes on fait bien des choses ! On peut discuter les plus graves questions de morale ou de politique, et même les résoudre ! (...).

- Et tu en conclus, éternel parleur ? demanda le président Barbicane.

- J'en conclus que nous avons vingt-six minutes, répondit Ardan.

- Vingt-quatre seulement, dit Nicholl' " (65).

Les exclamations incessantes prêtées au Français ne doivent pas être considérées comme de simples techniques stéréotypées de relance. Elles engagent et

illustrent un enjeu tout autre : ménager les interruptions qui retardent et dilatent l'exactitude, maintenir le temps de la fiction à l'intérieur même du temps abstrait ou conventionnel, introduire les délais nécessaires pour qu'une histoire advienne en dépit des constats de la perfection qui la rattrapent constamment, bref, faire place au discours, en son sens propre en l'occurrence de dis-cours.

Sur le principe de cette discussion, exemplaire par son objet aussi bien que par son effet, le récit chez J. Verne s'acharne à multiplier les circonstances dilatoires, pour éviter de se confronter avec le spectre du fini ou du définitif, ne pouvant subsister que pour autant qu'il alimente son propre défaut. Il faut de ce point de vue prêter attention au gonflement des préliminaires de l'aventure, qui tendent à occuper un maximum de place dans la fiction vernienne. Il va de soi que toutes sortes de considérations justifient cette ruse trop évidente. D'un point de vue pédagogique, il est inutile que l'enseignement n'omette pas le commencement, c'est-à-dire les préparatifs. Pour l'intérêt de la lecture, également, il y a, dans ce procédé, une ressource garantie de "suspense". Cela n'empêche pas que ces prolégomènes démesurés permettent aussi d'en venir le plus tardivement possible au point attendu où l'écriture sera enfin, si l'on peut dire, à pied d'oeuvre. D'où cette phrase du Voyage au Centre de la Terre, que l'on peut trouver assez singulière si l'on considère qu'elle intervient au chapitre XVIII, presque à mi-parcours du livre :

" 'Maintenant, Axel, s'écria le professeur d'une voix enthousiaste, nous allons nous enfoncer dans les entrailles du globe. Voici donc le moment précis auquel notre voyage commence' " (66).

A l'extrême limite, on a le cas du diptyque lunaire, où c'est un livre entier qu'occupent les dispositions préluant à l'expédition. La leçon du Humbug nous contraint, selon nous, à faire de la rédaction des Voyages Extraordinaires une lecture qui accorde, non pas toute la place, certes, mais en tout cas une part relativement importante, à la dérision : qui sache prendre en compte, pour ce qu'elles sont, les ruses d'une écriture, presque toujours appliquées à gagner du temps, consommant le plus d'énergie possible dans les préalables du récit et reculant autant que faire se peut sa plongée dans les "abîmes" de l'inconnu. L'étourderie de J. Paganel, comme marque psychologique, autorise l'auteur, à faire dériver sans cesse son personnage d'erreur en erreur. Le quiproquo fournit aussi son récit en innombrables rallonges narratives - qui sont autant d'occasions de développer de minuscules épisodes que rien ne rend véritablement indispensables, si ce n'est précisément le besoin de se donner quelque dispense :

" ' Ah ! Mes amis ! Partir pour les Indes et arriver au Chili !
Apprendre l'espagnol et parler le portugais, cela est trop fort !' "

(67).

En effet, serait-on tenté de dire...

Alibis fictifs pour une narration nulle -

De tous les romans analysés ici, il ne fait pas de doute que c'est la narration d'Autour de la Lune qui offre, du point de vue qui nous occupe, l'orchestration la plus riche, et aussi la plus explicite, de son propre malaise ou de ses propres aises - c'est tout un, tant il devient difficile, ou

inutile, de chercher à les partager, à ce degré de virtuosité, faussement naïve, dans la mise en abîme. Dans ce roman du regard toujours impossible, rien à la lettre ne se produit, dès lors qu'est intervenu le détournement initial de la trajectoire prévue, quand le boulet est passé, de manière imprévue, à proximité d'un aérolithe (68). Il faut attendre très longtemps (69) pour comprendre, rétrospectivement, qu'il s'agissait là de la condition sine qua non du récit. Car l'aérolithe, apparemment inopportun, constitue en réalité l'alibi, juste nécessaire et juste suffisant, pour maintenir un semblant de récit, d'une part, en activité (puisque'il n'empêche pas l'aventure de continuer), mais aussi et d'autre part, à l'abri des problèmes posés par la représentation de l'inconnu (puisque'il empêche le trio des explorateurs de passer exactement là où il aurait fallu qu'il passât). Si bien que l'intégralité du savoir concernant la lune a le temps de se déverser et le livre de s'écrire, pendant que le lecteur passe, quant à lui, comme de piège en piège, par toute la série des distorsions souhaitables pour annuler jusqu'à la moindre possibilité de description. On reste à l'écart du volcan :

"Au grand déplaisir de Barbicane, la courbe que décrivait le projectile l'entraînait loin du point signalé par l'éruption" (70).

Où l'on se heurte à une insuffisance de visibilité dans l'objet :

"De tels faits, soigneusement constatés, eussent singulièrement élucidé cette obscure question de la constitution lunaire. Aussi Barbicane, Nicholl, postés à leur hublot comme des astronomes, observeraient-ils avec une scrupuleuse patience. Mais jusqu'alors le disque demeurait muet et sombre. Il ne répondait pas aux interrogations multiples que lui posaient ces esprits ardents" (71).

Ou bien, à l'inverse, on est en butte à un excès de luminosité qui n'est pas loin de produire en définitive le même effet que sa pénurie :

"A travers ce pur éther, son étincellement (celui de Tycho) était tellement insoutenable, que Barbicane et ses amis durent noircir l'oculaire de leur lorgnette à la fumée du gaz, afin de pouvoir en supporter l'éclat" (72).

Grâce à une distance fort savamment calculée, on est toujours placé à même de voir un peu, mais tenu au bord infranchissable de voir l'essentiel. Ce n'est pas sans ironie que l'agacement du lecteur est devancé dans la fiction par celui qu'elle attribue au personnage :

"Il y avait là de quoi agacer de plus patients observateurs, on en conviendra. C'était précisément cet hémisphère inconnu qui se dérobaît à leurs yeux. Cette face qui, quinze jours plus tôt ou quinze jours plus tard, avait été ou serait splendidement éclairée par les rayons solaires, se perdait alors dans l'absolue obscurité" (73).

Le dérapage du récit, obligé puisque seul capable d'en assurer l'existence au bout du compte, se met ainsi en fiction dans le dérapage qui affecte dès l'origine la course du boulet. La description ne sert plus qu'à consigner l'impossibilité de décrire, et prenant soigneusement garde de ne pas se mettre à l'épreuve, elle conserve ainsi intacte sa capacité de reproduction. Mais elle l'exerce simplement par prétérition - par exemple pour le mont Copernic :

" Si nous étions plus rapprochés, nous apercevriions les cônes qui

le hérissent à l'intérieur, et qui furent autrefois autant de bouches ignivomes" (74), -

ou encore par procuration - quand le narrateur vient suppléer extérieurement à la déficience de la narration fictive :

"Si le soleil l'eût (la lune) obliquement frappée de ses rayons, l'ombre portée aurait fait valoir les hautes montagnes qui se seraient nettement détachées, le regard aurait pu s'enfoncer dans l'abîme géant des cratères, et suivre les capricieuses rainures qui zèbrent l'immensité des plaines. Mais tout relief se nivelait encore dans un resplendissement intense. On distinguait à peine des larges taches qui donnent à la Lune l'apparence d'une figure humaine" (75).

Exemple tout à fait révélateur, puisqu'il faut recourir à un double relais anonyme, pour ménager sans trop de heurt, à la place de l'énoncé direct que les explorateurs devraient logiquement prendre à leur charge, l'intervention d'un savoir complètement indifférent, non impliqué dans le récit.

Crise ou renouvellement de la production ? -

Leurres comme dans Les Enfants du Capitaine Grant, retards comme dans Voyage au Centre de la Terre, écarts comme dans Autour de la Lune - quelle que soit la signification que par ailleurs ils délivrent, ces divers épisodes de la fiction intéressent avant tout son fonctionnement. Leur rôle premier consiste à alimenter le récit, par des semblants d'amorces narratives, promises à dissolution dès l'instant où elles auront assuré la prolongation

à vide qui est attendue d'elles. Cette pseudo-profusion de l'invention romanesque, ces moments "creux" de la narration chez J. Verne, sont autant de tentatives de réponse à la question posée par la pratique moderne du récit. Il devient plutôt vain de se demander, dans cette perspective, si les Voyages Extraordinaires enregistrent une crise de la production du roman, ou s'ils témoignent au contraire de sa libération prochaine (76). Leur intérêt en tant qu'acte d'écriture tient en réalité à leur position intermédiaire entre crise et libération : ils démontrent que l'une est la double face de l'autre, que l'impossibilité de représentation ouvre la possibilité d'un texte quasiment indéfini (77). L'exemple d'Autour de la Lune, particulièrement, éclaire la logique d'un tel retournement. La narration y est descendue à son degré minimal - elle consiste en une structure sèche, désincarnée pour ainsi dire, offrant à nu ses articulations et ses opérations. C'est au point que les données élémentaires, dont use la fabrication de n'importe quel récit, y exhibent leur "logique" (78) sans autre finesse : ainsi de tel chapitre (79) typique de l'allure générale du roman, qui sert seulement à énoncer les hypothèses au nombre réduit à l'extrême, entre lesquelles la narration va avoir à choisir. La fiction ne peut proposer mieux que cette alternative essoufflée. On voit dans Autour de la Lune comment les contraintes modernes - distribution à assurer de l'information, respect à manifester du credo de l'identique - affectent brutalement l'exercice de l'imaginaire, le restreignent jusqu'à l'épuisement. Mais en même temps, on voit comment elles en masquent la faillite, ou plus exactement, comment dans sa faillite, elles lui suggèrent de découvrir l'inépuisable ressource des masques - avec ces paradoxes qui leur sont inhérents : une naïveté complètement retorse, une pauvreté gageant une fertilité inattendue.

Que J. Verne parvienne à tirer son épingle du jeu, ne doit cependant pas nous faire oublier l'impact critique de cette pratique réfléchie du récit. En faisant de ses fictions l'épreuve toujours recommencée de la narration moderne, J. Verne cherche au premier chef à mettre en course les conditions de travail qui lui sont assignées. D'où sa volonté de retourner la fable sur et contre elle-même. Son effort dans Autour de la Lune est exemplaire à cet égard. Ainsi des allusions au second degré qu'il tire des figurations de la lune dont il avait a priori la libre disposition. Le boulet de la Columbiad pouvait prendre pour objectif la lune pleine ou la lune nouvelle, comme ses passagers le remarquent et le discutent. Or, même si Barbicane persiste à soutenir qu'il était légitime d'opter pour la pleine lune (cela aurait permis, argumente-t-il, d'arriver en terrain parfaitement connu et l'on en aurait été quitte pour remettre à plus tard l'approche de l'inconnu) Michel Ardan a beau jeu de se moquer d'un tel choix, et d'ironiser :

" 'Si jamais nous recommençons ce voyage, nous ferons bien de choisir l'époque où la Lune est nouvelle' " (80).

Ne serait-ce en effet que pour avoir, comme il le souligne, accès à l'autre (hémisphère invisible), sans lequel l'expédition n'est que la triste re-découverte du même (hémisphère déjà exploré). La comédie désabusée, à laquelle tourne ce voyage, fait dire au Français, en vrai mot de la fin :

" 'Voilà pourtant une belle occasion manquée d'observer l'autre côté de la Lune' " (81).

Autant dire que s'il y a bien en dernière analyse un texte qui finit par se produire dans les limites imposées à l'imaginaire, une telle pratique de l'écriture relève de l'exploit sans qualité, de la performance quelque peu amère.

"L'occasion manquée", dont parle Ardan, est bien en effet celle du nouveau, dans la rigoureuse alternative qui enferme l'écrivain, et qui, en face de la plénitude dont l'ambition ou l'illusion hantent la conscience contemporaine, ne propose que le risque à courir de la représentation de l'inconnu. Là où la fiction, cependant, invente un effet du hasard pour expliquer le ratage de ses personnages, le récit ne laisse quant à lui rien ignorer des responsabilités de sa propre logique. S'il y a avortement de la représentation, la cause en est la reproduction, dans sa force historique même : c'est ce que suggère jusqu'à son terme, la course toujours emblématique du boulet lunaire :

"La physique voulait que, dans son orbe elliptique, (le projectile) repassât par tous les points par lesquels il avait déjà passé" (82).

Epreuve et critique répétition, sur laquelle le récit, comme il est compréhensible, peut seulement faire le silence, à défaut de l'impasse.

- III -

Vers un statut privatif de la représentation -

On serait tenté de penser, au vu des conditions culturelles dont J. Verne subit et analyse l'application sur ses propres oeuvres, qu'il n'y a pas lieu pour lui d'espérer autre chose de l'acte d'écrire que ce genre de narration désenchantée et ironique, qu'illustre si bien Autour de la Lune, et dont les manipulations multiples finissent par accomplir ce tour de force de donner existence à un texte tout entier construit sur du vide. La représentation paraît à ce point mutilée par l'exigence d'identité à satisfaire, écrasée par

le meurtre de l'altérité à perpétuer, qu'elle ne tire plus ni fierté, ni surtout raison d'être, de cette pratique creuse du récit dans laquelle elle se perd. Si l'écrivain trouve évidemment encore de quoi survivre, c'est sous la condition de soumettre ses compositions à la paralysie de l'imaginaire. L'écriture n'aurait d'ambition que celle de durer, de pouvoir que d'escamotage, de principe que d'accumuler les procédures lui permettant de biaiser avec l'acte de représentation.

Il faut pourtant aller plus loin, et tenir compte de ce que ces conflits esthétiques se manifestent ouvertement dans les œuvres de J. Verne. Cette mise en scène, qui leur est délibérément appliquée, a une portée suffisamment critique pour qu'il ne soit guère possible de tenir ce point de chute dérisoire pour le dernier mot des Voyages Extraordinaires, en matière de réflexion sur l'écriture. Si les artistes n'ont plus qu'à fabriquer des "canards", ou des "humbugs" à la Hopkins, que sert de continuer ? Le droit absolu du canular est aussi sa limite - et si l'on peut considérer qu'il est toujours à lui-même sa propre justification, ou finalité, il n'est pas moins évidemment son propre principe d'illégitimité et d'annulation. Si bien qu'au-delà de ce recours suprême de pauvreté, demeurerait entière la question de savoir, non plus quel objet choisir pour la narration, mais quelle raison fait continuer à prendre l'activité d'écrire pour objet.

Encore écrire ? Et pourquoi ?

On touche ici, par un dernier tour de l'analyse, au point le plus difficile de l'enquête conduite par J. Verne sur sa propre pratique, et qui concerne le désir d'écrire. Il est clair que ce point ne pouvait être soulevé qu'une fois prise toute la conscience nécessaire de l'épuisement de la

fiction moderne, et que, dans ces conditions, il représente exactement la dernière chance de réponse à l'esthétique mortelle du même. Or, voici le point capital, et qui expliquerait que, contre toute apparence, Mallarmé ait pu s'intéresser à J. Verne (83) : c'est que ce dernier semble ne trouver cette réponse que dans une surenchère négative. Puisque la paralysie de l'imaginaire ne provient pas d'un abus de positivité mal comprise, comme il serait trop simple, mais de la logique profonde de la croyance positive, de le penser, il n'est pas possible d'en chercher la relance autrement que par la voie négative, en faisant de l'échec final de la positivité le commencement d'une approche tout autre de l'écriture, fondée sur le soupçon qu'il y a moins en elle une opération de puissance qu'une opération nécessairement privative. Sous réserve de preuves, on pourrait résumer la position de J. Verne par ces deux thèses, d'ailleurs dépendantes l'une de l'autre : d'une part, il faut écrire, non seulement en profitant des postulats modernes jusqu'au canular, mais finalement pour les prendre à leur propre piège, de manière à laisser le champ libre, pour reconsidérer, hors de leur mainmise, le statut de l'écriture ; et d'autre part, on n'écrit jamais que pour arriver au point où écrire devient précisément la question unique, cessant d'être l'outrecuidante certitude des modernes, c'est-à-dire pour toucher aux limites même de la représentation, aux quelques états intenable d'insoumission esthétique qui en marquent les bornes.

L'effort de J. Verne viserait autrement dit à provoquer et à exprimer un changement radical dans l'imaginaire de l'écriture, et subséquemment à redéfinir, nous allons le voir, une série de notions essentielles sous ce rapport : à penser la description en fonction uniquement de ce qui lui échappe, ou la trace au regard de ce dont elle prive, plutôt que de ce dont elle assure, ou

le langage en raison de ce qu'il manque et non de ce qu'il tient, - bref l'écriture elle-même à partir de la déception qui va de pair avec elle, non de la plénitude qu'elle ambitionne.

Leurres du langage industrialisé -

Prenons pour point de départ l'une de ces mises en situation fictive de son propre travail que J. Verne utilise si volontiers - cette note, extraite du compte rendu d'Axel, qui écrit au moment où le radeau de "surtarbrandur" (84) est soulevé par l'éruption dans le conduit du Stromboli :

"Je me sentais baigné au milieu d'une atmosphère brûlante. Je ne pouvais la comparer qu'à la chaleur renvoyée par les fournaux d'une fonderie à l'heure des coulées" (85).

A première approche, on peut tenir ces phrases pour un excellent exemple de ce que les commentateurs des Voyages Extraordinaires relèvent comme un trait pertinent à la fois de leur technique de description et de leur système de représentation imaginaire - à savoir, la confusion instaurée entre les objets naturels et les objets manufacturés (86). Le discours s'assure constamment de son exactitude, grâce à la réversibilité totale des références empruntées soit au donné, soit au produit. Les créations de l'homme et celle de la nature peuvent être toujours pensées indifféremment les unes par rapport aux autres, et cet échange permanent de qualités fait du scripteur, au sens fort du terme, un transcritteur heureux, puisque sa tâche consiste seulement à passer d'un registre à l'autre les objets dont il veut rendre compte, pour obtenir de les constituer en merveilles.

A s'en tenir là, l'analyse insisterait, toutefois, excessivement sur l'aspect positif de l'opération, sur la facilité langagière dont bénéficierait, somme toute, en n'importe quelle circonstance, celui qui écrit. Or, il est difficile de ne pas remarquer le tour restrictif employé dans l'exemple cité par Axel, et qui manifeste plus de réticence que d'euphorie rhétorique. Pourquoi une telle réserve ? Elle provient en réalité de ce qu'il n'y a pas de véritable équivalence des champs de comparaison, mais plutôt hiérarchisation implicite, et partant, fonctionnement à sens unique de la description, au lieu de la réciprocité attendue. Une manière de scandale furtif fait trébucher lourdement l'effort du jeune scripteur Axel, en lui proposant seulement pour ressource, lorsqu'il lui faut couvrir un phénomène pour le moment innommé, de se replier sur ce qui est, et pour cause, nommable, c'est-à-dire sur la nouvelle banalité industrielle. Ainsi l'usiné prend systématiquement le pas sur l'inné, contrevenant à ce qui pourrait être une croyance a priori : c'est l'imitation qu'on convoque pour interpréter l'imité.

On retrouverait cette inversion de langage, mais alourdie de tout un contexte historique, dans un passage équivalent de De la Terre à la Lune, où, pour décrire l'énorme forge de la Columbiad, à Tampa-Town, J. Verne évoque fugitivement les fureurs volcaniques tout à fait similaires. Mais cette proposition est aussitôt taxée de primitivisme, et c'est le dispositif opposé qui est adopté, et qui fait du comparant naturel le comparé du glorieux comparant industriel :

"Quelque sauvage, errant au-delà des limites de l'horizon, eût pu croire à la formation d'un nouveau cratère au sein de la Floride, et cependant ce n'était là ni une éruption, ni une trombe, ni un orage, ni une lutte d'éléments, ni un de ces phénomènes terribles

que la nature est capable de produire ! Non ! L'homme seul avait créé ces vapeurs rougeâtres, ces flammes gigantesques dignes d'un volcan (...), ces mugissements rivaux des ouragans et des tempêtes" (87).

Par l'effet d'une logique qui ne devrait pas surprendre de la part de J. Verne De la Terre à la Lune redouble en une crise du langage industrialisé la crise qu'il raconte d'une industrie moderne, si puissante et envahissante qu'on l'expulse parce qu'on ne sait plus qu'en faire. On ne saurait plus clairement montrer qu'à l'imagerie désuète du naïf, dominée par le critère naturel, le réel moderne prétend succéder et s'opposer avec son prodigieux artefact de remplacement. Mais c'est Atel, qui, dès lors, tire la conclusion, ou plutôt subit l'effet de cette prétention : l'empire du même ajoute à la paralysie narrative la paralysie descriptive. De même que la représentation de l'imaginaire succombe au plus extrême dénuement, de même le scripteur, incapable de s'ouvrir à la singularité des choses, retombe dans le stéréotype, et, sauf à passer pour sauvage, se met à écrire d'une manière désespérément insuffisante.

L'effet d'indicible -

Le débat ouvert entre copie et modèle n'affecte donc pas moins la description que la fiction. Le fonctionnement du langage et celui du récit subissent également la conséquence d'une représentation mise sens dessus dessous. Au lieu que ce soient les signes industriels qui imitent les signes naturels, la description est conduite à traiter des derniers en référence aux premiers :

contradiction, d'une part, à l'esprit, puisque cela revient à débouter la nature de sa fonction conventionnelle de critère incontestable, et d'autre part, à la lettre, puisque cela conduit à assigner au scripteur une position répétitive et une qualité orpheline, supposant qu'il consigne seulement ce qui s'aligne sur les normes en vigueur et qu'il prenne le deuil de ce qu'elles ne recouvrent pas.

Ce faisant, il est évident que l'écriture vernienne (confondons un instant sous ce terme équivoque les comptes rendus des personnages et l'activité de l'auteur des Voyages Extraordinaires) ne fait pas autre chose que de jouer son jeu, qu'elle abat sans surprise, comme tout texte réaliste soumis à l'obligation de suggérer l'incomparable. Dès qu'elle est en difficulté, elle a recours au réflexe qui consiste à pallier la défection de ses possibilités langagières en l'affichant, de sorte qu'elle fait semblant de fonctionner sur le fond d'une inépuisable excédent de réalité. Elle veut se donner à lire comme étant perpétuellement en reste par rapport à la qualité supérieure de l'objet décrit (88). Trous de mémoire ou de langue définissent, lorsqu'il est nécessaire, autour et au-delà de la description une marge supposée d'indivisible. D'où, pour conserver l'exemple d'Axel, dans Voyage au Centre de la Terre, ces interruptions (dont l'effet est augmenté de ce qu'elles concluent des chapitres et jouent ainsi en plus sur le blanc typographique qui les matérialise) où le locuteur perd la parole :

"Je tombai comme une masse inerte le long de la paroi, et je perdis tout sentiment d'existence ! (...)

Combien dura cet état d'insensibilité, je ne saurais le dire (...).

Tout à coup le terrain manqua sous mes pieds. Je me sentis rouler en

rebondissant sur les aspérités d'une galerie verticale, un vrai puits. Ma tête porta sur un roc aigu, et je perdis connaissance. Lorsque je revins à moi (...)" (89).

Où, ce qui est plus significatif encore, cet aveu d'incompétence par lequel le jeune homme termine la description qu'il a tentée de la cavité contenant la "mer" Lidenbrock :

"Le mot 'caverne' ne rend évidemment pas ma pensée pour peindre cet immense milieu. Mais les mots de la langue humaine ne peuvent suffire à qui se hasarde dans les abîmes du globe (...).

Toutes ces merveilles je les contemplais en silence. Les paroles me manquaient pour rendre mes sensations (...). A des sensations nouvelles, il fallait des mots nouveaux, et mon imagination ne me les fournissaient pas " (90).

Le langage du scripteur est battu en brèche, contraint au silence face à l'extraordinaire, ou privé de compétence par les splendeurs excessives de ce qu'il souhaite consigner. Cette figuration fictive d'une écriture trouée obtient aisément l'impression d'une différence impossible à rattraper entre les mots et les choses, elle produit comme un effet d'impertinence, dont on attend qu'à lui seul il inscrive l'altérité de l'objet/^{ou}de la situation décrits. Tout se passe comme s'il y avait effectivement tentative, et non pas dérobade, de la part du scripteur pour décrire l'indescriptible, et comme si son échec même, dans ces conditions, devait être porté à son crédit :

"Je croyais assister, écrit Axel, dans quelque planète lointaine, Uranus ou Neptune, à des phénomènes dont ma nature "terrestrielle"

n'avait pas conscience" (91).

Il est sûr que, par un trait de ce type, on assiste à la constitution chez J. Verne, assurément embryonnaire, d'un vraisemblable propre à ce qui sera la science-fiction (92).

L'obligation des limites du dicible -

Mais, même s'il est exact que les descriptions ont quelque intérêt à afficher l'insuffisance de langage, cela ne suffit pas à ôter à cette indication son potentiel critique. Et, en ce sens, une seconde lecture, plus exactement une contre-lecture, de ces mêmes descriptions est, nous semble-t-il, imposée par J. Verne. Dans le même temps où elles réussissent à tirer (un peu grossièrement) ressource de leur position difficile pour se doter d'un fonctionnement apparemment tranquille, J. Verne utilise au contraire leur ruse pour définir les conditions d'un exercice véridique de l'écriture. Qu'indique-t-il, en effet, par cette médiation d'Axel scripteur ? Que, pour celui qui prend sur lui cette charge, écrire n'est pas une activité ordinaire, qui se jugerait en terme de production et de réussite - mais n'a de sens que sous la réserve de s'engager dans l'improductivité et dans l'échec, de sortir du langage trop prémuni de l'identique, et de se poster aux abords de l'indicible, à la limite du silence, de la défaillance, sans cesse marquée par l'expérience langagière d'Axel, les réseaux si lourds de la métaphore tombent d'un seul coup en invalidité. Au lieu de pouvoir s'appuyer sur des dispositifs descriptifs préfabriqués, le scripteur doit connaître l'épreuve de se retrouver désarmé. Quelle que soit, donc, son utilité dans l'économie du texte réaliste, la scène de mise en déroute du chargé d'écriture accuse aussi cette économie,

elle sert surtout à assigner au discours en mal de rigueur, ou d'authenticité, la déroute comme seul statut possible, si l'on peut ainsi s'exprimer. En d'autres termes, le biais, que les descriptions empruntent pour tirer leur épingle du jeu contraignant de la vraisemblance, révèle précisément le dépassement de la vraisemblance que le scripteur doit tenter, l'affrontement du silence dont l'écriture doit faire sa cause unique.

C'est sans doute la raison de la grossièreté que nous soulignons à l'instant dans le procédé employé - c'est-à-dire simplement de la visibilité que J. Verne lui a laissée. De la sorte, les limites du jeu auquel il s'autorise se critiquent d'elles-mêmes. D'un côté, en affectant de replier leur propre puissance, la pensée et l'expression du même se désignent assurément, au moins autant qu'elles se dérobent. Leur empire quasiment involontaire se manifeste encore, et se protège, lorsqu'il proclame sa démission. Mais, d'un autre côté, c'est à ce point exact que J. Verne guette le discours des modernes, et qu'il intervient en le prenant stricto sensu au mot, pour le contraindre irrésistiblement à dire plus que ce qu'il souhaite. Le langage, dont les trous répétés veulent seulement donner l'image d'un pouvoir excédentaire des choses par rapport à ses propres disponibilités, avoue ce faisant sa dévalorisation foncière, se démonétise. Il y a peut-être ruse du scripteur à mimer son infériorité - il n'empêche que celle-ci se trouve désignée comme constitutive de son exercice. Somme toute, J. Verne restaure avec brutalité la hiérarchie modèle-copie : ce sont bien les références du sujet qui parle, qui sont secondes par rapport à l'objet dont il parle, et partant, toujours en position de faiblesse au regard de l'exigence de pertinence qu'elles ont à satisfaire. Pas de pratique du langage sans misère du langage. Comme si la feinte du silence produisait directement l'effet qu'elle avait pour fonction d'éviter, et si, au lieu d'asseoir le texte réaliste, elle minait ses assises. La fiction du supplément indescriptible fait subir à la description et à son responsable l'entraînement auquel ils cherchent à se soustraire. C'est le pou-

voir même du sujet écrivain que J. Verne met à mal, en le mettant en scène.

L'anamorphose inversée -

C'est dans cette perspective, Voyage au Centre de la Terre, qui se mettrait à ironiser sur son doublet ironique, Le Humbug : cas tout à fait exceptionnel de refonte incessante de la signification, où, tour à tour, roman sérieux et nouvelle-pochade se servent l'un à l'autre de parodie critique, tantôt sur le problème de la représentation, tantôt sur celui du langage. Le Humbug repose sur la prétention de pouvoir libérer indéfiniment le développement de la fiction, sans qu'aucun de ses rebonds courre jamais le risque d'une contre-épreuve du réel, de pouvoir multiplier à loisir les copies prétendues identiques d'un modèle inexistant. C'est dire que le reproducteur fait, apparemment en toute simplicité, l'impasse sur le prestige qu'il confère, avant destruction, à l'objet imaginaire, ou truqué, nécessaire à la promotion des copies. Or le Voyage au Centre de la Terre affirme au contraire (et c'est toute la différence entre l'exhibition et l'écriture) que le scripteur n'a pas de ces facilités considérables, et qu'il ne peut pas mettre en circulation le gigantisme (l'admirable, l'inconcevable, etc...) sans mettre en question sa propre position, sans rendre déficients son système personnel de références et, par conséquent, son langage. A titre de comparaison avec la jubilation du prestidigitateur américain, voici la version, immédiatement négative, qu'Axel donne de son rapport entre l'énormité des choses et ses normes mentales et langagières :

"En effet, je me trouvais en présence de produits de la terre, mais taillés sur un patron gigantesque (...). Que l'on juge du développe-

ment acquis par ces plantes chères aux milieux chauds et humides (...). Il s'agissait ici de champignons blancs, hauts de trente à quarante pieds, avec une calotte d'un diamètre égal (...). Plus loin (...) c'étaient les humbles arbustes de la terre avec des dimensions phénoménales (...). Voilà ces humbles plantes de nos jardins qui se faisaient arbres aux premiers siècles du globe !" (93).

On saisit bien comme ^{nt}réactiver l'objet de la description jusqu'à l'imaginer hors d'atteinte constitue pour le scripteur un geste apte à pallier ses difficultés d'expression, et l'inexpressivité même de sa langue. Mais, de l'intérieur même du terrible système de l'identique dont le fonctionnement demeure intact - plantes imaginaires et plantes de référence sont obstinément les mêmes -, les relations des mots et des choses se sont complètement renversées. Les référents des mots employés par le sujet moderne s'adaptent aux objets fictifs décrits, mais à la proportion, et donc à la priorité, près. Ce qui est dit ici par Axel du "patron" est capital : puisque cela implique que le sujet est nécessairement second par rapport à un système de "types" originels". Dans une fiction poussée à son extrémité, le langage finit par apparaître hanté par un mythe premier du langage, l'écriture devient l'occasion d'une fiction linguistique originelle et d'une pratique imaginaire de la défaillance des mots, disqualifiée dès qu'elle a à tenir la gageure de la description-limite.

Disgrâce du transcripteur -

Cette comparaison des produits doit, sans jeu de mots, se lire comme une fable sur la culture. Au lieu d'être le propriétaire et l'utilisateur d'une culture dominant le monde, et en fournissant les expressions idéales, Axel est

l'homme d'une culture amoindrie, hantée par une norme primordiale qui la raval au rang de redite en baisse. Du fait même de la revitalisation qu'il accorde à l'objet imaginaire pour compenser le fait de le penser sous gouverne de la répétition, le scripteur se voit es qualités impliqué dans un bouleversement des rapports entre référents et signes. Ce ne sont plus les signes contemporains qui sont appelés à être les comparants primordiaux : les signes archaïques les remplacent dans ce rôle - avantageusement, puisque, en tant que naturels, ils sont insurpassables -, et ils font d'eux leur point de chute métaphorique. Dans cette confrontation décisive, Axel illustre le passage obligé de l'écriture, de l'illusion qui la porte d'abord (celle, euphorique, d'exercer sa maîtrise sur la signification, sur les références qui l'établissent et les preuves qui la légitiment), à l'idée d'une prééminence perdue, d'une maîtrise détraquée, et d'outils renversés : en bref, son passage d'un sens propre, garanti de soi-même, à un sens figuré, aliéné. L'identité de l'imaginaire et du réel, dont Axel est convié à rendre compte, est assurément établie - à ceci près, qu'elle est aussitôt privative, et qu'elle démantèle la consignation. Au lieu de l'état de grâce de l'écriture "industrielle", Axel représente la disgrâce du scripteur.

Selon J. Verne, l'activité d'écrire serait donc, pour peu qu'on la considère dans des situations révélatrices où elle est comme mise hors d'elle-même, cette expérience-limite où les mots manquent au sujet, où leur référent s'appauvrit jusqu'à s'éteindre, où les signes sont désespérément en quête de leurs équivalents originels. Il y aurait dans toute transcription une part d'illisibilité irréductible, et, par cela seulement qu'elle échappe au langage, faut-il ajouter, cette part en serait le principe moteur, attractif. Le sujet n'est pas, comme on le croit ordinairement le gouverneur impeccable des signes et de

leurs compositions - ce seraient plutôt la défection du sujet, son rejet, qui donneraient le branle aux signes. J. Verne repère cette dérobade jusqu'au coeur des opérations apparemment les plus affirmatives, ou imperturbables, de transcription : d'où l'admirable démenti qu'il inflige à l'exemple, privilégié par les modernes, de la photographie, dans Autour de la Lune, lorsqu'il évoque la gloire de Tycho, ce site lunaire imprenable qui, à force de présence, finit par être complètement absent des reproductions qu'on lui applique :

"Ce qu'est cette montagne incomparable, l'ensemble des reliefs qui convergent vers elle, les extumescences intérieures de son cratère, jamais la photographie elle-même n'a pu les rendre. En effet, c'est en pleine lune que Tycho se montre dans toute sa splendeur. Or, les ombres manquent alors, les raccourcis de la perspective ont disparu, et les épreuves viennent blanches" (94).

Si le cliché met l'écriture en détresse, comme Arronax en fait l'expérience, il n'échappe pas pour autant lui-même à la détresse : puisque l'immédiateté non discursive qu'il est supposé réaliser se trouve à son tour soumise à dérive, littéralement expulsée par le centre archétypal que son excès de manifestation dérobe à la manifestation photographique.

L'écriture et son rêve -

En dernière analyse, il n'y a pas d'écriture qui, d'une façon ou d'une autre, n'opère dans le souvenir et dans la hantise d'une "écriture" autre, primitive et inimaginable. A une telle proposition, qui pourrait sembler exagérément compliquée, J. Verne prête cependant une application incontestable, une

fois encore, grâce à cet objet de prédilection qu'est la Lune. Celle-ci n'est plus prétexte à une fausse déroute par évanouissement calculé pour scripteur satisfait, mais cause d'une déroute absolue, pour scripteur défié sur son propre terrain, par la toute-puissance primordiale :

"Ce qui s'appelle lumière diffuse sur la terre (...) n'existe pas sur la Lune. De là une brutalité de contrastes qui n'admet que deux couleurs, le noir et le blanc (...). Leurs yeux étaient déroutés. Ils ne saisissaient plus la distance respective des divers plans. Un paysage lunaire que n'adoucit point le phénomène du clair-obscur, n'aurait pu être rendu par un paysagiste de la Terre. Des taches d'encre sur une page blanche, c'était tout" (95).

Texte capital, qui résume au plus profond l'ensemble du débat ouvert sur l'écriture moderne. Que laisse-t-il entendre ? D'abord qu'il n'y a pas de perception, ni d'activité esthétiques naïves, mais que dans l'accoutumance inconsciente qui règle nos relations aux choses, il faut voir un a priori d'autant plus contraignant qu'il est inavoué : que l'objet n'échappe à aucune de nos règles élémentaires de transcription, qu'à l'avance il soit disposé de manière à nous éviter toute différence qui serait fatidique, et à nous satisfaire en nuances. Le Beau est toujours une reconnaissance, le travail esthétique est un court-circuit entre une disposition spontanée de la nature et les dispositifs techniques de l'art. Une sorte de préalable et occulte esthétisation - étagement des teintes, des perspectives - fonde nos transcriptions, et les fait confortables, mais aussi inertes à force de conformité. Or si cette inertie est acceptée, c'est par crainte de la déroute que produirait un objet vraiment autre, comme celle qui s'empare du trio des observateurs face à cette

Lune, qui marque la catastrophe de leurs regards. S'il y a aussi en elle une esthétisation automatique, elle est négative, d'où sa provocation insoutenable "écriture" blanche, uniquement faite de "signifiants" purs, intraduisibles à la lettre, qui fait des héros des sujets une fois pour toutes perdants.

Ce tachisme lunaire a ses correspondants ailleurs - preuve de l'enjeu qu'impliquent ces écritures primordiales : ainsi dans Voyage au Centre de la Terre, les empreintes monstrueuses laissées par les dents de la bête innommable sur la barre de fer (96), ou encore ces types runiques, "sortis de l'imagination d'un dieu" du manuscrit d'Arne Saknussemm, écriture insurpassable mais perdue, dont la parenté est, nous semble-t-il, frappante pour le jeune Axel (97). Tout se passe comme si le scripteur moderne était agité sans cesse d'un rêve épuisant sur ces modèles d'écriture originelle. Ces signes parfaits ne sortent de leur secret que pour y retourner, ayant entre-temps tracé la limite des transcriptions possibles et changé complètement leur statut - ayant restitué à l'écriture une dimension d'insatisfaction et de désir, lui ayant assigné une négativité foncière. Comment ne pas être frappé, dans cette méditation de J. Verne sur le sujet écrivant, par cette sorte de tacite réminiscence des fables d'Orphée ou des Sirènes, sur les conditions d'exercice ou d'écoute du chant, dans lesquelles présence égale mort et suppose impossibilité, ou absence signifie oeuvre et distance possibilité du langage (98) ?

C'est pourquoi, passant du scripteur fictif à l'écrivain J. Verne, on ne peut s'étonner de son recours au fantastique (99). A l'extrême pointe du texte réaliste, qu'il achève en le débordant, le fantastique, avec son effet-limite d'incertitude, avec sa conséquence de faire vaciller le sujet et son langage, constitue la seule avancée dont soit capable l'écriture vers sa propre défaillance. D'où les apothéoses fugitives et négatives que plusieurs des

grands récits verniens y cherchent - qu'il s'agisse de l'apparition du légendaire Protée (100) dans Voyage au Centre de la Terre, ou de la vision douteuse (101) que les trois explorateurs prennent de l'hémisphère invisible dans Autour de la Lune. Dans ces deux occasions, rigoureusement comparables, la scène fantastique est le supplément dans lequel l'écriture moderne excède un instant ses limites mortelles - risque minuscule qui est toutefois le plus considérable qu'elle accepte de courir, transgression aussitôt effacée qu'essayée, où elle réapprend sa négativité. C'est que qu'Autour de la Lune consigne explicitement :

"Il y eut là un texte de conversation que la soirée ne put épuiser. L'émotion des trois voyageurs s'accroissait, d'ailleurs, à mesure que s'approchait le terme de leur voyage. Ils s'attendaient à l'imprévu (...). Leur imagination surexcitée devançait de projectile" (102).

C'est évidemment de manière tout à fait délibérée que J. Verne colorie des doubles marques du désir et de l'écriture ce retrait de l'objet recherché hors de portée de ceux qui souhaitent s'en saisir. Désir et écriture sont soumis au même régime, il faudrait dire qu'ils ne font qu'un : tension indéfiniment alimentée par l'absence de satisfaction, sentiment ou exercice dont la raison d'être est de ne pouvoir jamais se rendre compte de ce qui les motive, donc l'aliment est l'échec. Ecrire, nous rappellerait ainsi J. Verne, en plein règne de l'identique, est cette activité qui ne subsiste que dans la défaillance de ses forces représentatives et langagières. Métonymie que nous ne pensons guère contestable : de même que la Lune, par un infime mouvement de balancement de son axe, nous laisse entrevoir un tout petit peu plus que sa moitié

trop connue, mordre légèrement sur l'hémisphère invisible, de même il faut peser sur le texte moderne pour opérer, par ce qu'il faudrait nommer une "libération" de l'écriture, une mince mais capitale ouverture vers son dehors, pour le faire échapper un tant soit peu à ce qui a été appelé le "logocentrisme" (103).

* * *

NOTES

- (1) Voir supra nos analyses sur le projet accepté ou revendiqué par l'écrivain des Voyages dans les Mondes connus et inconnus, Partie II, ch. VII. Nous avons déjà montré comment l'enquête vernienne sur les rapports entre le geste scientifique de la consignation et la nature était conduite à s'interroger sur cette hésitation : le réel "collabore"-t-il avec la connaissance, ou se rebelle-t-il contre elle ? En d'autres termes, y a-t-il naturalité ou arbitraire des traces par lesquelles il peut être symbolisé, résumé ? Un objet comme la carte fait constamment apparaître l'interdépendance de la légitimité, qu'il présuppose et tente de maintenir hors de question, et de la déperdition, qu'il implique (voir notre Partie I sur ce point, en particulier ch. I). L'équivalence du monde (avec le préalable de son organisation donnée) et du livre, ou du musée ou du jardin zoologique, est l'outil imaginaire destiné à régler, selon une coïncidence qui n'aurait pas à être établie ni pensée ni discutée puisqu'elle serait naturelle, le rapport de représentation entre le texte, la connaissance, le réel.
- (2) Simultanément, et de manière indéterminée, la pratique et la théorie romanesques au cours du XXème siècle ont tenté de s'élaborer en rupture par rapport au dogme représentatif, et de se justifier, en quelque sorte, rétrospectivement en s'intéressant à la "crise du roman" à l'oeuvre au cours du siècle précédent. Ce n'est pas ici le lieu de mesurer les partis pris ni les enjeux d'un tel déplacement de la fonction romanesque, mais seulement de remarquer la place accordée désormais, et pour exemple, dans cette perspective, à l'oeuvre de Flaubert (on consultera la synthèse de M. Raimond, Le Roman depuis la Révolution, A. Colin, Paris, 1969, et l'abondante bibliographie fournie sur ce point).
- (3) Nous avons esquissé l'interprétation de ce passage essentiel à nos yeux en

marge de notre contribution sur J. Verne et La crise des spéculations, au colloque d'Amiens de novembre 77 organisé par la Société des Etudes Romantiques (texte à paraître chez Minard, 1980).

- (4) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 8, 2ème Partie, ch. XVI, pp. 512-513.
- (5) C'est Ayrton qui lance la discussion en prononçant le mot de "simulacre", tandis que Mac Nabbs la conclut par cette "boutade" équivoque attribuée aux Nègres : "Ils prétendent (...) que les singes sont des Noirs comme eux, mais plus malins : 'Li pas parler pour li pas travailler', disait un Nègre jaloux d'un orang-outang apprivoisé que son maître nourrissait à ne rien faire". Point par où la simulation est aussi conçue, à la dérobée, comme ruse et résistance au colonialisme. Il ne faut pas oublier que cette discussion sur les aborigènes mimes est prise entre le constat de l'ethnocide commis de sang-froid par les Anglais et l'anecdote des colons mozartiens : succession qui mériterait d'être prise en compte pour le terrible effet de critique à froid qu'elle produit, en lieu et place des pires lieux communs racistes.
- (6) Ibid., p. 513.
- (7) La suggestion ne manque pas d'intérêt : avant de retrouver leurs activités vitales (chasse au boomerang puis au leurre), les indigènes australiens respectent les liens de reconnaissance qu'ils ont contractés. Cela dit, ils sont aussi supposés les oublier rapidement, incapables d'éprouver même, comme le narrateur, la gratitude du ventre. Le chapitre n'arrive pas à s'équilibrer dans la représentation qu'il esquisse de cet état monstrueux au regard de la conscience occidentale : tendresse et barbarie mêlées, civilisation et sauvagerie alternatives, renvoient en définitive à cette dégradation par la misère qui est certainement la thèse

fondamentale de J. Verne sur ce point. Sur la difficulté des commentaires en la matière, voir La Race noire dans l'oeuvre de J. Verne, d'Olivier Dumas, J. Verne, Colloque de Cerisy, o.c., et les discussions annexes, pp. 264 et suiv., en particulier sur la base des jugements portés par M. Soriano dans ses deux livres sur le racisme de J. Verne. Conséquence directe de la position de J. Verne (au coeur des mentalités contemporaines pour les exhiber), il y a bien passage des représentations racistes dans ses romans, mais aussi enquête sur leur généalogie historique : d'où vient qu'en effet il soit impossible de ne pas produire ces représentations ?

- (8) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 8, 2ème Partie, ch. XVI, p. 513.
- (9) Ibid., p. 518. Passage de l'"industrie", à son degré zéro, des femmes tendant des graines à des oiseaux plus bêtes que nature, à cette ruse supérieure de l'habileté.
- (10) Dans sa dernière intervention au Conseil Municipal d'Amiens, comme le rappelle D. Compère (M. Jules Verne, conseiller municipal, L'Herne, o.c., p. 134), J. Verne lie la désaffection du public pour le théâtre, et les conséquences financières qui en résultent, à Barnum (voir Bulletin Municipal du 12 février 1903). Propos de connaisseur, J. Verne s'étant fait au Conseil une spécialité des questions de théâtre, mais propos discutable dans la mesure où l'homme de théâtre J. Verne, comme nous avons eu l'occasion de le rappeler, a tiré sa considérable gloire d'effets dignes de Barnum ! Au moment de l'inaguration du Cirque d'Amiens, la feuille boulangiste La Picardie le souligne avec férocité, en particulier dans cette chanson satirique (air : Cadet-Roussel) citée par D. Compère (ibid., p. 138) :

"Monsieur Jul' Verne était heureux,

Littérateur, homme chanceux

Avec Stroghoff, le tour du monde,

Chaque recette était fort ronde.

Ah ! Ah ! Ah ! Oui, vraiment,

Monsieur Jul^s Verne était brillant". (4 juillet 1889).

On ne peut évidemment éviter de mentionner le personnage de Calistus Mumbar, arrière-petit neveu de Barnum, de L'Île à Hélice de 1895, roman capital pour la réflexion vernienne sur les rapports entre art et société. Mais il n'est pas dépourvu d'intérêt de citer sur la pratique théâtrale de J. Verne ce témoignage de Mallarmé : "(Paris) n'ignore pas qu'extraordinaire, vraiment par le seul chiffre des dépenses invoquées, 150.000 francs, Le Voyage autour du Monde, cette féerie, ce drame, cet atlas vivant de géographie, joint à tout le reste les noms populaires de Dennery et du très curieux Jules Verne" (où l'on reconnaîtra le titre du premier livre de M. Moré) et : "Que dire ? Il faut voir : La Grotte des Serpents, un Suttu dans l'Inde, l'Explosion et l'engloutissement d'un steamer, l'attaque d'un train par les Indiens Dawnies : titres prestigieux mais vains à côté de la réalité, ici la féerie !" (La Dernière Mode, quatrième livraison, 18 octobre 1874, éd. Pléiade, Gallimard, Paris, 1961, p. 768, et cinquième livraison, 1er novembre 1874, ibid., p. 790).

(11) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 8, 2ème Partie, ch. XVI, p. 513.

(12) A cette contamination du réel par la représentation, ou de la vie par le théâtre, on sait que J. Verne a consacré l'une de ses fables les plus sardoniques, celle du Docteur Ox, probablement inspirée, comme le suggère P.A. Touttain (dans Une cruelle fantaisie, o.c.), par l'Exposition universelle de 1867.

(13) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 8, 2ème Partie, ch. XVI, titre et pp.

507 et 518-519.

- (14) Ibid., 3ème Partie, ch. XV, p. 787.
- (15) Ibid., p. 786.
- (16) Ibid., p. 787.
- (17) Ibid., p. 788.
- (18) Ibid., pp. 789-790.
- (19) Une Ville Flottante, t. 6, ch. XXXV, p. 148. On retrouve ibid., (p. 164) le nom de Barnum -- comment s'en étonner ? -- dans le Livre d'or des visiteurs des chutes du Niagara : curiosité naturelle où le réel en tant que tel se met en scène, objet idéal pour un Barnum, et pour une esthétique à la Barnum aussi bien. Cela pourrait être l'occasion de réfléchir sur l'histoire et sur le statut, dans notre représentation du tourisme, des phénomènes naturels.
- (20) Voir supra notre Partie I, ch. 6.
- (21) Nous avons déjà eu l'occasion de souligner, à la fois à propos des habitudes alimentaires notoires de J. Verne et des représentations gastronomiques dans ses romans, la tendance à préférer les traitements simples de la nourriture -- ce qui explique que le luxe moderne puisse apparaître à cet égard comme une perversion. De manière générale, Une Ville flottante est l'important relevé de toutes les formes, culturelles et sociales, d'enfantillages qui marquent le tourisme de riches.
- (22) Dans les deux cas, ce n'est pas en elle-même la qualité de l'objet représenté qui importe, mais la modification produite par sa représentation. Le premier effet de l'entrée de la science dans le roman n'est pas tant de faire passer des informations que de convaincre de la nouvelle sujétion

de la littérature, comme le premier effet de l'entrée de la pompe sur scène n'est pas tant de la constituer en objet d'art que de convaincre des nouveaux prestiges de la scène. D'où la complémentarité des deux pratiques à l'intérieur du même champ culturel.

- (23) Une fois encore, J. Verne efface et confirme son originalité. Il ne saurait d'aucune manière y prétendre, dans la mesure où, dans la logique même de la perspective devenue sienne, il ne fait pas autre chose de son oeuvre, d'une certaine façon, que le relevé consciencieux des divers objets ou techniques dans lesquels s'investit spécialement l'imaginaire de son temps. Mais le gaz d'éclairage, dans le cas du Docteur Ox, ou la photographie, en cette occurrence, indiquent aussi dans quelle mesure il faut lui reconnaître une place à part, à l'intérieur même de ce mouvement d'adhésion : dans la mesure où l'oeuvre se fait enquête, volontiers incongrue, explicitement ou implicitement ironique, sur la charge imaginaire inhérente à ces opérations-miroirs des modernes. C'est cette double et connexe caractéristique qui fait des Voyages extraordinaires à la fois cette somme des fascinations dont l'ensemble constitue notre préhistoire mentale, et cet outil d'interrogation sur leurs fonctions et leurs enjeux. Pratiquement, dans le cas qui nous occupe, l'histoire des rapports entre la photographie et l'oeuvre d'art représentative trouverait dans J. Verne l'exemple d'une analyse remarquablement vigilante, de toute évidence informée de première main auprès de l'amitié de Nadar.

(24) Vingt-mille Lieues sous les Mers, t. 6, 2ème Partie, ch. XI, p.451.

(25) Ibid., p. 452.

(26) C. Robin (Le Récit sauvé des eaux, J. Verne, Revue des Lettres Modernes, n° 2, o.c., p. 48) mentionne l'important passage discuté présentement,

mais pour y relever seulement l'un de ces multiples jeux de vraisemblabilisation par lesquels s'assure le travail du narrateur vernien - sans insister, autant que nous le faisons, sur la démission obligée de la narration qui s'y figure et qui n'est pas que commode prétérition, mais crise patente du principe de représentation. A preuve, le fait qu'Arro-nax n'a pas recours au lieu commun, si fréquent par ailleurs et dans Vingt-mille Lieues même, du texte paralysé a fortiori par un objet supposé rebelle à la peinture elle-même (voir id., ibid., p. 44, citant le ch. XVI, 1ère Partie, p. 170, t.s. : "Quand le pinceau lui-même est inhabile à rendre les effets particuliers à l'élément liquide, comment la plume saurait-elle les reproduire ?"). Le caractère exceptionnel de l'épisode de la photographie se souligne de toutes les manières : excès de lignes au lieu du défi ordinaire de leur flou, esthétisation "automatique" du "tableau" au lieu du défi ordinaire au peintre.

- (27) Il est capital que ce soit le proscrit qui soit détenteur du pouvoir absolu de l'immédiateté, dans ce débat entre photographie et représentation. D'où la charge fantasmagique de cette scène : accès à l'origine, un instant ouvert par le titulaire d'une surpuissance formidable, mais aussitôt refermé. L'homme socialisé reçoit de celui qu'il a exclu ce cadeau empoisonné : une photographie unique qui lui interdit toutes les autres à l'avenir, suscite doublement en lui une conscience malheureuse - celle de l'origine engloutie, celle de la narration bloquée. C'est bien, par un paradoxe seulement apparent, d'une photographie "défendue" qu'il s'agit, et privative : "Tenez-vous bien", dit le capitaine Nemo, à l'instant de clore cette vision admirable et intenable, prise aux limites du possible.
- (28) Comme le téléphone proustien manifeste à la parole son interdit qu'est la présence, la photographie vernienne manifeste à l'écriture le sien, qu'est

l'immédiateté. Les appareils de la modernité suscitent l'épreuve de la différence par leur statut même de communication. Noter que J. Verne n'est guère enthousiasmé, en 1893, par sa première expérience du téléphone (voir S. Vierne, Puissances de l'imaginaire, L'Herne, o.c., p. 171) avec Louis-Jules Hetzel.

(29) Cinq Semaines en Ballon, t. 1, ch. III, p. 14.

(30) Ibid.

(31) Autour de la Lune, t. 3, ch. XIV, pp. 418-420.

(32) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XXXI, p. 260.

(33) Ibid.

(34) Ibid., ch. XXX, pp. 247 à 249.

(35) Ibid., ch. XXV, p. 212.

(36) Ibid., ch. XVIII, p. 160.

(37) Ibid., ch. XXXII, pp. 273-274.

(38) Inutile de préciser que dans cette hypothèse d'une contamination, acceptée voire revendiquée par J. Verne, de la crise des puissances créatrices des modernes sur la puissance de l'écriture, notre travail trouve son idée centrale - développant en cela certains aspects soulignés par S. Vierne, en particulier, dans son article au titre exemplaire Puissance de l'Imaginaire, L'Herne, o.c., pp. 152 et suiv., même si nous divergeons sur la place à accorder aux références mythiques ou archétypales (comme nous nous en sommes expliqué supra, Partie I, ch. 5).

(39) C'est le fond de l'excellent témoignage que représente le compte rendu donné par Théophile Gautier des Voyages Imaginaires de M. Jules Verne dans

le Moniteur Universel du 16 juillet 1866 (texte repris dans L'Herne, o.c., pp. 85 et suiv.), et qui porte pour l'essentiel sur les Aventures du Capitaine Hatteras : "Les titres seuls vous font courir sur la peau un léger frisson (...). La nuit a été brûlante, et l'aube, ayant mal dormi, a les joues plutôt marbrées que fraîches. Ces livres arctiques viennent à propos. Quand on les tient, ils vous donnent presque l'onglée : on voit son souffle s'allonger en brouillard et une neige invisible vous descend sur les épaules". Mode humoristique qui consigne l'effet de l'invention vernienne capable d'"inspire(r) (...) l'envie d'aller passer quelques heures avec ces bons compagnons au désert de glace dans la maison de neige" par "l'illusion la plus complète" et un incontestable "cachet de vérité". Gautier insiste sur la nouveauté que représente cet emploi de l'imagination producteur de "l'absolue sensation de la réalité". Non sans humour, il suggère le protocole de lecture, ou la mise en condition, nécessaires pour libérer complètement cette puissance imaginaire : "fermer tout, persiennes, stores, rideaux (...) s'allonger sur un fauteuil de moleskine, enveloppé d'un burnous algérien, et (...) lire dans la demi-obscurité" - ... ce qui met aux antipodes de la lecture familiale, façon Magasin ! Nous reviendrons infra (ch. 9 et 10), d'ailleurs, sur cette équivoque consubstantielle aux textes verniens - exotisme du plaisir ou service de la science (comme on le reconnaissait parmi les spécialistes - voir C. Robin : Livre et Musée..., o.c., p. 476) -, mais il nous importe ici d'interroger la crise de l'imaginaire qui est son préalable et, peut-être son impensé.

(40) Nous développons ici, plus spécialement, les idées avancées dans l'article mentionné supra (n. 3).

(41) Voir notre Introduction sur les textes contenus dans ce recueil, et sur

les problèmes d'exploitation qu'ils posent.

- (42) On lira avec profit sur ce point le commentaire de J. Chesneaux, dans Mirage Américain et péril américain, ch. 9, de Une lecture politique de J. Verne, o.c., pp. 136 et suiv. Voir aussi les Souvenirs d'enfance et de Jeunesse, section 6, sur l'Amérique "soeur de la France" (L'Herne, o.c., p. 62).
- (43) "Cette boutade inédite a été écrite vers 1863", écrit Michel Verne. Dans quelle mesure cela devrait-il conduire à soupçonner le texte ? Le problème est identique à celui de La Destinée de Jean Moréas (voir supra, Introduction). Les questions d'attribution sont plus décisives que parfois prétendu (voir F. Gaillard au Colloque de Cerisy, o.c., p. 315), d'autant plus que la personnalité de Michel Verne mérite, évidemment, une étude spécifique (voir M. Soriano, J. Verne, o.c., en particulier pp. 196 et suiv.).
- (44) Le Humbug, t. 25, p. 156 et p. 172.
- (45) Ibid., p. 160.
- (46) Ibid., p. 185.
- (47) Ibid., p. 186.
- (48) Ibid., p. 161.
- (49) Ibid., p. 170.
- (50) Ibid., p. 172.
- (51) Ibid., pp. 166-167. Henriette Sontag (de son vrai nom, Bertrud Walpurgis), cantatrice allemande spécialiste de Weber (dont elle crée notamment Euryanthe en 1823), et de l'opéra italien, fut la rivale de la Malibran.

- (52) Ibid., pp. 185-186. Aussi bien cette fable sur un capitaliste de l'art et sur un entrepreneur de spectacles intéresse-t-elle plus généralement le renouvellement du marché esthétique et les conséquences qu'il entraîne sur le statut du créateur. "Quoi que je fasse maintenant, je réussirai", pronostique Hopkins, autant admirablement que cyniquement. Est-il interdit de se demander dans quelle mesure ce triomphalisme intéresse J. Verne, et la place que lui confère J. Hetzell ?
- (53) Ibid., pp. 162-163. Jenny Lind, le "rossignol suédois", s'est fait connaître en 1838 par son interprétation du Freischütz de Weber, avant d'acquiescer une célébrité mondiale, spécialement aux Etats-Unis. Inutile de présenter la danseuse anglaise Maria Dolorès Gilbert, dite Lola Montès, qui débute à Londres en 1843, dans l'emploi de "danseuse espagnole", avant d'être faite comtesse de Lonsfeld en 1847 par Louis Ier de Bavière, puis d'émigrer en Australie et aux Etats-Unis. Toute la protestation du narrateur consiste à défendre cet archaïsme, l'art pur, contre les "excentricités" susceptibles de le "gâter" (p. 163), et finalement l'artiste contre son "impresario" (ibid.). On peut reconnaître ainsi la particularisation de la voix critique (identique à celle qui touche M. Ardan débattant du caractère opératoire de la communication scientifique - voir infra ch. 9), qui vient compliquer chez J. Verne l'appréciation portée sur les temps modernes jusqu'à l'équivoque consentie, revendiquée.
- (54) Ibid., p. 170. La discussion sur le statut de l'oeuvre d'art ne peut pas ne pas recouper celle sur l'économie capitaliste (L'Ile à Hélice suffit à prouver la constance de cette reconnaissance et de cette inquiétude).
- (55) Ibid., p. 160.
- (56) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XXXVII et XXXVIII (voir supra,

Partie I, ch. 5).

- (57) Voir S. Vierne, J. Verne et le roman initiatique, o.c.o., pp. 65 et suiv., sur le "modèle" que représente à ses yeux, et sous ce point de vue, Voyage au Centre de la Terre.
- (58) Ibid., ch. VI, p. 45, et ch. VII, p. 56.
- (59) Ibid., ch. XLV et XLVI, S. Vierne souligne à bon droit cette caractéristique notable de l'épisode, qu'il vient interrompre une initiation possiblement héroïque, ou une initiation absolue, avec accès au "point suprême". Nous avons commenté supra (Partie I, ch. 6) l'équivoque porteuse d'une telle limitation, qui reproduit, mais dans le mode doux-amer, l'éducation retardée de l'adolescent bourgeois (voir G. Rosa, J. Verne et l'idéologie : le grand instituteur du sujet "jeune", art. cit., colloque de Cerisy, p. 159). Ce serait le lieu de montrer que la production romanesque s'impose la même limitation, en sorte qu'elle obtient, comme il est compréhensible, la même honorabilité, mais aussi qu'elle n'échappe pas à la même suspicion.
- (60) Voir D. Compère, Le Fin Mot, J. Verne, La Revue des Lettres Modernes, n° 2, o.c.o., pp. 165 et suiv., pour une analyse assez comparable, quoiqu'elle privilégie exagérément, à notre sens, l'aspect "rousselien" des opérations d'écriture verniennes, dont F. Rivière pressent la relative irrecevabilité (Colloque de Cerisy, o.c.o., discussion, p. 141).
- (61) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. VII, p. 65.
- (62) D'où le "choeur" entonné in extremis (ch. XLIV, p. 387), et relayé par la gloire, dans laquelle Lidenbrock demeure "modeste", comme le glisse insidieusement J. Verne (ch. XLV, p. 390). D'où aussi la confusion établie par Axel - narrateur très bienveillant... - entre son Voyage au Centre de la Terre (qui fait "une énorme sensation dans le monde", p. 391) et le roman

homonyme !

- (63) Autour de la Lune, t. 3, Chapitre préliminaire, p. 258.
- (64) Ibid., ch. I, p. 267. Sur l'homme-chronomètre, voir supra nos analyses à propos de Fogg, Partie I, ch. 3 et 5, en particulier pour la charge anti-paternelle de l'image. Noter aussi, sur le motif de l'homme-canon, un beau cas d'instabilité, si l'on oppose le condamné évoqué par Axel (Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XLIV, p. 377, qui annonce La Maison à Vapeur) et le clown du Great-Circus de Michel Ardan (Autour de la Lune, ch. I, p. 267).
- (65) Ibid., pp. 264-266. Le même passage peut difficilement laisser inaperçue l'implication (autocritique) des formules "humoristiques" d'Ardan : "Vingt six minutes bien employées valent mieux que vingt-six années où on ne fait rien ! Quelques secondes d'un Pascal ou d'un Newton sont plus précieuses que toute l'existence de l'indigeste foule des imbéciles...". Que pensent les héros de l'embonpoint de cette opposition du temps méthodique et de cette contraction sublime de la temporalité géniale ?
- (66) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XVIII, p. 165.
- (67) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 1ère Partie, ch. XV, p. 150. En perspective de cette nécessaire perversion, Babel, comme Paganel le constate, et sa "confusion des langues" (p. 149), comme aliment aussi, mais combien douteux !, de narrations inquiètes quant à leur possibilité même (voir infra, ch. 10).
- (68) Autour de la Lune, t. 3, ch. II.
- (69) Ibid., ch. IX.
- (70) Ibid., ch. XV, p. 434.

- (71) Ibid., p. 430.
- (72) Ibid., ch. XVII, p. 459.
- (73) Ibid., ch. XIV, p. 418.
- (74) Ibid., ch. XII, p. 392.
- (75) Ibid., ch. VII, pp. 338-340.
- (76) Catégories nécessaires à l'évaluation de l'histoire de la forme romanesque, mais non suffisantes : la crise de la représentation engendre une posture critique (voir Flaubert), ou une posture ludique (voir J. Verne qui s'en sert, et s'en alerte - infra, ch. 10), qui doivent être absolument différenciées si l'on veut lever les équivoques inhérentes aux théories qui ont constitué ce problème (et dont A. Robbe-Grillet est un exemple clair).
- (77) En écrivant que "le spectacle produit par J. Verne ne reproduit pas (mais qu') il invente", F. Rivière (Colloque de Cerisy, o.c., Littérature pour la genèse, pp. 135 et suiv.) tente à juste titre de situer la "folie d'écriture" de J. Verne, mais ne traduit peut-être pas exactement son origine c'est le fait de ne pas pouvoir faire mieux que reproduire qui transforme d'une part la "factory" vernienne en cet usage inversé, ironique et risqué, de la "doublure", et la pousse d'autre part à rôder dans les parages du fantastique, c'est-à-dire à découvrir ce que, faute de mieux, on appellera sa "zone" fantasmatique.
- (78) Au sens où C. Brémond parle de logique du récit, il n'est pas incompréhensible que la narration vernienne - eu égard à ses conditions d'exercice et à la conscience qu'elle en prend et donne - fournisse aux poéticiens un exemple privilégié de narrativité (voir P. Hamon, Poétique, XVI).
- (79) Autour de la Lune, t. 3, ch. XV, Hyperbole ou parabole.

(80) Ibid., p. 430.

(81) Ibid., p. 431.

(82) Ibid., ch. XIX, p. 485. Dans ces conditions, l'appréciation portée par Théophile Gautier sur la spécificité de l'invention vernienne apparaît discutable dans son apparente justesse : "L'imagination humaine s'est complue dans ces fantaisies vagabondes où sous prétexte d'excursions aux contrées inconnues, les auteurs, avec plus ou moins de talent, développent leurs utopies ou exercent leur humeur satirique. - Les voyages de M. J. Verne n'appartiennent à aucune de ces catégories (...), ils offrent la plus rigoureuse possibilité scientifique et les plus osés ne sont que le paradoxe ou l'outrance d'une vérité bientôt reconnue. La chimère est ici chevauchée et dirigée par un esprit mathématique". S'il est exact d'insister sur l'écart établi de la sorte entre Swift et J. Verne, il faut souligner que le possible comme fondement et norme de l'exercice de l'imaginaire met en crise la "chimère", et qu'il y a chez J. Verne, explicitement, un deuil de l'invention, éthiquement interrogé (voir supra, Partie I, ch. 6) et esthétiquement ressenti. "Tour de force" que ce roman si peu "feuilletonneux", par conséquent, comme J. Verne le remarquait (voir J.-J. Verne, J. Verne, o.c., p. 155, et pour l'article de T. Gautier, L'Herne, o.c., pp. 85 et suiv.). D'où le vengeur "vous savez que (dans En Rade) il y a des rêves, et j'ai, entre autres, un voyage dans la lune. Je vais pouvoir faire quelque chose d'un peu propre, car je suis soulevé par mon sujet - et j'emmerde Verne" de Huysmans (lettre du 19 août 1886, publiée dans le Figaro Littéraire, du 11 janvier 1958, et citée par M. Moré, Nouvelles Explorations de J. Verne, o.c., p. 176, note). C'est bien parce qu'il y a compétition sur une thématique et sur une esthétique

tique comparables que Huysmans éprouve ce sentiment de défi à relever (voir P. Citti, Lecture d'En Rade, réflexion sur un roman enrayé, Revue des Sciences Humaines, Lille, 1978, n^{os} 170-171, pp. 217 et suiv.).

- (83) Voir supra n. 10, et M. Moré, Le très curieux J. Verne, o.c., p. 165, sur un possible écho de la "leçon d'abîmes" de Vor-Frelsers-Kirk dans une scolie d'Igitur. Peut-être, cependant, est-ce moins l'enjeu métaphysique qui doit prévaloir dans une telle rencontre (comme M. Moré tente d'effectuer de l'établir dans le ch. IX de ses Nouvelles Explorations, o.c., pp. 170 et suiv.), que l'implication esthétique qu'il comporte nécessairement - ce qui expliquerait que Mallarmé s'intéresse à la fois au Barnum et à l'Absolu verniens.
- (84) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XXXI, p. 264. On peut se demander dans quelle mesure J. Verne ne joue pas, quelque peu scatologiquement, du mot (qui pourrait s'entendre : "sûr t'as l'bran dur").
- (85) Ibid., ch. XLII, p. 368.
- (86) Voir par exemple P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., pp. 191 à 196 en particulier, poursuivant l'interprétation de M. Butor (Répertoire I, pp. 133-134, cité p. 196) et analysant le texte qui fait l'objet de la note 87, infra.
- (87) De la Terre à la Lune, t. 3, ch. XV, p. 137. Cette "familiarité" de la nature et de l'industrie assure l'équilibre imaginaire dont A. Gramsci fait la marque dominante de l'œuvre vernienne. Jugement exact, sous condition de le tenir pour partiel, et de voir quelle logique déporte les récits verniens de cette familiarité obsédante et des échanges infertiles qu'elle implique vers des points d'"Unheimlich" qui tendent à modifier radicalement le statut même de l'écriture - production de différences, non

d'identique.

- (88) Voir C. Robin, et ses "réflexions sur le narrateur vernien", notamment sur ce type de jeux rhétoriques, dans Le Récit sauvé des eaux, Revue des Lettres Modernes, n° 2, o.c., pp. 33 et suiv.
- (89) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, fin des ch. XXVII et XXVIII.
- (90) Ibid., ch. XXX, pp. 249-250.
- (91) Ibid.
- (92) Le cas cité est suffisamment exceptionnel, pour être tenu pour la limite atteinte et interdite par l'imaginaire rigoureusement affecté à la production d'effets vraisemblables. Avancée extrême aux frontières de la représentation : en se l'autorisant, nul doute que J. Verne accomplit le geste idéologique d'équilibre restreint qui est demandé à la fiction par la société commanditaire. Il n'ignore pas pour autant, et même recherche, les conséquences de cette avancée quant aux qualifications du scripteur. Par quoi il tire de la restriction fictive (équivalent de la restriction psychologique exposée par la fiction - voir supra, Partie I, ch. 6) une question critique. Aucun hasard, aussi bien, si un livre comme Vingt-mille Lieues sous les Mers (voir C. Robin, Le Récit sauvé des eaux, art. cit.) accumule les effets-limites de vraisemblance : la déroute du scripteur Arronax doit aussi s'entendre comme dévalorisation du témoin face à Nemo, restitution du monde du paria à l'inappropriable.
- (93) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XXX, pp. 254-255.
- (94) Autour de la Lune, t. 3, ch. XVII, p. 459.
- (95) Ibid., ch. XIII, pp. 408-410.

- (96) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XXXII, p. 283.
- (97) Ibid., ch. II, p. 13.
- (98) Aussi bien n'est-ce que dans cette perspective (qui nous est évidemment inspirée par M. Blanchot, en particulier dans L'Espace Littéraire) qu'il nous paraîtrait possible de tenir, comme on en a pris l'habitude, les aventures verniennes pour des aventures du roman (voir la contribution de M.-H. Huet, Itinéraire du texte, Colloque de Cerisy, o.c., pp. 9 et suiv.).
- (99) Le Château des Carpathes, et en particulier son introduction, constituent une décisive mise au point de la relative pertinence et de la possibilité limitée de la pratique fantastique à l'intérieur du règne positif (voir la remarquable analyse que J. Neefs a donnée de ce problème dans Le Château des Carpathes et la question de la représentation, Colloque de Cerisy, o.c., pp. 382 et suiv., notamment sur la "proximité réglée" au fantastique et sur la difficile "institution (du) regard apaisé des positivités sans mystère").
- (100) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XXXIX, p. 337.
- (101) Autour de la Lune, t. 3, ch. XV, p. 440.
- (102) Ibid., ch. VII, pp. 336-337.
- (103) Ibid., ch. XIV, p. 416, sur la "libration" lunaire. Ces analyses ont tenté d'appliquer les thèses de J. Derrida aux problèmes de la production romanesque, comme on l'aura deviné. Ce ne nous paraîtrait pas une objection que d'opposer la "naïveté" vernienne à une telle exploitation. Nous avons déjà dit combien l'exemplarité historique de l'imaginaire vernien était à nos yeux de mettre en figures ces concepts que nos sciences humaines ont faits déterminants, à partir du matériel de la fin du 19ème siècle.

CHAPITRE IX

LES PROCEDURES DE DETOURNEMENT DE LA PEDAGOGIE

(La fonction ludique de la revanche de l'imaginaire)

Notes et références p. 910

- I -

La dure loi du même -

Quel sort est ici et maintenant dévolu à l'exercice de l'imaginai-
re ? Telle est, brièvement résumée, l'interrogation préjudicielle dont J.
Verne s'est refusé à faire l'économie, et qui s'est par là même imposée à
nous comme point de départ, dans le chapitre précédent. Tout en se fournis-
sant de l'armature technique convenable au projet de roman instructif, qu'ils
ont consenti et aidé eux-mêmes à tracer, les Voyages Extraordinaires ne sont
à l'évidence guère assimilables à une pure et simple exécution de cette com-
mande, ni réductibles à des recherches d'organisation pratique. Il nous est
apparu que J. Verne ne pouvait visiblement inventer ou inventorier les outils
requis, avant d'avoir résolu la question de savoir dans quel cadre ils
étaient susceptibles d'être mis en service. L'intérêt de ces romans tient
ainsi au fait que, dans le temps même de leur composition, ils soulèvent le
préalable de leurs conditions de possibilité. Ils sont d'autant plus sensi-
bles à cette urgence, d'ailleurs, que, comme ils s'acharnent à le montrer,
il n'est pas simple de définir ce que pourrait être un texte moderne.

Comment écrire, et pourquoi écrire, en effet, sous l'empire de
l'esthétique industrielle ? Les ambitions contemporaines de puissance sans
contestation, le rêve de possession sans délai, le besoin narcissique de
reconnaissance, impliquent, en une logique presque fatale, l'aliénation de
l'art. Les productions ou reproductions spectaculaires, qui sont le nec plus
ultra pour la conscience moderne, restreignent la fonction de l'artiste, pri-
vé jusqu'à épuisement non seulement d'objets à représenter, mais de la repré-

sentation elle-même. En quelle langue parler, quel récit tenter, quand l'identité exerce une censure sans limite sur l'altérité ? Paraboles ou plaisanteries expriment continuellement ce sentiment chez J. Verne : le même, ou le soi-même, dans leur absolu, frappent d'indisponibilité les narrations et les descriptions, s'attaquent à l'activité représentative dans ses oeuvres vives, ne lui laissant plus d'autre choix apparent que cette alternative : soit le rien - ou l'écriture comme mécanique, accomplissant la performance de perdurer à vide -, soit le négatif - ou l'écriture comme désir, propulsée par le creux des mots et des choses qui fait son échec.

Un programme ambivalent -

Or cette réflexion sur les rapports entre l'imaginaire et l'écriture et sur leurs conditions respectives d'exercice, touche immédiatement à la question du fonctionnement pédagogique du texte de J. Verne. Nous avons vu que l'alliage de l'information et de la fiction était, certes, le principe élémentaire et l'ambition hautement affirmée, mais aussi la difficulté profonde, du nouveau roman dont J. Hetzel entend signer l'acte de naissance. Et l'on se rappelle le point d'achoppement rencontré, et révélé volontairement ou involontairement dans l'Avertissement : à savoir, que l'équilibrage des fonctions assigné comme objectif se monnaie, pratiquement, au prix d'une ségrégation, qui fait problème, en zones d'imagination tantôt autorisée, tantôt interdite. Comment concilier, c'est-à-dire investir l'une dans l'autre sans qu'aucune y perde sa qualité particulière, une imagination supposée se manifester dans tout son feu, et une connaissance qui se voit demander de conserver toute son efficacité ? Or on voit mal comment un récit, acculé au mensonge ou au fantastique, et préoccupé de son propre fonctionnement, pour-

rait régler convenablement les relations de ses deux vocations simultanées. C'est bien ce dont J. Verne prévient son lecteur, au terme du "chapitre préliminaire" d'Autour de la Lune, lorsqu'il annonce le programme de son récit dans ces termes plutôt étranges :

"C'est (le) voyage (de ces hommes) dans le boulet-wagon qui va être raconté jusque dans ses plus dramatiques comme dans ses plus singuliers détails. Ce récit détruira beaucoup d'illusions et de prévisions ; mais il donnera une juste idée des péripéties réservées à une pareille entreprise" (1).

La confusion de l'expression ne provient peut-être pas d'une maladresse qui la rendrait négligeable. Elle mérite plutôt d'être tenue pour délibérée. Par sa duplicité, elle entend alerter le lecteur sur la duplicité constitutive de l'ensemble du récit à venir. D'une part, on peut comprendre en effet que le livre accomplira le travail didactique attendu de lui, et qu'il permettra d'abandonner un certain nombre d'idées, ou d'hypothèses, erronées et toute une imagerie lunaire, au profit d'une information réellement inouïe - ce que confirmerait d'ailleurs la conclusion, lorsqu'elle résume de la manière suivante les acquis du voyage :

"Ces savants avaient observé de visu, et dans des conditions toutes particulières (...). Que pouvait-on objecter à des observateurs consciencieux qui relèvent à moins de quarante kilomètres de cette curieuse montagne de Tycho (...) ? Que répondre à ces savants dont les regards s'étaient plongés dans les abîmes du cirque de Platon ? Comment contredire ces audacieux que les hasards de leur tentative avaient entraînés au-dessus de (cette) face invisible du

disque, qu'aucun oeil humain n'avait entrevu jusqu'alors ?" (2).

Bilan qui serait incontestable, si l'on exceptait les trop évidents et ironiques objections et démentis qu'il s'attire. Oculaire noirci pour Tycho (3), occasion manquée pour Platon (4), au demeurant fort bien exploré depuis la Terre (5), et conditions en effet très particulières que celles de ce regard toujours empêché, systématiquement refusé ! En sorte que l'on peut, et même qu'il faut, comprendre tout aussi bien à l'inverse les phrases initiales, qui, entendues autrement, c'est-à-dire sarcastiquement, préviennent que ce récit intégralement truqué, a toutes chances de ne combler ni l'attente de connaissance des lecteurs, ni la confiance qu'ils accordent a priori au roman instructif. Entre l'enregistrement des promesses explicites de l'oeuvre, et l'aveu de leur déception implicite, l'hésitation est remarquable : comme si, selon l'auteur lui-même, rien n'empêchait évidemment de lire le texte qui commence tel qu'il se propose, mais comme si, simultanément, rien n'interdisait non plus de le lire en contrevenant à ses directives pour ainsi dire officielles.

Ironie et sérieux -

L'annonce ambivalente d'Autour de la Lune met l'accent, d'entrée de jeu, sur l'ambiguïté d'un fonctionnement pédagogique direct appelé à composer avec un fonctionnement fallacieux de l'imaginaire, d'insertions de la connaissance obligées de se légitimer dans une fiction accaparée par la difficulté de se constituer et de progresser, d'énoncés si possible abstraits charriés par la feinte épaisseur d'un discours rusé. Si le programme du récit est bien d'opérer la conjonction du dramatique et du singulier, c'est-à-dire du divertisse-

ment et de l'instructif, l'entreprise annonce aussitôt la couleur : c'est-à-dire son inconvénient foncière. J. Verne avertit, d'une façon à peu près transparente, de la potentielle incompatibilité des nécessités de la représentation et des besoins du savoir moderne. Soit, sous forme, une fois encore, / ^{d'une} "histoire drôle" lourdement insistante, en guise d'ouverture au chapitre intitulé "Fantaisie et réalisme", précisément :

" 'Avez-vous jamais vu la lune ? demandait ironiquement un professeur à l'un de ses élèves.

- Non, Monsieur, répliqua l'élève plus ironiquement encore, mais je dois dire que j'en ai entendu parler' " (6).

Défi symbolique que cette compétition en ironie et présomption, entre un maître qui, au nom du savoir et du regard objectifs, se moque de l'imagination vagabonde, et un élève qui, au nom du plaisir et de la parole bavarde, se moque du sérieux impérieux. C'est toute la dislocation du texte moderne qui est ici résumée (7), entre l'exigence de discipline et de clarté, propre à la communication scientifique, et celle d'indiscipline et de faconde, propre à la littérature d'imagination. Quant à savoir si J. Verne choisit d'organiser son texte selon la position magistrale, le clin d'oeil qui finit le "chapitre préliminaire" d'Autour de la Lune signale suffisamment sa réserve, et le parti contraire qu'il prend :

"En outre, (le récit) prouvera que (...) J.-J. Maston perdait son temps, lorsque, penché sur le gigantesque télescope, il observait la marche de la lune à travers les espaces stellaires" (8).

Ce saut brutal du profond au ludique dit que l'écriture ne peut pas être une protestation très critique contre les conditions faites à la représentation, sans être aussi un débordement très insolent de l'exactitude didactique. Le récit qui engage avec le télégramme (9) une course de retard et de lenteur à la seule fin d'exister, s'engage simultanément, vis-à-vis du savoir, dans

un jeu de pièges et de leurres, dont il faut tirer toutes les conséquences. Si l'on peut se permettre un tel raccourci, le dysfonctionnement du texte moderne accomplit son dysfonctionnement (10).

- II -

Des usages de la théorie -

Pour première démonstration de cette tendance, que nous pensons perceptible chez J. Verne, à une indiscipline qui serait à la fois très satisfaisante pour elle-même et nécessaire à l'existence de la fiction, nous analyserons les cas de mise en application et en représentation (que l'une n'aille pas sans l'autre, c'est cela qui est essentiel, permettant tous les jeux possibles de contradiction interne) des procédures scientifiques dans les Voyages Extraordinaires.

Dès le début de Voyage au Centre de la Terre, par exemple, une longue discussion oppose Axel et son oncle Lidenbrock, sur l'authenticité de l'aventure de Salmussem, sinon de son document même, et à partir de là, sur le bon usage de la théorie. La confrontation de l'élève et du professeur est révélatrice des distorsions que subit l'une des opérations majeures du savoir lors de son insertion dans la trame romanesque de l'aventure :

"Je passai aux objections scientifiques, bien autrement graves à mon avis.

'Allons, dis-je, je suis forcé d'en convenir (...). Le savant est allé au fond du Sneffels (...) il a même entendu raconter dans les récits légendaires de son temps que ce cratère descendait au centre

de la terre ; mais quant à y être parvenu lui-même, quant à avoir fait le voyage et à y être revenu, s'il l'a entrepris, non, cent fois, non !

- Et la raison ? dit mon oncle d'un air singulièrement moqueur.

- C'est que toutes les théories de la science démontrent qu'une pareille entreprise est impraticable !

- Toutes les théories disent cela ? répondit le professeur en prenant un air bonhomme. Ah ! Les vilaines théories ! Comme elles vont nous gêner, ces pauvres théories ! " (11).

Jeu étrange, presque pervers, que celui poursuivi ici, et qui consiste à afficher, au lieu de le déguiser, le problème de la vraisemblance sur lequel achoppe le récit, et par surcroît, à vouloir faire de cette discussion sur la fiction l'occasion d'une épreuve de raisonnement scientifique ! Le récit pédagogique, considéré a priori, pourrait délaissé le terrain du vraisemblable, pour ne se fournir qu'en gages extérieurs de véracité. Mais, dès l'instant où il les ajoute et tente de les ajointer à des justifications internes à la fiction - à cette invention du manuscrit de l'alchimiste -, il se produit du même coup un texte singulièrement troublé ! L'addition d'un fonctionnement didactique probant à un fonctionnement fictif improbable s'avère aléatoire pour le premier. L'opération-type du savoir joue en effet en porte-à-faux, appliquée, si l'on veut, à la fois à du vide et dans le vide. Il s'agit ici de montrer que l'esprit de découverte, qui caractérise le savant, ne va pas sans risque, qu'il doit quelquefois passer par-dessus le corps des théories constituées, pour formuler sa propre hypothèse. Le passage repose ainsi implicitement sur la figure stéréotypée du découvreur, selon laquelle l'individu qui opère une révolution dans l'ordre de la connaissance s'en rend

capable, d'abord ou uniquement, grâce à son pouvoir d'ignorer les thèses disponibles à un moment donné, de négliger les conjectures ayant reçu label officiel. Il y a donc confirmation d'une image que l'on pourrait dire avant tout poétique, préexistante chez les lecteurs, tant de l'activité du savant que du développement de la science :

" 'Voici ce que je décide, répliqua le professeur Lidenbrock en prenant ses grands airs : c'est que ni toi, ni personne ne sait d'une façon certaine ce qui se passe à l'intérieur du globe (...) c'est que la science est éminemment perfectible et que chaque théorie est incessamment détruite par une théorie nouvelle' " (12).

Il n'est cependant pas difficile de voir, qu'en s'ouvrant ainsi, sous couverture scientifique, sa possibilité d'existence, la fiction affecte d'une sorte de paralogisme le raisonnement qu'elle s'est accaparé. C'est par un coup de force subreptice, en effet, qu'on passe de la loi selon laquelle toute découverte suppose un abandon préalable des théories intérieures, à l'idée que toute négation des thèses précédentes revient à faire oeuvre de découverte. Un "pourquoi non ?" léger (13), où va s'engouffrer et dont se pare la fiction débutante, succède, en feignant de s'en garantir, au "parce que" prudent et contraignant des "véritables savants". Autrement dit, l'alibi (en l'occurrence, une certaine représentation, conventionnelle, de l'indépendance d'esprit scientifique) qui autorise la confection du roman, constitue en même temps un usage immodéré, presque une contravention, du raisonnement scientifique. Sous l'allure d'un enseignement à méditer sur l'hypothèse en matière de recherche, l'aventure légitime son hypothèse narrative en produisant un bon exemple de consécution fausse et d'artifice intellectuel. La

conclusion du chapitre manifeste de manière exemplaire et ironique le saut que la coalition des nécessités romanesque et didactique produit, et que le personnage... tait fort bruyamment :

" 'Cela est possible, après tout.

- Cela est certain, répondit triomphalement mon oncle ; mais silence, entends-tu ? Silence sur tout ceci' " (14).

Ce sans-gêne du professeur vis-à-vis des exigences de la raison dont il est censé être le défenseur attitré aux yeux du lecteur, illustre plus généralement les facilités que le récit instructif prend avec la mission qu'il a la charge d'exécuter.

Conjoncture et conjecture -

Ce n'est pas l'une des moindres curiosités de l'oeuvre de J. Verne, ni l'une des moindres marques de l'exploitation rusée qu'elle fait de ses propres présupposés, que ces brouillages en série qui accompagnent le développement de ses connaissances dans la fiction, et qui ne peuvent manquer de se répercuter sur leur acquisition supposée par la lecture. Au lieu de la collaboration constructive de la science et de l'aventure, les multiples effets de l'une sur l'autre témoignent de la difficulté que J. Verne éprouve à établir les bases du texte moderne, sont les directes conséquences des biais qu'il est obligé d'emprunter.

Autre exemple : l'impossibilité chronologique soulevée par la vulgarisation dans le cadre de la fiction. En effet, la communication du savoir doit obéir à cette double contrainte : on ne saurait véritablement résumer

ni utiliser des connaissances encore incertaines ou insuffisantes, qui laisseraient provision au doute ou qui réclament une information supplémentaire ; mais on ne saurait valablement non plus se borner à traiter des connaissances tombées dans le domaine public. Si bien que le roman d'apprentissage ne peut jouer que sur une marge très réduite (15), quand il n'est pas obligé de faire subir aux progrès une suspension arbitraire (16). C'est le cas précisément de l'édition corrigée de Voyage au Centre de la Terre, pour laquelle J. Verne rajoute tout un passage (celui, capital, de l'ossuaire), et accommode en ces termes l'interpolation destinée à tenir compte du "procès de la mâchoire" :

" Axel ! Axel ! Une tête humaine ! (...) Ah ! M. Milne-Edwards ! Ah ! M. de Quatrefages ! Que n'êtes-vous là où je suis, moi, Otto Lidenbrock !"

Pour comprendre cette ⁱⁿterpolation faite par mon oncle à ces illustres savants français, il faut savoir qu'un fait d'une haute importance en paléontologie s'était produit quelque temps après notre départ.

Le 28 mars 1863, des terrassiers fouillant sous la direction de M. Boucher de Perthes les carrières de Moulin-Quignon (...) trouvèrent une mâchoire humaine à quatorze pieds au-dessous de la superficie du sol (...). Nous connaissions tous les détails de l'affaire, mais nous ignorions que, depuis notre départ, la question avait fait des progrès nouveaux (...). L'existence de l'homme quaternaire s'affirmait (...) chaque jour davantage" (17).

Comme le souligne le narrateur, la chronologie est une affaire d'importance, ici, puisque, à quelques jours (fictifs) près, toute l'information mise en

scène immédiatement après n'aurait rigoureusement pas eu lieu d'être. Pour que le roman puisse récupérer l'actualité journalistique, il lui faut recourir à un décalage temporel, se prémunir d'un moment à la vérité invraisemblable où le savoir retardé, et donné pour imparfait, reçoit son complément et sa constitution en théorie parfaite d'une fiction exactement intercalaire. Juste après la découverte d'Abbeville, et juste avant sa confirmation, exploitant artificiellement la primeur de l'événement en faisant impasse sur sa répétition, le récit accomplit un geste foncièrement illégitime au regard de sa vocation d'instruction, pour se ménager un sursis en s'antidatant et en feignant de rendre compte d'un procès inachevé de connaissance.

"Piraterie" didactique -

Ces deux exemples, portant sur la notion de découverte (qu'il s'agisse de l'esprit qui lui est propre, ou des circonstances de tel ou tel de ces cas), montrent le détournement dont la fiction affecte la connaissance, à l'intérieur de la formule du roman instructif, les artifices, logiques ou chronologiques, qu'elle applique au contenu des informations délivrées. Le modus vivendi, élaboré constamment entre les ingrédients principaux du nouveau roman - l'imagination et l'éducation -, se disloque ou se dissipe, dès qu'instauré, pour se recomposer en une étonnante forme d'éducation imaginaire. Toujours emprunté au Voyage au Centre de la Terre, le traitement de la loi du fait est typique dans cette perspective. Au départ (18), le fait est, comme il convient, opposé pour sa rigueur aux conjectures, toujours possible-ment spécieuses. Et le roman saisit toutes les occasions pour en proposer l'apprentissage et pour faire la démonstration de son importance scientifique. D'où, par exemple, cette discussion sur les conséquences interprétatives

à tirer de cette donnée "incontestable", dans la fiction du moins, qu'est la profondeur atteinte par les explorateurs :

" 'J'estime à seize lieues la profondeur atteinte.

- Seize lieues ! m'écrirai-je.

- Sans doute.

- Mais c'est l'extrême limite assignée par la science à l'épaisseur de l'écorce terrestre.

- Je ne dis pas non.

- Et ici, (...) une chaleur de quinze cents degrés devrait exister.

- 'Devrait' mon garçon.

- Et tout ce granit ne pourrait se maintenir à l'état solide et serait en pleine fusion.

- Tu vois qu'il n'en est rien et que les faits, suivant leurs habitudes, viennent démentir les théories' " (19).

Il est exact qu'il y a gain de savoir, pour le lecteur, à voir concrètement démontrée et mise en pratique cette loi, positive par excellence, du fait têtue, qui vient l'emporter sur tous les systèmes imaginaires et amorcer la formation de la bonne thèse. Mais, comme c'est d'autre part la règle de la fiction que seul l'inconnu, c'est-à-dire l'aberrant, puisse faire événement, la démonstration tourne court, n'a qu'une portée superficielle. Loin de prouver la nécessité ou la validité de la procédure considérée, elle finit par la présenter comme une méthode adaptée à n'importe quelle justification. En prenant pour immédiate application un contenu qui lui est par nature étranger, puisque fictif (20), l'énoncé de la loi, qui devrait être la pierre de touche du roman instructif, en ébranle le fonctionnement. On atteint par là

à une véritable perversion de la pédagogie, qui n'applique plus ses principes et ses démarches qu'à des données au moins contestables, au pire impossibles. Un surprenant passage de Voyage au Centre de la Terre porte à son comble ce qu'il faudrait appeler des procédés de piraterie didactique : c'est celui où l'élève s'aventure à tenter de construire une interprétation systématique de la nature et de l'histoire qu'il faut supposer à l'incroyable "mer" Lidenbrocks

"Je fus conduit à faire cette remarque, que la mer devait autrefois occuper cet espace (...). Les flots avaient laissé des traces évidentes de leur passage.

Ceci pouvait expliquer jusqu'à un certain point l'existence de cet océan (...) mais, suivant moi, cette masse liquide devait se perdre peu à peu dans les entrailles de la terre, et elle provenait évidemment des eaux de l'océan qui se firent jour à travers quelque fissure. Cependant, il fallait admettre que cette fissure était actuellement bouchée car (...) cet immense réservoir se fût rempli dans un temps assez court. Peut-être même cette eau (...) s'était-elle vaporisée en partie. De là l'explication des nuages suspendus sur nos têtes (...). Cette théorie des phénomènes dont nous avons été témoins me paraissait satisfaisante, car, pour grandes que soient les merveilles de la nature elles sont toujours explicables par des raisons physiques" (21).

Disons tout de suite que ce texte (véritablement) limite, dont nous n'avons cité à dessein que les articulations pour en faire ressortir l'ossature parfaitement paradoxale, a pour enjeu immédiat et essentiel de mettre en cause

à la fois la finalité de l'écriture vernienne, et le type de lecture qu'elle sollicite ou rencontre : au sens propre, détraqué, le roman instructif n'est plus là que pour la bonne bouche et pour la tête folle : pour le plaisir d'une imagination qui rebondit de conjonction en coordination, emportée par sa propre virtuosité. L'ambiguïté irréductible de la recomposition à laquelle se livre Axel tient à ce que l'entraînement des hypothèses successives respecte la rigueur attendue - extrapolation, objection, réponse, conséquence, implication, théorème -, tout en s'accomplissant sur un mode délirant, pour couvrir, en un effet frappant d'accélération et d'amplification, l'histoire entièrement fictive d'objets évidemment fictifs. L'exemple est d'autant plus remarquable qu'il est donné par celui-là même des personnages qui prétendait au départ avoir la volonté de résister à l'entraînement des spéculations indéfinies, et qui finit pourtant par succomber à son tour aux délices contagieuses de l'interprétation surmultipliée (22). Son "je n'ai plus à discuter" (23) par lequel il refusait d'entrer "dans le champ des suppositions" est désormais oublié. La provocation que constitue la naïveté finale d'Axel ne peut guère avoir été introduite par J. Verne pour une autre raison que pour démontrer l'impossibilité de résister aux tentations imaginaires incluses par le raisonnement scientifiquement le plus prudent.

La fiction se sert des dispositions élémentaires du savoir comme de travestissements autorisés, au lieu de prêter ses propres habits à l'efficacité pédagogique, en sorte que, de proche en proche, une systématisation (24) d'essence ludique gagne les phénomènes donnés pour réels, et les enclôt dans la cohérence parfaite, et parfaitement ironique, de sa "théorie".

De l'orthodoxie à l'hétérodoxie -

La démarche de J. Verne est évidemment, en cette circonstance, si outrageusement affichée qu'elle en passe presque inaperçue. L'insoumission qui dresse potentiellement la fonction imaginaire de l'écriture et de la lecture contre la fonction d'acquisition, est quoi qu'il en soit (même si elle est plus impudente, c'est-à-dire patente, ici qu'ailleurs) fondamentale pour l'interprétation des Voyages Extraordinaires. Sans interrompre à dire vrai la transmission de la connaissance ni la représentation de ses procédures essentielles, J. Verne semble travailler, dans son excès même de fidélité, à permettre la revanche du plaisir sur le sérieux, c'est-à-dire de l'usage archaïque du livre sur la définition moderne de la culture. La cohabitation de l'imagination et de l'appropriation du savoir ne se règle même pas par la juxtaposition sur laquelle les espoirs de J. Hetzel se rabattent. La première prend littéralement la seconde en otage pour en faire l'objet de ses manipulations, se diffuse subrepticement dans le corps desthéories et des raisonnements, de sorte qu'on aboutit à l'étrange effet suivant : un respect scrupuleux des impératifs éducatifs allant de pair avec leur dérèglement indiscipliné. A l'instar de la démonstration d'Axel, les développements savants sont vertigineusement lancés sur du vide, n'avancent d'arguments en arguments que pour éclater en morceaux, superbes et équivoques, de plaisir.

Cela explique qu'on puisse trouver, au terme d'une aventure supposée formatrice, la stupéfiante devise suivante, qui achève dans Voyage au Centre de la Terre, le traitement de la loi du fait :

" Eh ! Qu'importe ! (écrit Axel, rapportant son propre enthousiasme) il n'y a pas à expliquer les faits, mais à en profiter !" (25).

Définitivement acquis à l'inversion même de la règle, que sa perversion a de longue main favorisée, l'exclamation du disciple pourrait servir d'emblème à cette pédagogie imaginaire, qui s'immisce constamment au coeur de la propédeutique propre au récit instructif, et où le savoir compte moins comme objet d'explication et comme outil de compréhension que comme instrument, ou alibi, propice à l'exploitation frauduleuse de l'imagination.

De la sorte, les textes de J. Verne réussissent à satisfaire à deux lectures opposées - ce qui suppose qu'ils les pressentent ou qu'ils les souhaitent. Ils abritent, derrière l'offre destinée à répondre à la demande que l'on pourrait dire officielle, la possibilité d'une réponse subtilement masquée à une autre demande, implicite parce que d'une certaine façon interdite. D'une part, la lecture pour le savoir trouve immédiatement chez J. Verne ce qu'elle cherche : c'est-à-dire, avant même toute connaissance particulière, un apprentissage méthodique des procédures requises pour faire une accumulation efficace du matériel informatif, la mise en pratique des lois générales de l'observation scientifique. L'effort d'instruction, qui entend trouver matière dans, et passage par, les récits de J. Verne, peut d'emblée obtenir d'eux la démonstration des pouvoirs qu'il réclame. La capitalisation de la connaissance n'est pas seulement représentée, elle est aussi effectuée, par sa représentation même dans l'oeuvre d'imagination. Mais d'autre part, une lecture bien différente, faite pour le plaisir, a licence de s'épanouir dans des fac-simile de raisonnement. Parce qu'elle ne se borne pas à concéder à la science des parties réservées, mais qu'elle s'en fait le vecteur imaginaire, la fiction accomplit des transformations du matériau, qui sont aussi des transferts de valeur : plutôt que des démonstrations effectives, le savoir offre des figures déguisées, qui, sans contrevenir à l'orthodoxie, alimentent

ad libitum un usage hétérodoxe des textes.

Ainsi en employant l'hypothèse pour son potentiel de libertés et de facilités imaginaires, ou en congédiant arbitrairement les acquis de la science lorsqu'ils sont trop contraignants, ou en se servant des images conventionnelles que chacun peut avoir de la démarche scientifique pour donner de la vraisemblance à ses péripéties invraisemblables, l'aventure n'arrête pas de se développer en détournant les théories de leur fonction propre. Le roman vernien fait bien faire l'apprentissage à son lecteur des réflexes, des opinions, des jugements scientifiques, mais dans des circonstances contradictoires telles qu'ils s'appliquent constamment à de l'inventé ou à du faux. Avec une logique imperturbable, des systèmes, de cohérence apparente, mais de contenu délirant, se constituent, et répondent ainsi paradoxalement à l'objectif pédagogique, en inculquant la forme, le brio de la science, à défaut du fond (26).

- III -

Le mystère des évidences

Outre quelques-unes de ces procédures logiques élémentaires, c'est le contenu informatif lui-même de la connaissance, qui est soumis dans les Voyages Extraordinaires à de semblables effets de détournement, avec pour conséquence de modifier à la fois le statut du savoir et la finalité de sa communication.

Pour être plus conforme, au demeurant à la suggestion faite par J. Verne, il faudrait dire que ce détournement de fonction est nécessairement impliqué, dès lors qu'il y a recherche, même minimale, d'une animation fictive de l'information. La moindre mise en forme romanesque d'une donnée quelconque risque

d'en modifier la réception, et en définitive la nature même. Voici un bon exemple de cette instabilité, une fois encore tiré de Voyage au Centre de la Terre. Lorsque les explorateurs se sont engagés vers le Sneffels, Axel prend peur devant la menace d'une possible éruption que tout lui semble annoncer, ce qui donne lieu à la scène suivante :

"Je voyais çà et là des fumerolles monter dans les airs ; ces vapeurs blanches (...) indiquaient, par leur violence, l'activité volcanique du sol. Cela me paraissait justifier mes craintes.

Aussi je tombai de mon haut quand mon oncle me dit :

' Tu vois toutes ces fumées, Axel, eh bien, elles prouvent que nous n'avons rien à redouter des fureurs du volcan !

- Par exemple, m'écriai-je' " (27).

En un sens, cet extrait n'est pas moins transparent que l'expérience qu'il rapporte. Travaillant dans des conditions d'isolation aussi rigoureuses que possible par rapport aux facteurs fictifs (l'émotion des personnages), le savoir de l'oncle Lidenbrock s'applique parfaitement à déchiffrer le réel, relevant les indices, puis les assignant à des causes précises, et construisant enfin leur interprétation. Irrésistible, la connaissance triomphe des faux-semblants pourvoyeurs de croyances et d'illusions, elle rétablit la bonne lecture des signes, parce qu'elle prend soin préalablement d'établir ces derniers. Et cependant, cette "sémiologie" joue aussi dans le sens exactement opposé, dans la mesure même où elle définit l'acte scientifique comme résistance à l'apparence et à la trivialité. La science analyse moins qu'elle ne provoque, et découvre moins qu'elle ne dissimule. Avant de faire effort de pédagogie ("retiens bien ceci"), le savant n'affiche que l'allure paradoxale, et incompréhensible, de la donnée considérée, propose à la cons-

science commune un renversement surprenant, un raisonnement quasi-inintelligible dans l'état où il est momentanément présenté. L'assignation des indices à leur cause est rendue obscure par le mouvement même qui prétend l'éclaircir, le cours de la réflexion est retiré au lieu d'être expliqué. Il suffit d'un léger déplacement d'accent pour que le savoir devienne un pouvoir qui suscite l'incrédulité plutôt qu'il n'assure la discipline (28), pour que l'opération cognitive se fasse spectaculaire, et l'objet regardé une bizarrerie pour ainsi dire contre-nature. D'où l'exclamation, banale et évidemment ironique, du non-initié que cette parade merveilleuse sur l'équivocité des signes arrache au neveu.

L'attrait des singularités -

On voit comment la plus réduite représentation d'une observation concrète conduit à privilégier le spécieux qu'elle est censée débouter. De manière générale, il est remarquable que les Voyages Extraordinaires fournissent au fond rarement à leurs lecteurs le matériel de généralités, de fréquences, de lois, que l'on attendrait a priori de la part du genre du roman instructif. Les paroles prêtées au docteur Clawbonny, dans Les Aventures du Capitaine Hatteras, sont révélatrices de ce point de vue - et elles seraient aisément et valablement applicables autant qu'aux régions polaires, à la plupart des lieux et des objets sélectionnés par J. Verne :

"Il ne faut pas compter sur ses sens ! Ici, les oreilles entendent de travers et les yeux voient faux ! C'est vraiment un pays de prédilection !" (29).

C'est en effet un mouvement constant, et digne d'intérêt, qui porte le savoir

vernien vers tout ce que l'étrangeté dote en prégance imaginaire. Aussi n'est-il guère question, à strictement parler, d'apprendre au contact des textes de J. Verne. Les connaissances véhiculées par eux sont toujours de l'ordre de l'exceptionnel, elles ne ressortissent pratiquement jamais au régime ordinaire de la nature, mais exploitent ses limites extrêmes. Bien entendu, il faut se garder de nier chez J. Verne toute intention ou tout devoir rationaliste (30), et il convient même de ne pas oublier le soin qu'il apporte, sur certaines matières (en particulier culturelles : il n'est que de songer au travail accompli, dans la partie néo-zélandaise des Enfants du Capitaine Grant, sur les questions brûlantes de l'anthropophagie(31), du tabou (32), ou du tatouage (33)), à réduire précisément les étrangetés dont la pensée occidentale alimente complaisamment sa représentation de la sauvagerie, en interprétant leurs "différences" selon leurs codes spécifiques. Mais il serait faux de sous-estimer par ailleurs son attachement à la curiosité. Or cette question est importante dans la mesure où il y va de l'interprétation que l'on doit faire de son usage, ou de la formule même du "merveilleux scientifique". Loin que celui-ci soit pris littéralement (34), c'est-à-dire limitativement, pour sa stricte utilisation raisonnable (35), il nous semble au contraire que se maintient, grâce à lui ou sous ce nom, une tendance irrépressible, au coeur même du savoir, à la dégustation esthétique des singularités.

Tantôt la recherche du bizarre monopolise à ce point l'attention des observateurs qu'elle finit par écraser d'ailleurs tous les écarts du réel, et par indifférencier les parties du monde les moins comparables : par exemple dans Vingt-mille Lieues sous les Mers, c'est l'effet du regard d'Arronax et de Conseil, indéfiniment posé, quel que soit l'endroit traversé, sur les iné-

puisables particularités du monde marin. Tantôt, et cela revient au même, cet appétit conduit à ne prélever d'une contrée donnée que le merveilleux : ainsi de ce fantastique catalogue d'aberrations, que dresse Paganal (36) et dont il prétend faire le portrait véridique de l'Australie :

"Je vous dis que cet étrange pays nous réserve des merveilles (...). Sa formation, sa nature, ses produits, son climat, et jusqu'à sa disparition future ont étonné, étonnent, et étonneront tous les savants du monde. Imaginez-vous, mes amis, un continent (...) où l'humidité n'existe pas, ni dans l'air, ni dans le sol ; où les arbres perdent annuellement leur écorce au lieu de perdre leurs feuilles ; où les feuilles se présentent de profil au soleil, non de face, et ne donnent pas d'ombre ; où le bois est souvent incombustible ; où les pierres de taille fondent sous la pluie ; où les forêts sont basses et les herbes gigantesques ; où les animaux sont étranges ; où les quadrupèdes ont des becs (...) ; où le kangourou bondit sur ses pattes inégales ; où les moutons ont des têtes de porc ; où les renards voltigent d'arbre en arbre ; où les cygnes sont noirs ; où les rats font des nids ; (...) où les oiseaux étonnent l'imagination par la diversité de leurs chants et de leurs aptitudes ; où l'un sert d'horloge et l'autre fait claquer un fouet de postillon ; l'un imite les rémouleurs, l'autre bat les secondes, comme un balancier de pendule ; où l'un rit le matin quand le soleil se lève, et l'autre pleure le soir quand il se couche ! Oh ! Contrée bizarre, illogique, s'il en fut jamais, terre paradoxale et formée contre nature ! C'est à bon droit que le savant botaniste Grimard a pu dire de toi : "Voilà donc cette Australie, sorte de parodie des lois

universelles, ou de défi plutôt jeté à la face du reste du monde !
(37).

Morceau interminable, véritable aria du géographe, qui ne prend fin que lorsque "sa voix (est) couverte par un tonnerre de bravos" : l'adéquation entre le sujet et l'objet de l'observation est ici admirablement trouvée par J. Verne - performance spectaculaire sur un pays spectaculaire. La pédagogie n'est plus seulement imaginaire, en l'occurrence, elle est explicitement désignée comme impossible. Le "secrétaire de la Société géographique" laisse place à un acteur emporté par la furia : qu'est-ce qu'un savoir dont le narrateur peut écrire "qu'il ne se possédait plus" (38)? La mémoire fameuse de Paganel ne se donne même plus comme un outil intellectuel à acquérir, comme une technique dont le lecteur devrait faire par imitation l'apprentissage et pourrait espérer avoir la propriété. Elle devient cette monstruosité de l'intelligence, cette folie de l'imagination qui, seules, peuvent répondre aux singularités du réel, à une Australie en folie. Nous sommes au théâtre du savoir, et non plus, si l'on peut ainsi dire, dans son usine. L'acte scientifique, gratuit, autonome, inépuisable, ne cherche aucunement à faire école, puisqu'il dérobe toutes les marques de son effort, toute l'histoire de sa compétence. Il ne plaît que dans l'exacte mesure où il ne peut pas avoir de disciples. L'exploit fait, chez l'individu, pendant au cas, dans les phénomènes.

L'esthétique de l'unique -

Le cas, ou le singulier comme principe de sélection du matériel scientifique à produire, domine étrangement les connaissances en tous genres qui

passent dans les Voyages Extraordinaires : preuve, tout comme le mécanisme de la scène dont nous venons d'avoir un exemple, de la dimension imaginaire, exactement esthétique, incluse, sinon même prépondérante, dans le rapport de J. Verne au savoir, et donc dans le sort qu'il lui ménage au travers de la lecture - la consommation étant toujours proche de l'emporter sur la capitalisation. Quelles que soient les circonstances de la fiction, les personnages verniens sont mis en situation de pouvoir citer des références dont tout le prix est d'être uniques dans la littérature des questions concernées. Ainsi dans Les Aventures du Capitaine Hatteras, si le docteur Clawbonny a l'occasion de contempler le magnifique phénomène que constitue une pluie d'étoiles filantes dans la nuit polaire, c'est, comme l'indique le narrateur, grâce à un témoignage rarissime enregistré dans la bibliographie, et afin de permettre en retour de faire mention de la source :

"La lumière de la lune pâlisait. L'oeil ne pouvait se laisser d'admirer ce spectacle qui dura plusieurs heures. Pareil météore fut observé au Groënland par les Frères Moraves, en 1799. On eût dit une véritable fête que le ciel donnait à la terre sous ces latitudes désolées" (39).

Et de la même manière, dans Les Enfants du Capitaine Grant, le major est conduit à remarquer un effet de lumière indécise, dont le texte fournit aussitôt l'attestation unique :

"On eût dit une nappe blanchâtre, miroitante comme l'eau d'un lac, et Mac Nabbs crut d'abord que les premières lueurs d'un incendie se propageaient sur le sol.

Il se leva, et marcha vers le bois. Sa surprise fut grande quand il

se vit en présence d'un phénomène purement naturel. Sous ses yeux s'étendait un immense plan de champignons qui émettait des phosphorescences. Les spores lumineux de ses cryptogames rayonnaient dans l'ombre avec une certaine intensité (1).

Le major, qui n'était point égoïste, (alla) réveiller Paganel, afin que le savant constatât ce phénomène de ses propres yeux (...)"

"(1) Ce fait avait déjà été observé par Drummond, en Australie, et à propos de champignons qui semblent appartenir à la famille de l'agaricus olearicus" (40).

Les annales ne sont exploitées, à l'instar de ce qui se passe dans ces deux exemples, que pour leurs "hapax". Il n'est en définitive, dans les Voyages Extraordinaires, de science que phénoménale. Les Aventures du Capitaine Hatteras, qui en font une consommation considérable, constituent l'exemple le plus remarquable de ce point de vue. On peut en effet relever pêle-mêle : la présence d'icebergs sous des latitudes anormalement basses (41), la "singularité météorologique" des éclairs accompagnés de tonnerre dans les températures glaciaires (42), l'événement, inexplicable, de la pluie calmant les eaux tourmentées (43), les qualités véhiculaires de la glace quant aux sons et à la lumière (44), enfin, les météores de toutes sortes -halo à double parhélie (45), aurore boréale (46), parasélènes (47).

L'utopie, stade suprême de la curiosité -

À l'extrême de cette logique de la singularité, plus imaginaire que scientifique, qui fait que le récit instructif tombe sous la fascination des

cas d'espèce, on aurait évidemment l'utopie, forme suprême de l'étrangeté, où celle-ci se dépasse en impossibilité, et où le savoir s'évanouit dans la légende. Aussi n'est-ce pas un hasard si ce sont Les Aventures du Capitaine Hatteras ^{/se} qui ^{nt/} la donne comme un point d'arrivée, avec l'extraordinaire passage consacré à la "mer libre", dans le chapitre du même nom, et qui est serti par ces commentaires du narrateur :

"L'aspect de cette région offrait de singuliers caractères d'étrangeté. (...). Comme tout paraissait étrange et prodigieux au sein de ces régions circum-polaires !" (48).

L'achèvement du singulier est ce lieu absolument rebelle à toute marque et appropriation, cette région

"incertaine, insaisissable (...), indéterminée à laquelle on ne peut fixer de limite, ni assigner un possesseur, ni donner un nom" (49)

- comme le regrette assez Hatteras. L'introduction de cette exception idéale ne va pas d'ailleurs sans poser de délicats problèmes au texte dont elle est à la fois le rêve et le risque : d'où l'importance considérable prise ici par l'effort de vraisemblance interne - allusions aux notes de voyage du docteur, citations de Penny (50) -, et en même temps par l'effort de modalisation, tout à fait dans la manière de Poë (51), et qui vise à faire échapper l'extrait aux critères du vraisemblable en présentant sa description fabuleuse comme le possible effet d'une passion dérégulée :

"Cette impression (d'étrangeté) tenait-elle à la disposition d'esprit des voyageurs très émus et supra-nerveux ? Il est difficile de

se prononcer (...). Sans se rendre compte, (les navigateurs) étaient en proie à une véritable combustion dont on ne peut donner une idée, même affaiblie" (52).

Sous la protection de cette mise en incertitude, en flottement, de l'objet, le récit instructif s'ouvre un libre accès à l'absolue singularité de l'utopie, c'est-à-dire qu'il se donne la possibilité de transgresser sa vocation. Il n'est plus question en effet d'un cours de vulgarisation sur des phénomènes réguliers ou exceptionnels. Le mémorable est débordé par l'innommable, le classifié par l'inclassable, le communicable par l'incomparable : assomption du cas en merveille, dont le champ couvre depuis les "productions étonnantes" jusqu'aux "spectres fantasmagoriques" :

"A (...) considérer (ces oiseaux), le docteur perdait sa science de naturaliste ; les noms de ces espèces prodigieuses lui échappaient, et il se surprenait à courber la tête, quand leurs ailes battaient l'air avec une indescriptible puissance (...).

Il y avait là par légion de ces oiseaux dont la nomenclature ne parut jamais dans l'Index ornithologus de Londres. Le docteur était abasourdi, et, en somme, stupéfait de trouver sa science en défaut" (53).

Sous le couvert de l'étiquette "fantastique" (54), le texte moderne s'autorise un supplément tout à fait rarissime de représentation onirique (55). L'utopie est le comble de l'étrange, et elle est à ce titre l'exemple par excellence des détournements subis chez J. Verne par le contenu de la connaissance.

Le "baroque" vernien -

Elle ne constitue peut-être pas, cependant, à cause de son excès même, le travail le plus intéressant parmi ceux qui contribuent à faire des Voyages Extraordinaires une pratique ambiguë du roman instructif. C'est plutôt du côté des effets "baroques" (56) de l'écriture vernienne qu'il conviendrait de chercher ces exemples de contraventions plus subtiles. Dans la liste, que nous avons dressée ci-dessus, des singularités polaires consignées par Les Aventures du Capitaine Hatteras, une partie d'entre elles témoigne clairement de l'obsession de J. Verne pour les effets rares de lumière. Or leur point commun et leur étrangeté sont de cultiver avec insistance des limites, entre existence et inexistence, entre extérieur et intérieur. Ainsi le halo est suivi, dans le détail de sa gamme de couleurs distinctes, jusqu'à sa périphérie de "lumière blanche sans limite extérieure assignable" (57), et pareillement, l'aurore boréale, depuis l'opulence glorieuse de sa composition jusqu'à sa dissipation incertaine qui n'est pas moins belle selon J. Verne :

"Enfin, les arcs se pressaient les uns contre les autres, la splendide aurore pâlissait, les rayons intenses se fondaient en lueurs pâles, vagues, indéterminées, indécises, et le merveilleux phénomène affaibli, presque éteint, s'évanouissait insensiblement dans les nuages obscurcis du Sud" (58).

Le bonheur, très évident, de semblables descriptions renvoie, nous semble-t-il, à une secrète et singulière attirance pour les points d'évanescence de la réalité. Il suffit dès lors, dans cette perspective, d'un infime déplacement supplémentaire pour atteindre à ce qui pourrait proprement s'appeler le

miracle : c'est-à-dire à l'objet tout à fait dénué d'existence et cependant parfaitement visible. A cause de sa fréquence exceptionnelle, l'expérience du mirage ne saurait être tenue pour indifférente à la question du savoir. L'homme de science se complait à son observation : ainsi de cette occasion que Paganel, au cours de la traversée de l'Argentine, a de

"faire observer un curieux effet de mirage très commun dans ces plaines horizontales : les estancias, de loin, rassemblaient à de grandes files ; les peupliers et les saules de leurs lisières semblaient réfléchis dans une eau limpide qui fuyait devant les pas des voyageurs ; mais l'illusion était si parfaite que l'oeil ne pouvait s'y habituer" (59),

- ou de l'épreuve répétée (60) dans le désert de glace qui arrache au docteur l'exclamation suivante :

" 'Eh ! C'est la faute de la réfraction ! (...) toujours la réfraction ! J'ai cru franchir un intervalle large d'un pied et je suis tombé dans un trou profond de dix ! Ah ! Les illusions d'optique ! Ce sont les seules illusions qui me restent, mes amis, mais j'aurai de la peine à les perdre ! " (61).

Pourquoi les effets d'illusion fascinent-ils à ce point le savoir, sinon parce qu'ils l'obligent à se prêter à un usage vain et ironique en le contraignant à intervenir et à mettre tout son poids pour expliquer quelque chose qui n'est rien ! Ainsi une évolution en vérité logique fait passer la mention scientifique dans les Voyages Extraordinaires, du relevé du cas aberrant au culte de la bizarrerie, pour parvenir à l'étrangeté des objets paradoxaux,

qui incontestablement n'est plus affaire de connaissance, mais de plaisir, de satisfaction imaginaire, pure de tout souci de gain intellectuel.

Cours de miracles -

Au sommet de la Cordillère des Andes, dans une aube fabuleuse, digne de la création du monde, apparaissent les plus beaux exemplaires, qui se puissent trouver de tous les romans verniens, de ces objets de la démesure. Inaccessibles et incomparables, les quelques animaux rarissimes rencontrés par l'expédition Glenarvan constituent un défi suprême pour le pédagogue, mais alimentent aussi, et pour cette raison même, son extase. Les catégories du savoir sont face à eux brouillées, les espèces confondues, les appellations perturbées. L'éblouissement vernien, devant la monstruosité, au sens étymologique, de ces bêtes de légende, n'occupe pas par hasard la zone de tremblement de la connaissance, ses points de défection :

"A cinq heures du matin, les voyageurs avaient atteint une hauteur de sept mille cinq cents pieds (...). Là bondissaient quelques animaux qui eussent fait la joie ou la fortune d'un chasseur ; ces bêtes agiles le savaient bien car elles fuyaient et de loin, l'approche des hommes. C'était le lama, animal précieux des montagnes, qui remplace le mouton, le boeuf et le cheval, et vit là où ne vivrait pas le mulet. C'était le chinchilla (...) qui tient le milieu entre le lièvre et la gerboise, et auquel ses pattes de derrière donnent l'apparence d'un kangourou. Rien de charmant à voir comme ce léger animal courant sur la cime des arbres à la façon d'un écureuil. 'Ce n'est pas encore un oiseau, disait Paganel, mais ce n'est

déjà plus un quadrupède' " (62).

Quoi de plus fastueux que ces synthèses prodigieusement accumulatives, ou, ce qui est mieux encore, disjonctives, que ces intervalles insaisissables, occupés par ces objets fuyants, que dans l'acception la plus forte du terme, il faudrait dire utopiques, tant s'impose ici leur neutralité (63) ? La joie que le savant éprouve à ne pouvoir traiter ce qu'il lui est donné de contempler, est exemplaire. Ni ceci, ni cela : lama ou chinchilla sont l'entre-deux ou l'au-delà des dénominations domestiques, c'est-à-dire la sauvagerie même, faite de singularité fugace et traversière. Avec elle, l'investissement du contenu scientifique par l'imagination s'achève, et le récit instructif se fait totalement, et sans la moindre trace de remords, poétique, cours de miracles.

Au lieu de prendre pour objet la loi et la généralité, l'exposé scientifique chez J. Verne privilégie plutôt, parmi la masse des données disponibles, le spectaculaire, le particulier, le rarissime, le paradoxal. Ce système du cas culmine dans la prédilection des Voyages Extraordinaires pour l'objet impossible, illusoire, inexistant, pour le mirage. Ainsi les appétits de la fiction s'immiscent à l'intérieur même des exigences de l'information. D'où ce fonctionnement singulier mais capital : tous cadres extérieurs laissés debout, en d'autres termes, toutes apparences sauvées, l'imagination accomplit un travail subreptice de déviation de la structure solide du récit instructif. Révérence faite au savoir, dans sa définition officielle, elle donne naissance à une science quasi-fictive, faite de ruptures logiques et de réalités vacillantes.

Langage et mirage -

Par là, nous retrouvons le problème de la représentation. En effet, il est clair que la conséquence, et sans doute l'enjeu, de ces détournements sont de ménager la possibilité d'une liberté d'écriture. Le mirage, de ce point de vue, apporte une fertilité, temporaire et souveraine à la fois, au sein même de la contrainte de l'identique. C'est ce que montre le beau passage de Cinq Semaines en Ballon, au cours duquel les explorateurs découvrent dans le ciel un ballon exactement semblable au Victoria :

" 'Nous ne sommes pas seuls ici ! Il y a des intrigants ! On nous a volé notre invention ! (...)

- Un autre ballon ! D'autres voyageurs comme nous ! En effet, à deux cents pieds, un aérostat flottait dans l'air avec sa nacelle, et ses voyageurs (...)

Il paraît que les voyageurs du second aérostat avaient eu au même moment la même pensée car le même chapeau répétait identiquement le même salut dans une main qui s'agitait de la même façon (...).

'Ce sont des singes, s'écria Joë, ils se moquent de nous (...).

- Ce n'est qu'un effet de mirage, dit le docteur, et pas autre chose (...).

- Quel curieux spectacle ! reprit Kennedy. Cela fait plaisir de voir notre brave Victoria ! Savez-vous qu'il a bon air et se tient majestueusement.

- Vous avez beau expliquer la chose à votre façon, répliqua Joë, c'est un singulier effet tout de même ! " (64).

Le prestige du mirage, admirablement mis en scène et exploité par cette parabole, tient à ce qu'il constitue une revanche de la figure. Contre le savant qui cherche à en opérer une réduction, à faire violence au comme, ce sont les

voix hiérarchiquement inférieures, non scientifiques, qui se mettent à vouloir, au vrai sens de l'expression, prendre la parole. Refusant l'interruption explicative, elles souhaitent pouvoir continuer à consommer le simulacre pour ce qu'il est, revendiquent pour la première, le plaisir, pour la seconde l'effet esthétique, c'est-à-dire rien d'autre que la singerie, cette origine absolue de l'art, comme le diront encore Les Enfants du Capitaine Grant. D'où cette loi, que nous allons examiner maintenant, et qui achève de mettre en difficulté le processus pédagogique : on a besoin du faux, parce que, et si, l'on a besoin de parler.

- IV -

Science et discours -

Il n'apparaît guère possible de s'en tenir à l'idée que les oeuvres de J. Verne présenteraient les qualités et les résultats d'une coopération efficace, voire exemplaire, entre l'information et la fiction. A partir des deux exemples, analysés précédemment, et portant sur la mise en situation aussi bien de procédures scientifiques que de contenus scientifiques, on peut observer au contraire une sorte d'instabilité du texte qui est produite par la conjonction de ces deux ingrédients contradictoires, et en définitive un déséquilibre fréquent qui résulte du détournement de la mission éducative vers un culte presque esthète de l'étrangeté, de la singularité, ou des adunata.

Il y aurait là un brouillage dans le fonctionnement des Voyages Extraordinaires qui risquerait d'embarrasser leurs lecteurs, si l'une des caracté-

ristiques les plus remarquables du travail de J. Verne n'était pas justement d'inclure systématiquement dans son récit les discussions qu'il appelle ou qu'il suppose. Qu'il s'agisse du double jeu de la fiction, par lequel elle désigne, à mesure qu'elle se développe, les difficultés de la narration, ou bien de références internes, qui transforment tel passage d'un roman en fable critique sur tel morceau d'un autre livre, ou encore de montages explicitement symboliques, qui font d'une anecdote insignifiante une parabole sur le langage, ou enfin d'un dispositif d'énoncés intercalaires qui débattent d'un épisode au moment même où il prend place : quel que soit le procédé dont le déroulement du récit se ménage l'usage, un texte de J. Verne a ceci de constant qu'il ne se donne jamais à lire sans offrir simultanément à son lecteur de quoi déchiffrer ses principes de fonctionnement, c'est-à-dire de quoi comprendre ses choix et observer leurs conséquences. D'où la méthode qu'il nous semble convenable, par le fait même, d'utiliser pour analyser la place reconnue ou faite à l'imagination dans la tentative d'établissement du roman instructif : se servir de ce que l'on peut appeler "des embryons" théoriques, où la pratique adoptée par J. Verne est mise en miroir et en discussion pour interroger à leur lumière la technique de composition même des Voyages Extraordinaires, avec ses opérations, ses justifications et ses implications.

Dans cette perspective, et avec ces moyens, tels que les récits verniens nous les proposent, nous allons poursuivre notre analyse sur la question soulevée par le mirage du Victoria : c'est-à-dire sur celle des rapports entre science et discours.

La fable, amont et aval de la science -

Toujours dans Cinq Semaines en Ballon, la découverte des sources du Nil est l'occasion d'une discussion qui fixe, d'emblée, les termes, proprement historiques, de la querelle qui couve incessamment entre l'enseignement de la connaissance, soucieux d'exactitude, et la fertilité de la poésie, éprise de légende :

" 'Ainsi, demanda Kennedy, nos découvertes sont d'accord avec les pressentiments de la science ?

- Tout à fait d'accord. Les sources du Fleuve Blanc (...) sont immergées dans un lac grand comme une mer ; c'est là qu'il prend naissance ; la poésie y perdra sans doute ; on aimait à supposer à ce roi des fleuves une origine céleste ; les anciens l'appelaient du nom d'océan, et l'on n'était pas éloigné de croire qu'il découlait directement du soleil ! Mais il faut en rabattre et accepter de temps en temps ce que la science nous enseigne ; il n'y aura peut être pas toujours des savants, il y aura toujours des poètes " (65)

Prononcés au moment décisif de l'expédition, et ayant pour cette raison force de leçon essentielle, la déclaration, moderne par excellence, de Samuel Ferguson résume l'état et l'effet de la rationalité. Entre imagination et savoir, le divorce est bien en train d'être signé définitivement, mais les conséquences de cette rupture qui caractérise l'esprit scientifique nouveau sont entachées d'ambiguïté. La question ouverte est en effet de savoir quelle littérature est possible dans ces conditions. Or le héros y répond doublement : d'une part, en jugeant la poésie condamnée au déclin face à l'expansion du domaine conquis par l'exactitude des savants, mais d'autre part, en

se rassurant sur ce procès, sous prétexte d'un appétit éternel de poésie qui ferait qu'elle ne saurait être affectée par le progrès de la raison. Ce faisant, J. Verne ne s'est pas porté innocemment à la limite de l'incohérence. S'il prend le risque de coller l'une à l'autre ces appréciations presque irréconciliables, c'est, à n'en pas douter, à seule fin de poser dans son extrême difficulté le problème qui est constitutif du genre dont il est appelé, précisément dans ce premier livre, à prouver et à exploiter la possibilité. La poésie est-elle ce texte en voie de diminution, dorénavant parqué dans l'arrière de la littérature, une sorte de fonds obsolète, inexploitable, parce que constitué non plus du fabuleux, mais du fabulé - comme dit le savant (66), "il faut reléguer cela au rang des fables" ? Ou est-elle au contraire le texte de l'avenir, qui serait capable de survivre - mais alors, comment ? - à l'accroissement inéluctable des découvertes ? La gratuité qui est propre à l'activité poétique peut être interchangeablement comprise, au regard de l'exigence nouvelle d'accumulation de données sûres, comme sa condamnation à court terme, ou comme sa chance à long terme. Quel parti peut prendre dans ces conditions le texte moderne ? Il est clair, en tout cas, que pour J. Verne, et contrairement à l'avis de J. Hetzel, il ne faut pas espérer de le régler selon ces deux paramètres qui sont exclusifs l'un de l'autre. Le récit instructif n'a le choix qu'entre deux déportements : soit vers le monopole de l'abstraction scientifique, soit vers le développement de l'imagination romanesque. Les propos de Fergusson se situent dans cette alternative au point exact de la bifurcation possible. Le problème soulevé par J. Verne est de décider si, ou à quel prix, on peut changer le signe dont la fable est affectée dans la représentation contemporaine de la culture.

La réduction de la nomination -

La toute première fonction de la science est la nomination. Par ce geste, elle fait subir aux objets auxquels elle s'intéresse une décomposition, à la manière d'une expérience de chimie (67), qui est bien de ce point de vue la connaissance-modèle pour tous les autres types. Nommer revient toujours à faire une analyse épuisant le contenu qu'elle traite, sans y laisser le moindre résidu. Parmi beaucoup d'autres exemples possibles, voici, extrait de Cinq Semaines en Ballon, celui du figuier-palmier où la nomination joue de manière parfaitement claire :

" 'Regardez donc cet arbre singulier ! Il est d'une espèce, pour le haut et d'une autre pour le bas !

- Bon, fit Joë ; voilà un pays où les arbres poussent les uns sur les autres.

- C'est tout simplement un tronc de figuier, répondit le docteur, sur lequel il s'est répandu un peu de terre végétale. Le vent un beau jour y a jeté une graine de palmier, et le palmier a poussé comme en plein champ' " (68).

L'apposition du nom va de pair avec cette genèse en raccourci et en minuscule, qui réitère significativement le modèle de la Création. Tel un nouveau Dieu, le savant pose sur chaque objet le nom convenable, fait porter son langage comme une clé universellement réductrice sur les singularités apparentes du monde. Ce qui est au premier regard composite se résout en composé, aussitôt faite l'application du substantif adéquat, dont la puissance normalisatrice n'est jamais prise en défaut. Aucune incertitude n'est tolérable

pour la désignation. Les classifications de la connaissance n'admettent pas de marge, ni a fortiori de dehors. C'est sans retard que le savant doit parler, pour lancer la formule, vernienne s'il en est une, de la constatation, le "ce n'est que...":

"A cinq cents pas, écrit Axel, au détour d'un haut promontoire, une forêt haute, touffue, épaisse apparut à nos yeux(...). Les courants de l'atmosphère ne semblaient pas avoir prise sur (le) feuillage (des arbres...). Je hâtai le pas. Je ne pouvais mettre un nom à ces essences singulières (...) Mon oncle les appela immédiatement de leur nom.

'Ce n'est qu'une forêt de champignons', dit-il" (69).

Mais du même coup, - comme le note Axel, en passant (ce qui est significativement présenté comme une diminution) de sa première surprise à seulement de l'admiration - l'aberration, à laquelle le récit se plaie et s'alimente (lorsqu'il recourt au procédé quelque peu bâtarde du faux fantastique dont nous avons analysé plus haut le fonctionnement) n'est jamais durablement maintenue, parce que le langage du savant ne souffre pas a priori de courir la moindre défaillance, et que ses actes de nomination doivent n'être susceptibles d'aucune solution véritable de continuité. L'épisode des monstres marins, dans Voyage au Centre de la Terre, donne typiquement de ce point de vue, le principe général de composition pour l'ensemble des récits de J. Verne. Le gigantesque combat qui se déroule sous les yeux des navigateurs de la mer Lidenbrock (70) suscite, d'abord, l'épouvante dans la mesure où il semble opposer, en un pêle-mêle monstrueux, le marsouin, la baleine, le lézard, la tortue, le serpent, le crocodile, ... jusqu'au moment où l'effarante

multiplication est mobilisée par la nomination et se ramène d'un seul coup à du connu :

" 'Oui, le premier de ces monstres a le museau d'un marsouin, la tête d'un lézard, les dents d'un crocodile, et voilà ce qui nous a trompés. C'est le plus redoutable des reptiles antédiluviens, l'ichtyosaurus !

- Et l'autre ?

- L'autre, c'est un serpent caché dans la carapace d'une tortue, le terrible ennemi du premier, le plésiosaure " (71).

Réduction et perfection se confondent ainsi, au terme de la dotation d'identité opérée par les savants. Il suffit de regarder scientifiquement le monde pour le nommer en toute certitude et pour lui faire perdre ainsi toute espèce d'autonomie, en le transformant en objet rationnel. Mais que reste-t-il à faire, une fois que l'on a donné sa juste position à chaque pièce du système ? Le jeune narrateur témoigne dans son compte rendu du point de non-retour auquel aboutit cette démarche trop impérieuse de la science. La langue est morte, dont les noms arrivent, toujours impeccablement propres :

"J'aperçus un point brillant à l'extrémité de ce tube long de trois mille pieds, qui se transformait en une gigantesque lunette.

C'était une étoile dépouillée de toute scintillation, et qui, d'après mes calculs, devait être B de la Petite Ourse.

Puis je m'endormis d'un profond sommeil" (72).

En lieu et place d'une étoile, et d'un regard de poète, on n'a plus qu'un objet astronomique et que la perception d'un scrutateur. Aussi bien, ce chif-

fre unique qui se fixe en chassant la figure poétique, conventionnelle et banalement jolie, est-il brutalement sanctionné. Tout n'est plus, après son intervention, qu'immobilité de conscience - ou sommeil, auquel manque même le rêve, cette autre sorte de figure flottante - et silence du texte - en l'occurrence fin de chapitre.

La nature contre le naturel -

Exactement comme l'acte scientifique de la découverte est porté par la volonté d'être "le dernier cri" du savoir (75), le langage scientifique de la nomination prétend avoir le dernier mot. La prise de parole du savant est autoritaire, achèvement impitoyable du discours des autres. Aussi est-il compréhensible que J. Verne reprenne inlassablement le débat du merveilleux et du naturel car il y va de l'existence même de son propre texte. Si naïf, archaïque et enfantin qu'il soit, le merveilleux représente aussi, très simplement, une possibilité de parler qui se maintiendrait contre l'intervention du naturel - lequel s'avère pour son compte rational, moderne et adulte, assurément, mais aussi laconique. S'il est normal que le récit instructif soit attiré par le nombre ou par l'appellation scientifiques dans la mesure où ils en constituent, dirait-on, la matière de prédilection, il ne peut s'empêcher de leur être rebelle parce qu'ils exercent une tutelle nécessairement inflexible, presque insupportable. Lidenbrock se montre péremptoire, et à son image, les formules réductrices de la science, - ce n'est que..., c'est tout simplement..., "c'était donc un tour de l'électricité ?" (74) - font le silence autour d'elles :

" 'Assez. Quand la science a prononcé, il n'y a plus qu'à se taire' "

(75).

Et comme il faut aussi se taire quand par hasard il lui arrive de ne pas se prononcer (76), on ne voit guère le moyen de développer à côté d'elle un discours quelconque.

En d'autres termes, et sans aucunement jouer sur les mots, de la science abstraite à la science humaine, ou de la géométrie à la géographie, ce qui se trouverait perdu, ce serait précisément la possibilité de l'écriture. D'où l'attirance que la géographie exerce sur l'imaginaire vernien : rencontre de l'écriture de l'homme et de "l'écriture" du monde. La géographie devrait être logiquement la science la plus anti-scientifique comme la plus anti-coloniale (77) : il s'agit de la même résistance ici et là, à l'empire de l'abstraction, au silence mis sur la "phrase" du monde et sur les peuples autochtones, aux dégâts humains "de la passion de l'équerre et du tire-ligne" (78). Il suffit pour s'en convaincre qu'elle soit française et d'écouter Paganel la présenter, en opposition à la perversion des conquérants anglais, comme ce savoir de l'imagination épanouie, écoute ouverte à la verve des choses. En Australie, explique-t-il :

"Les Anglais ont tiré au cordeau les lignes conventionnelles qui séparent ces grandes provinces. Ils n'ont tenu compte ni des versants orographiques, ni du cours des rivières, ni des variétés de climat, ni des différences de races (...). A cette disposition de lignes droites et d'angles droits, on reconnaît l'oeuvre du géomètre, non l'oeuvre du géographe. Seules les côtes, avec leurs sinuosités variées, leurs estuaires, leurs fjords, leurs baies, leurs caps, protestent au nom de la nature par leurs irrégularités charmantes" (79).

Débat qui dépasse les sciences de la terre concernées ici, dans la mesure où il est celui, beaucoup plus général, des signes arbitraires contre les signes motivés (80). Or la leçon de la matière mérite d'être entendue, lorsqu'elle oppose la nature et ses plaisirs au naturel écrasant de l'explication des savants. Ce que proclame le géographe français, c'est qu'il y a quelque chose de vain et de trompeur, de factive et de contraignant, dans la maîtrise hautaine à laquelle prétend la langue conventionnelle des modernes. Malgré que le savoir puisse en avoir, il y a toujours du résidu, après ces opérations, et ce reste fait appel des verdicts du maître, par tout le potentiel euphorique - ce n'est pas trop de dire : sensuel - qu'il représente ; le déchiffrement que fait Paganel du corps sensible de la terre - pente, flux, écart, courbe, pointe - est suffisamment évocateur à cet égard. S'il reste de la sorte de quoi écrire et de quoi jouir - équation capitale -, c'est dans la mesure où le réel est tout entier fait de tracés souples, incommensurables à la fixation brutale de frontières injustifiées, rétifs à l'économie efficace et pauvre des spécialistes. La nature est modèle, à valoir pour le langage, de dépense, de détour, d'originalité, d'irrationalité, proposé à un temps épris de rentabilité, de voie directe, de temps gagné, de copies en série, d'organisation technique.

Faiblesse congénitale des mots de la science -

A partir de là, devrait s'opérer un renversement complet des positions de commandement et d'obéissance. Naguère, l'exactitude demandait à la poésie d'en rabattre sur ses prétentions. Maintenant, ce sont la volubilité des choses et le besoin de volubilité des hommes qui intiment le même ordre à la

dénomination savante. Car c'est elle, et non pas la langue poétique, qui apparaît mesquine, inadéquate, insignifiante enfin par rapport au réel. D'où ces défaillances ou, comble de paradoxe, les erreurs qu'elle peut connaître ou faire :

" 'Des Alpes ! Voilà une dénomination qui donne à réfléchir.

- Il en faut rabattre, mon cher Glenarvan, lui répondit Paganel.

Ne croyez pas que vous avez toute une Suisse à traverser. Il y a dans l'Australie des Grampians, des Pyrénées, des Alpes, des Montagnes bleues, comme en Europe et en Amérique, mais en miniature.

Cela prouve tout simplement que l'imagination des géographes n'est pas infinie, ou que la langue des noms propres est bien pauvre "

(81).

La même constatation ressort, plus symptomatique encore, de l'histoire de la cartographie lunaire, dans la mesure où l'exemple d'Hévélius, datant du 16ème siècle, montre qu'il n'y a pas eu la moindre amélioration dans les applications de la langue scientifique :

"A ces monts et à ces étendues d'eau, il donna des dénominations terrestres. On y voit figurer le Sinaï au milieu d'une Arabie, l'Etna au centre d'une Sicile, les Alpes, les Apennins, les Karpathes, puis la Méditerranée, le Palus-Méotide, le Pont-Euxin, la Mer Caspienne. Noms mal appliqués, d'ailleurs, car ni ces montagnes, ni ces mers ne rappellent la configuration de leurs homonymes du globe. C'est à peine si dans cette large tache blanche, rattachée au Sud à de plus vastes continents et terminée en pointe, on reconnaîtrait l'image renversée de la péninsule indienne, du golfe du Bengale et

de la Cochinchine" (82).

C'est assez dire que la dénomination scientifique est d'origine, donc congénitalement, affectée d'une déficience sans remède, qu'elle est incapable de modifier l'unique réflexe, qui lui sert de méthode et qui lui est mortel, de la recherche à tout prix de l'identification. Or la conclusion tirée par Paganel à ce sujet a d'autant plus d'intérêt qu'elle apparaît au sein même de la science par ailleurs la plus fertile. Elle vaut donc a fortiori pour toutes les autres, que caractérise l'abstraction fatidique, lorsqu'elle démontre que la langue du propre et de l'exact est toujours inférieure au défi que lui lance le réel.

D'où le retour au particulier qu'amorce le texte moderne, c'est-à-dire à la fiction et à la poésie, à l'imagination même.

Déroutes de la précision -

La première riposte que cette dernière peut opposer au langage scientifique consiste à mener vis-à-vis de lui un perpétuel travail de désadaptation, à lui faire dire ou produire les preuves du dérèglement de ses oeuvres. Parce qu'il est autant avide de singularités que féru de statistiques, Paganel est le seul à pouvoir les concilier dans l'aimable fiction du quantitatif adapté au qualitatif, c'est-à-dire au vécu. Cas rare, où la soi-disant éloquence des chiffres n'est pas démentie par le concret (83), et comme telle dégustée en connaisseur par le public, voici le décompte à une tête près des richesses australiennes :

" (La province de Victoria) n'a-t-elle pas aussi un certain nombre

de porcs ? demanda Mac Nabbs.

- Oui, major, soixante-dix-neuf mille six-cent-vingt-cinq, ne vous déplaît.

- Et combien de moutons, Paganel ?

- Sept millions cent quinze mille neuf cent quarante-trois, Mac Nabbs.

- Y compris celui que nous mangeons en ce moment, Paganel ?

- Non, sans le comprendre, puisqu'il est aux trois-quarts dévoré.

- Bravo ! Monsieur Paganel ! s'écria lady Hélène, en riant de bon coeur (...). Mon cousin Mac Nabbs aura beau faire, il ne vous prendra pas en défaut' " (84).

A cette exception près, la précision scientifique est ordinairement contournée et dépassée. Ainsi de la nomenclature, moment privilégié du récit instructif puisqu'il témoigne excellemment de l'immensité du savoir et de sa capacité d'épuisement des données. Celle qui concerne les étapes successives de la cartographie lunaire tourne par exemple à l'histoire imparfaite de ses imperfections : dénominations inadéquates, relevés grossiers, mesures inexactes, types vendus au poids, épreuves inachevées (85) - bref autant de (beaux ou glorieux) déchets d'un progrès inabouti. Autre exemple, emprunté à Vingt-mille Lieues sous les Mers : c'est la conclusion qu'Arronax donne à l'une de ses interminables listes de poissons :

"Je termine là cette nomenclature un peu sèche, mais très exacte, par la série des poissons osseux que j'observais : (... suit la liste jusqu'à) sciènes-coro à caudales d'or, acanthures-noirauds, anableps de Surinam, etc... Cet "et cetera" ne saurait m'empêcher

de citer encore un poisson dont Conseil se souviendra longtemps et pour cause" (86).

On sait qu'Arronax évoque à cet instant la mésaventure de Conseil aux prises avec la "torpille". Ce compte rendu est frappant à un triple titre : d'une part la critique d'elle-même qu'offre la nomenclature, en insistant sur une aridité que l'exactitude ne compense pas tout à fait ; d'autre part la présence de l'et cetera, abréviation usuelle des données supplémentaires, qui suffit étrangement à dissiper l'ambition et à impliquer la défaite de l'exhaustivité ; enfin l'ajout du poisson laissé pour compte dont profite le récit pour retrouver l'aventure : la raie électrique, dont Conseil va être victime, va aussi permettre à ce classificateur impénitent, mais incapable de jamais reconnaître un objet, de garder au moins un souvenir exempt de défaillance. Le langage de la connaissance s'avère donc, dans la pratique, à la fois exceptionnel et insuffisamment rigoureux. Anosmique, sinon anesthésié, l'individu doit renoncer à sa manipulation pour retrouver la mémoire, quasiment physique, la saveur de la langue ordinaire.

Cris du coeur -

A l'extrême, le débat que conduit J. Verne sur le thème du droit à la parole, se résume à l'alternative : silence ou cri, que présente le départ du Victoria dans Cinq Semaines en Ballon :

"Les hourras et les cris s'éteignaient peu à peu dans l'atmosphère et les coups de canon vibraient seuls dans la concavité inférieure de l'aérostat.

'Que tout cela est beau !' s'écria Joë en rompant le silence pour la première fois. Il n'obtint pas de réponse, le docteur s'occupait (...) de prendre note des divers détails de son ascension (...).

'Vous ne parlez pas ?' fit Joë.

- Nous regardons, répondit le docteur en dirigeant sa lunette vers le continent.

- Pour mon compte, il faut que je parle.

- A ton aise ! Joë, parle tant qu'il te plaira'.

Et Joë fit à lui seul une terrible consommation d'onomatopées. Les Oh ! Les ah ! Les hein ! éclataient sur ses lèvres" -87).

Le mutisme du savoir, tout entier accaparé par le maniement de ses instruments et par la transcription froide de son expérience, ne laisse guère, quoiqu'il en pense, de libertés disponibles pour les autres, et, pour cette raison même, il constitue la plus efficace, en même temps que la plus inoffensive, des contraintes. Il n'est pas simple d'opposer à l'empire silencieux de la connaissance une protestation clairement organisée. Dans sa naïveté, le personnage de Joë marque le degré élémentaire de cette protestation : celui que constitue la pression spontanée, pour ainsi dire vitale, de la parole brute. En eux-mêmes, les balbutiements inarticulés, les exclamations répétitives, ne suffisent évidemment pas à faire un discours continu capable de tenir tête à la science, et ils ne sont pas loin d'être ridicules, mais le maintien, si infime soit-il, de cette extase simple, de ce bavardage primitif, a la vertu de rendre à l'événement sa qualité extraordinaire et sa force d'émotion.

Or cette vertu est immédiatement critique. Rompant la toute-puissance taciturne du savoir, l'anomatopée se développe en une contestation, dont l'effet n'est pas mince puisqu'il s'agit d'une question de signification. De même qu'il est la voix du scepticisme vis-à-vis des prestiges spécieux de l'aventure moderne, Joë est le porte-parole du besoin d'une langue qui saura échapper aux simplifications et s'adapter à la gageure de l'exotisme. D'où l'importance que revêt pour lui le désert, cet état du réel complètement démarqué, qui a pour effet de disqualifier les codes "naturels" du savant, en infligeant cette suspension à l'évidence conventionnelle et au sens apparemment satisfaisant de l'explication :

"Moi je n'avais pas confiance dans vos forêts et vos prairies ; c'était un contre-sens ! Ce n'est pas la peine de venir si loin pour rencontrer la campagne d'Angleterre. Voici la première fois que je me crois un peu en Afrique et je ne suis pas fâché d'en goûter un peu" (88).

Quel type de parole saura traduire, ou épouser, ce paradoxe joyeux : le désert non plus répulsif, mais attirant comme un extra ? La gouaille (modèle, sur lequel nous reviendrons, d'une parole riche) commet ce crime de lèse-majesté d'accuser les mots du savant d'insignifiance, et au-delà, de mystification, et de prétendre fournir en remplacement non pas des dénominations plus exactes, mais une volubilité plus conforme, équivalant dans le registre du langage à celle des choses. Mais la verve contre l'abstraction, c'est aussi le retour du "je", d'une parole singulière passionnelle, contre le discours anonyme et apathique de la collectivité scientifique - riposte supérieure et généralisée, de l'imagination à la connaissance.

L'hyperblague -

A cette querelle, c'est Autour de la Lune qui confère, de tous les Voyages Extraordinaires, le plus grand développement. Selon les prises à partie de Michel Ardan à l'encontre de ses compagnons, "mangeurs d' x" (89), et "messieurs du cosinus" (90) y ont à subir l'assaut d'un intarissable tenant de la parole poétique.

Comment interpréter les discussions qui portent sur le langage chiffré ou sur la métaphore ? Il reste bien entendu tout à fait possible de les comprendre seulement comme des nécessités de fabrication permettant au texte moderne de se composer en souplesse, tout en respectant ses engagements. Nous avons déterminé précédemment comment J. Verne se sert de la voix artiste pour compenser l'aridité des démonstrations, comme d'une prime de plaisir accessoire apte à faire passer l'essentiel, c'est-à-dire la mise en pratique de tel ou tel point de la connaissance. Toutefois, au regard des analyses conduites ici, il faut, nous semble-t-il, considérer qu'indépendamment de cette première motivation, il y a de la part de J. Verne une volonté d'amplification et d'approfondissement. Le dispositif installé est délibérément dépassé par les significations annexes qu'il met en jeu. Le procédé technique devient aussi procédure polémique. Dans les conflits représentés, les arguments de la défense, qui satisfont à la vocation didactique du récit, sont débordés par les effets d'ironie de l'attaque : non seulement parce que la voix poétique oblige l'énoncé scientifique à changer de terrain pour entreprendre de se vulgariser, mais surtout parce que les interruptions plaisantes, outre-

passant de toute évidence leur fonction de liaison, en viennent à accaparer l'attention du lecteur, et à constituer la part heureuse et abordable du texte moderne. D'où, par exemple, ce jeu autour de telle ou telle équation :

" 'Mais je voudrais comprendre ! s'écria Michel. Je donnerai dix ans de la vie de Nicholl pour comprendre !

- Ecoute alors, reprit Barbicane. Un demi de \underline{V} deux moins \underline{V} zéro carré, c'est la formule qui nous donne la demi-variation de la force vive.

- Bon, et Nicholl sait ce que cela signifie ?

- Sans doute, Michel, répondit le capitaine. Tous ces signes, qui te paraissent cabalistiques, forment cependant le langage le plus clair, le plus net, le plus logique pour qui sait le lire (...).

- Ainsi, soit $\underline{\delta}$ prime la parallaxe horizontale, et \underline{P} prime le demi-diamètre apparent...

- Ouf ! fit Michel, un demi de \underline{V} zéro carré... ! Parle donc pour tout le monde, homme algébrique !

- Eh bien ! En langue vulgaire, répondit Barbicane (...)" (91).

Dans ce premier temps du débat, entre fantaisie et réalisme, tout est clair, et serait quelque peu inattendu de la part d'un J. Verne que l'on sait soucieux de la précision tant langagière qu'intellectuelle (92), si l'on ignorait l'importance qu'il attachait par ailleurs à la mécanique théâtrale des "mots", tirades et altercations (93). Les protestations du fantaisiste sont déclarées recevables dans la mesure où le langage scientifique, quoiqu'il en soit de son efficacité en absolu, apparaît inaccessible, aussi bien dérobé qu'un code d'initié, économe bien sûr mais opaque pour qui n'en possède pas

la clé. Ardan vise ainsi très précisément le point de contradiction de l'esprit moderne, où ce qui se fait de mieux, du point de vue de la rationalité, devient une trahison, du point de vue du progressisme ou de la propagation du savoir. Aussi ne manque-t-il pas d'exploiter cette faille, investissant littéralement les définitions impotentes du savant par des menées de dérision. Ainsi de ce commentaire sarcastique, lorsqu'il s'agit de savoir si le boulet va prendre comme trajectoire la parabole ou l'hyperbole :

" Est-il possible ! S'écria Michel Ardan du ton le plus sérieux, comme si on lui eût appris un événement grave. Alors retiens bien ceci, capitaine Nicholl. Ce que j'aime dans ta définition de l'hyperbole, - j'allais dire de l'hyperblague- c'est qu'elle est encore moins claire que le mot que tu prétends définir" (94).

Et pareillement, sur ce que le regard naïf transforma habilement en hiéroglyphes, plus incompréhensibles que des ibis égyptiens, des métaphores trouvent à se brancher, insolentes quelle que soit l'allusion que l'on choisisse d'y sous-entendre : numéro burlesque, voire impossible, d'une cavalerie de cirque, ou pourquoi pas ? enchaînement de postures érotiques - la chose est indifférente, c'est avant tout la possibilité stylistique de détournement qui compte, ainsi que le caractère de toute manière ludique qui s'y manifeste :

" Un demi de $\sqrt{}$ deux moins $\sqrt{}$ zéro carré, égale \sqrt{x} multiplié par \sqrt{x} sur x moins un, plus \sqrt{m} prime sur \sqrt{m} multiplié par \sqrt{x} sur d moins x , moins \sqrt{x} sur d moins \sqrt{x} ...
 \sqrt{x} sur y monté sur z et chevauchant sur \sqrt{p} !, s'écria Michel Ardan éclatant de rire" (95).

Le régime même de cette contre-parole incessante est remarquable : ces éclats

de rire, comme ici, /ou/ de fausse colère, comme plus haut, sont à prendre au pied de la lettre. Indéfiniment, la texture même du récit instructif est soumise à une sorte de division interne par explosion. Des figures de style, qui sont autant de déviations imposées à l'exactitude, n'arrêtent pas d'étoiler ces énoncés, prétendument modèles, de la science, au pouvoir de représentation nul.

La comparaison, maîtresse d'erreur -

Il y a donc, dans les Voyages Extraordinaires, une vraie bataille de la comparaison, dont le sort bascule à chaque coup du côté du poète, quelles que soient les précautions prises pour interdire leur triomphe imminent. Les Enfants du Capitaine Grant en donne un remarquable exemple : il s'agit du passage où Paganel, au titre de savant, est-il précisé, convoque officiellement ses amis afin de prendre Chateaubriand en flagrant délit d'erreur (96). Après avoir obligé une troupe de flamants à s'envoler, il demande :

" Avez-vous trouvé qu'en volant ils ressemblent à des flèches empennées ?

- Pas le moins du monde (dit Mac Nabbs).

- Pas du tout, ajouta Robert.

- J'en étais sûr ! reprit le savant d'un air de satisfaction. Cela n'a pas empêché le plus orgueilleux des gens modestes, mon illustre compatriote Chateaubriand, d'avoir fait cette comparaison inexacte entre les flamants et les flèches ! Ah ! Robert, la comparaison, vois-tu bien, c'est la plus dangereuse figure de rhétorique que je connaisse. Défie-t-en toute la vie, et ne l'emploie qu'à la dernière

extrémité ".

Cette apostasie du géographe, pourtant, est inopérante, dans la mesure où ce retour de conscience scientifique est bien ponctuel et fragile. Il suffit que Paganel ait à expliquer (97) à l'Indien Thalcave la notion de méridien pour qu'il y ait aussitôt de sa part un appel jubilatoire au concret des figures : gestes du corps, dessins sur le sable et "comparaison à la mode indienne". On ne peut être à la fois le critique féroce de la pauvreté du langage scientifique et le censeur de son antidote, c'est-à-dire de la comparaison. Aussi bien l'avertissement que Paganel lance à l'enfant tombe-t-il à côté de la question, car il suppose une triple méprise : pour le poète, en effet, la conséquence de la science est d'avoir déjà, et irréversiblement, poussé la parole dans ses derniers retranchements, de l'obliger de la sorte à décréter l'état d'urgence rhétorique. D'autre part, tout le plaisir du "comme" ne semble-t-il pas dans l'inexactitude, dans le moindre degré de motivation entre comparé et comparant ? Et enfin, ce que la science appelle un danger d'impropriété est aussi pour le sujet parlant la chance d'entretenir vis-à-vis des objets une relation de plaisir où il s'agit moins de les saisir brutalement que de les effleurer (98).

Limites de la parodie -

Cependant, une fois encore, la démonstration conduite par J. Verne se fait plus complexe. Et s'il est vrai qu'il accentue considérablement dans le débat la contestation des poètes, il est également clair que la séduction même de ce plaidoyer anti-scientifique fait difficulté. On ne parle pas innocemment contre l'abstraction. Et cette voix poétique, dont le récit instruc-

tif se fournit et se prend à rêver comme d'une possible source de vivacité renouvelée, n'est certainement pas acceptable en toute commodité. Ceci est à la fois question de physique, d'éthique et de mentalité.

D'une part, ce n'est pas extrapolation que de dire qu'il y a un fonctionnement corporel de la comparaison. Elle est ressentie par J. Verne comme un véritable épanchement de matière concrète - "colique" de la parole, qui reçoit de cette similitude, ou même de cette confusion, avec le procès corporel de la fuite, son ambivalence : euphorie d'une circulation des matières, ou dysphoric d'un langage-corps soumis à fuite, incapable d'abstraction, de corps durs (99).

D'autre part, question d'éthique : le sérieux des savants constitue une morale des signes, faite d'humilité et d'honnêteté, qui demeure complètement étrangère à l'indignité féroce des déraisonnables et des prodiges :

" 'Savez-vous, mes amis, à quoi ressemble cette plaine vue de la hauteur où nous sommes ? dit Michel (...). Avec tous ces morceaux de lave allongés comme des fuseaux, elle ressemble à un immense jeu de jonchets jeté pêle-mêle. Il ne manque qu'un crochet pour les retirer un à un.

- Sois donc sérieux ! dit Barbicane.

- Soyons sérieux, répliqua tranquillement Michel, et au lieu de jonchets, mettons des ossements. Cette plaine ne serait alors qu'un immense ossuaire sur lequel reposeraient les dépouilles mortelles de mille générations éteintes. Aimes-tu mieux cette comparaison à grand effet ?

- L'une vaut l'autre, répliqua Barbicane (...). Mon digne ami (...),

peu importe de savoir à quoi cela ressemble, du moment que l'on ne sait pas ce que cela est" (100).

Passage significatif que celui-là, où l'appel de Barbicane à l'ordre, à la mesure et à la décence positives ne sert de rien face à la comparaison presque automatique du Français. Comment enrayer cet engendrement permanent de figures, qui tient sa force de ce qu'il ne connaît aucune hiérarchie entre ordres noble ou bas, et de ce qu'il s'autorise à les manier pêle-mêle, interchangeablement ? Le poète est imprenable, parce que déséquilibré - pure banque de traitements parodiques capable de délivrer à la demande tous effets conventionnels de lyrisme. Autrement dit, loin de manifester un "je" singulier, la voix poétique risque de s'affaïsser dans la diffusion de stéréotypes : faconde, non point personnelle, mais anonyme et stérile tout autant que ce à quoi elle prétend faire pièce. Il y a donc infraction à la dignité du sujet parlant dans cette manière de parler pour ne rien dire. Or, la question posée est aussi historique, puisque cette rhétorique figée et morte constitue une régression, un refus explicite des temps modernes (101), fait au nom d'un corpus de valeurs inauthentiques et non pas d'une vitalité langagière.

Un archaïsme suspect -

Telle "sortie" de Michel Ardan contre la langue chiffrée devient en ce sens moins définitive et légitime qu'on serait d'abord tenté de le penser, et bien plutôt une menée archaïsante tout à fait ambiguë qui prouve assez combien il est impossible de simplifier l'enjeu du débat. Tenté par la comparaison, le récit instructif n'en ignore pas pour autant le présupposé dange-

reux qui la conduit :

" 'Il faut pourtant bien chiffrer...

- Non. Il vaut mieux comparer. Un trillion ne signifie rien. Un objet de comparaison dit tout. Exemple : quand tu m'auras répété que le volume d'Uranus est soixante-seize fois plus gros que celui de la Terre, le volume de Saturne neuf-cents fois plus gros, le volume de Jupiter treize cents fois plus gros, le volume du Soleil treize cent mille fois plus gros, je n'en serais pas beaucoup plus avancé. Aussi, je préfère, et de beaucoup, ces vieilles comparaisons du Double Liégeois qui vous dit tout bêtement : le Soleil, c'est une citrouille de deux pieds de diamètre, Jupiter une orange, Saturne une pomme d'api, Neptune une guigne, Uranus, une grosse cerise, la Terre, un pois, Vénus, un petit pois, Mars, une grosse tête d'épingle, Mercure, un grain de moutarde, et Junon, Cérés, Vesta et Pallas, de simples grains de sable ! On sait au moins à quoi s'en tenir ! " (102).

L'effort de J. Verne, pour mettre en évidence et en discussion les difficultés de composition de son propre texte, est en l'occurrence absolument exemplaire. Quel parti prendre entre la parole de l'efficacité et celle de l'imagination ? Le parti de la comparaison ne fait pas que plaider pour la liberté contre la rationalité. Lorsqu'il revendique pour son crédit une intelligibilité plus grande que celle assurée par les chiffres de la science, le poète se manifeste aussi comme retardataire, attaché à un système périmé d'expressions.

Dans les propos du poète, les approximations du legs ancestral, les

troubles "connaissances" des coutumes collectives, les références triviales, sont données pour plus opératoires que la technicité du savoir moderne. C'est dire que le discours du plus simple, du clair, du naïf avoue qu'il a en arrière-plan une attitude anti-intellectuelle, que l'on peut sans excès qualifier de réactionnaire. Y a-t-il pour l'imagination possibilité de parler autrement qu'avec ces outils désuets ? Quelle est l'alternative dont J. Verne rend compte ? Doctrines du naturel et soif du figuré ont chacune également leur légitimité et leur limite. La critique de la nomination savante, d'abord utile lorsqu'elle dénonce les effets mortels d'un langage arbitraire et rigoureusement propre, se dévalorise d'elle-même quand elle ne trouve à opposer que ces kystes historiques - mesures d'usage, à-peu-près du quotidien. Dans ce débat crucial, qui est au coeur de la pratique du roman instructif, J. Verne ne choisit pas, mais s'applique à disposer arguments et positions au maximum de leur force et de leur clarté, à distribuer aussi nettement que possible les modèles de parole entre lesquels l'expression de la science se cherche, ou, si l'on peut dire, s'écartèle (103).

La virtuosité du renoncement -

Dans ces conditions, c'est une véritable navigation à vue du narrateur qui finit par tenir lieu de texte, balancée de points de fléchissements en points de dislocation au gré des deux tendances divergentes, constitutives du récit instructif, de l'imagination et du savoir. Il y a comme dans l'exemple suivant, renoncement à en produire l'alliage, au douteux et maigre profit de leur addition nue. Les files de la surface lunaire, écrit J. Verne,

"semblent former un vaste archipel, comparable à ce groupe charmant,

jeté entre la Grèce et l'Asie mineure, que la mythologie a jadis animé de ses plus gracieuses légendes. Involontairement, les noms de Naxos, de Ténédos, de Milo, de Carpathos, viennent à l'esprit, et l'on cherche des yeux le vaisseau d'Ulysse ou le "clipper" des Argonautes. C'est du moins, ce que réclamait Michel Ardan ; c'était un archipel grec qu'il voyait sur la carte. Aux yeux de ses compagnons peu fantaisistes, l'aspect de ces côtes rappelait plutôt les terres morcelées du nouveau Brunswick et de la Nouvelle-Ecosse, et là où le Français retrouvait la trace des héros de la fable, ces Américains relevaient les points favorables à l'établissement des comptoirs" (104).

Ce long texte mérite une analyse détaillée, tant il réussit, dans une transparence que rien ne vient démentir, à jouer avec subtilité de ses deux principes antagonistes. D'entrée de jeu, c'est dans le régime de la comparaison qu'il s'installe. Le narrateur prend à son compte une rêverie abandonnée au fil de la culture. Mais au sein même de la figuration, il y a hésitation entre Grèce et Asie, c'est-à-dire entre une harmonie qui est une inévitable référence, qu'il faut s'efforcer de récuser, comme trop paisible et attendue, et une barbarie chargée de toutes les tentations, que l'on a pour repoussoir, mais dont on se crédite comme d'un beau risque. La dimension imaginaire du rêve ainsi lancé à la limite entre civilisation et sauvagerie du mythe, est telle cependant que le narrateur passe la main au personnage poète, comme s'il ne pouvait personnellement en garder plus longtemps la responsabilité - ce qui ne l'empêche pas d'ironiser sur le manque d'imagination des deux autres héros, auxquels il prête cependant un regard commercial, réaliste, dont l'esprit n'est pas différent de celui selon lequel l'artiste faisait lui-même sa lectu-

re actualisée de la légende ! Une telle accumulation, en quelques lignes, de péripéties autour de la prise en charge du texte, en dit long sur sa difficulté. Et quoique, ou peut-être parce que, imperceptible, le travail de J. Verne est celui d'un virtuose, dans ce jeu de déplacements de l'instance narrative. D'où un texte qui indique admirablement la place de la comparaison, ou de la fable, ou de l'imagination : limite à laquelle tend et où disparaît le propos dialectique. Comment se sortir du double fait d'avoir le désir de s'abandonner à elle et l'ordre de les abandonner ? Le texte moderne s'arrête en réalité à ce constat de non-conciliation entre ses objectifs.

L'éclat des illustrations -

On comprend dans ces conditions pourquoi les illustrations (105) ont joué pour J. Verne un rôle si important. Elles sont une arme d'intervention très importante pour l'imagination, dans le fonctionnement du livre moderne. Elles en constituent pour ainsi dire le rêve. Elles sont le refuge imprenable du "comme", un supplément indiscutable au supplément discutabile des comparaisons, protégé par la nécessité d'aérer la masse typographique et l'épaisseur du contenu de connaissances. Fantaisies attirant d'évidence l'oeil par-dessus tous les schémas, nomenclatures, formules, calculs : pour ne prendre qu'un seul exemple - celui, significatif, d'Autour de la Lune - le toast des explorateurs lunaires, avec ses éclairages bacchiques (106), ou le gros plan sur Michel Ardan, avec son visage léonin, et son geste rapace (107), donnent assez le ton de la prodigieuse partie de plaisir, qui se réalise dans les insertions visuelles, grâce à leur statut ambigu, ou au fait qu'elles ne sont ni tout à fait au dedans ni exactement hors du récit instructif. La tête qui

éclato, avec ses signes conventionnels comme dans une bande dessinée (108), l'obus fracassant l'observatoire en punition de son erreur de calcul (109), Ardan jouant les chimères à la pointe du boulet (11), l'incroyable désordre dû à l'oxygène (111), l'assomption digne de Raphaël au point de neutralité (112), les variations hypothétiques de dimensions (113), la lune déguisée en "green cheese" (114), l'ossuaire de telle évocation (115), les boeufs labourant la lune de telle autre (116) - dans tous ces cas, le jeu de J. Verne est identique : dès qu'une expression figurée peut être comprise au pied de la lettre, dès qu'un voeu ou un conditionnel suggère ou supporte quelque chose d'impossible, dès que la fiction propose une fantaisie absolue, dès qu'une occasion de promenade dans la culture (Gulliver, ou Murillo) est offerte, le dessinateur se voit donner mission et licence de s'en emparer pour en faire une exploitation amusée. Reste ou surcroît nécessaire de la composition, les vignettes verniennes sont à la fois la tentation et le remords de ses livres. Leur célébrité même signifie suffisamment la rupture provoquée par elle. "Moraines du savoir", selon l'expression de M. Foucault (117), contre l'éblouissement des images : les dessins sont l'oxygène, c'est-à-dire l'ivresse du texte. Qu'on nous permette d'en lire un comme faisant parabole pour tous les autres (118) : habits défaits et chevelure hérissée, le capitaine Nicholl enjambe pêle-mêle un corps, un chien, un coq, ébloui par l'irradiation brutale. Modèle de suractivation imposée à la neutralité scientifique, n'est-ce pas l'illustration même de la fonction des illustrations.

Enquête de légitimité langagière -

A quelle parole a-t-on droit aujourd'hui, dans le contexte du récit instructif ? La question s'avère fertile en surprises. La première est évidemment

de voir J. Verne opposer au silence des savants le besoin d'extériorisation des non-scientifiques, rendant justice à la richesse ou à la spécificité des choses par leurs cris inarticulés ou leurs éclats de rire ou leurs comparaisons inépuisables. Comparer, plutôt que chiffrer, et nonobstant tous les risques d'erreurs ou d'indignité attachés à l'emportement imaginaire : tout indique que la figure, la métaphore attirent irrésistiblement le texte pédagogique, le dévoient. Pourtant, autre surprise, J. Verne n'est pas sans méfiance devant ce triomphe passéiste des représentants de la parole de plaisir sur ceux de la parole instructive. D'où un texte en définitive déchiré entre deux tendances qu'il n'arrive pas à faire cohabiter. Tout indique de la sorte, qu'il s'agisse de la mise en scène du travail des savants, ou de la sélection du matériel à communiquer, ou encore du langage de communication à choisir, que J. Verne exploite et interroge à fond les défaillances inhérentes au projet moderne dont il a reçu commande. La composition des Voyages Extraordinaires n'est possible que parce que J. Verne multiplie les détournements, mineurs ou massifs, de la fonction didactique, mais il faut ajouter qu'il ne s'autorise ces détournements que dans la stricte mesure où, à leur bénéfice ludique, ils ajoutent une portée d'investigation critique jugée nécessaire.

* * *

NOTES

- (1) Autour de la Lune, t. 3, Chapitre préliminaire, p. 262. Quant au dramatique, nous avons souligné (supra, Partie II, ch. 8) combien J. Verne s'en inquiétait, non sans raison, tant l'isolement des héros, condition de la vraisemblance du voyage, paraît défier le romanesque, le contraindre à se mettre en question. Le singulier ne pose pas moins de problèmes, d'où l'insistance mise par J. Verne à obtenir une composition rapide de son éditeur, de manière à se garantir par toutes les vérifications nécessaires : "Dès que j'aurai les placards de la moitié de la Lune, je le ferai lire par mon mathématicien cosmographe compétent. Je serai donc sûr de ne pas avoir mis de bourdes..." (cité par J.-J. Verne, J. Verne, o.c., p. 155). Tout se passe comme s'il fallait compenser le meurtre de l'utopie (dont la Lune est l'objet privilégié), ou de l'imaginaire, pour une rentabilité acquise dans l'ordre du vrai.
- (2) Autour de la Lune, t. 3, ch. XXIII, pp. 516-518. C'est bien du "droit d'imposer (d)es limites" à une science guettée par la conjecture et la reconstitution (encore Cuvier !) qu'il est question. D'où l'effet compensatoire de la communication ferroviaire du triomphe des héros, par rapport à l'appauvrissement du bilan qu'ils ramènent.
- (3) Ibid., ch. XVII, p. 459.
- (4) "Trou noir comme un vaste puits, insondable et sombre, foré dans le sol lunaire" ; on peut se demander si le texte ne joue pas ironiquement de cette évocation du Lac Noir de Platon.
- (5) Ibid., ch. XII, p. 407.
- (6) Ibid., ch. XI, p. 379.
- (7) Voir supra nos commentaires sur la dislocation potentielle du roman didactique, tel que J. Hetzel en évalue la forme et les chances, Partie II, ch. 7.

Le texte moderne ne peut guère éviter d'hésiter entre un parti-pris de pointe et un parti-pris de médiocrité, compte tenu du fait que la révolution des objets et des agents culturels n'a pas encore dégagé le nouveau type de rapports et de fonctions convenable aux uns et aux autres. D'où le choix entre un texte fait pour la frange de lecteurs ralliés à la rationalité, et un texte qui s'adresserait à "l'immense majorité des êtres sublunaires" qui "n'ont même jamais examiné la carte de leur satellite" et peuvent se reconnaître dans "la plaisante réponse de l'élève", dans le passage discuté ici d'Autour de la Lune. On comprend bien que le roman vernien tente, comme exemplairement dans ce chapitre Fantaisie et Réalisme, de tenir simultanément ces deux paris, ou objectifs. Mais on comprend aussi qu'il tend à se diviser entre le récit "majoritaire", qui monopolise le "plaisant", donc l'esprit antiscientifique, et un compte rendu "minoritaire", qui accapare le sérieux, donc l'esprit scientifique.

(8) Ibid., Chapitre préliminaire, p.262.

(9) Ibid., p. 259. On appréciera l'ironie de la démonstration : "Ces questions (celles soulevées par le communiqué de Long's Peak), débattues par les plumes les plus savantes du temps, passionnèrent le public.

Il convient de faire ici une remarque qui doit être méditée par les observateurs trop pressés. Lorsqu'un savant annonce au public une découverte purement spéculative, il ne saurait agir avec assez de prudence (...). Mieux vaut attendre, et c'est ce qu'aurait dû faire l'impatient J.-T. Maston, avant de lancer à travers le monde ce télégramme qui, suivant lui, disait le dernier mot de cette entreprise.

En effet, ce télégramme contenait des erreurs de deux sortes (...). C'est bien contre cette prétention au "dernier mot" de la science que s'inscrit (nécessairement) la pratique romanesque.

- (10) Nous utilisons ici, dans un sens un peu différent, les notions employées par F. Vernier dans son livre L'écriture et les Textes, Editions Sociales, Paris, 1974, pp. 139 et suiv. Il y a bien, dans le cas de J. Verne, un "fonctionnement difficile" du texte, au regard des codes qu'il doit manipuler, et un "fonctionnement autre", exactement divergent, dont le texte assume consciemment le risque et dégage les implications critiques.
- (11) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. VI, pp. 48-49.
- (12) Ibid., p. 50.
- (13) Ibid., " 'N'a-t-on pas cru (...) que la température des espaces planétaires allait toujours diminuant, et ne sait-on pas aujourd'hui que les plus grandes ^{froidures} des régions éthérées ne dépassent pas quarante ou cinquante degrés au-dessous de zéro ? Pourquoi n'en serait-il pas ainsi de la chaleur interne ? Pourquoi, à une certaine profondeur, n'atteindrait-elle pas une limite infranchissable (...). " (c'est nous qui soulignons).
- (14) Ibid., p. 55. Le retour d'Axel à la conscience, ou, comme il le dit, à la "surface" de la Terre, au début du ch. VII, présente rétrospectivement la construction de l'hypothèse comme un accès de "fièvre". On retrouve ainsi le schéma de "modalisation" utilisé par J. Verne pour toutes les occasions où il s'agit d'accéder à un point-limite de la vraisemblance. D'où cette étrangeté : c'est la procédure, entre guillemets, scientifique qui procure l'exaltation sans laquelle l'aventure n'est pas possible. Le voyage n'est acceptable qu'en tant qu'il est l'objet d'un brouillage le rendant inévaluable, au lieu de l'être parce qu'il serait rationnellement concevable : "où s'arrêtait la vérité, où commençait l'erreur ? (...) j'aurais voulu partir immédiatement et ne pas prendre le temps de la réflexion" (p. 56).
- (15) Nous avons souligné supra (Partie I, ch. 1) que c'était le cas, exemplaire-

ment, du premier roman "Hetzel", Cinq Semaines en Ballon, et que ces conditions très limitatives de l'exercice de la fiction confèrent, par compensation, leur caractère de "reportages" d'"actualité" aux oeuvres de J. Verne, comme le souligne à bon droit M. Soriano (J. Verne, o.c., pp. 128-129).

- (16) Voir id., ibid., et notre commentaire sur les enjeux de ce remaniement, supra (Partie I, ch. 5).
- (17) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XXXVII et XXXVIII, pp. 321 à 325.
- (18) Ibid., ch. VI, p. 53 : " 'Oh ! Avec les chiffres on prouve tout ce qu'on veut !
- Et avec les faits, mon garçon, en est-il de même ?' "
L'instabilité des preuves, au cours de "cette mémorable séance" (p. 55), est remarquable : la discussion sur les théories se termine par cette fin de non-recevoir de la part d'Axel : "Mon oncle plaçant la question sur le terrain des hypothèses, je n'eus rien à répondre" (p. 50) - de la même manière que le recours au "constant" de l'observation des faits suscite cette répartition : "Mon oncle, si vous entrez dans le champ des suppositions, je n'ai plus à discuter" (p. 53). Le fait a donc un statut spéculatif, ce qui explique les débordements dont il est l'objet si aisément.
- (19) Ibid., ch. XXV, pp. 213-214.
- (20) On consultera, sur la querelle du feu central mis en scène par Voyage au Centre de la Terre, et par comparaison, l'article Chaleur Terrestre du Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture, édition de 1861, t. 5, pp. 98 et suiv., qui considère à cette date la théorie de la chaleur centrale, contre laquelle Lidenbrock se prononce, comme "complètement instaurée dans la science". Le rédacteur ajoute : "On s'étonne maintenant que le système neptunien (c'est-à-dire la théorie de la fluidité aqueuse de la Terre) ait jamais

pu jouir de quelque crédit". L'ironie est que le romancier emprunte ce mythe géognostique, après que Lidenbrock l'eut réfuté, à propos de la fluidité ignée, par l'argument... de la marée ! (ch. VI, p. 53). Autant dire que, de toutes les manières, le récit se nourrit de multiples contraventions...

- (21) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XXXVII, pp. 319-320. Il est notable que ce texte précède immédiatement l'interpolation introduite pour la deuxième version : cela confirme matériellement son statut-limite.
- (22) Comment un passage comme celui-là peut-il être compatible avec le souci d'exactitude du matériau produit que manifeste si souvent J. Verne ? Une telle question mérite une double réponse : la première, par une lecture "fonctionnelle" du texte, peut avancer qu'il importe au roman didactique de mettre à l'oeuvre les procédures rationnelles fondamentales de l'esprit scientifique - quoi qu'il en soit, à la limite, des contenus : et il n'est pas inexact de dire que le lecteur jeune peut ici prendre un exemple, applicable par ailleurs (d'où son importance et sa légitimité), de raisonnement explicatif sur la "merveille". La seconde réponse, par une lecture "critique" du texte, doit proposer de comprendre qu'il y a simultanément mise en question de la plasticité inhérente à la logique explicative.
- (23) Ibid., ch. VI, p. 53.
- (24) La notion, ici employée, de systématisation s'efforce d'échapper à l'opposition entre système et systematique, telle que l'établit R. Barthes (par exemple dans Sade, Fourier, Loyola, éd. du Seuil, Paris, 1971, pp. 114-115, à propos de Fourier, mais voir aussi antérieurement S/Z, Ed. du Seuil, Paris, 1870, p. 11), ou entre "corps de doctrine (...) développ(é) logiquement, (...) dogmatique" et "jeu (...) ouvert, infini, (...) dialogique", précisé-ment dans la mesure où, ce que met en cause J. Verne, c'est la possibilité

pour un système donné de s'ouvrir intra muros à une systématique, de s'"inscrire (...) dans le systématique, à titre de parodie incertaine, d'ombre, de jeu" (pour reprendre l'équivoque aperçue par R. Barthes dans Fourier).

(25) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XL, p. 344.

(26) Le même texte de R. Barthes (voir supra n. 24) oppose le "délire étroitement paranoïaque" du système au "délire large, qui ne ferme pas mais permute" du systématique, le premier ayant sa fin dans l'application et son mode dans le catéchisme, le second s'accomplissant dans la circulation et sa spécificité dans l'absence connexe du sujet et de l'objet. On peut dire que c'est le point exact de versement de l'un dans l'autre que s'attache à figurer J. Verne, sans que, cependant (là est toute la différence), on puisse croire qu'il y ait quelque liberté à cette "paragrammatisation" de l'ordre, puisque c'est l'ordre qui la suscite !

(27) Ibid., ch. XIV, p. 132.

(28) C'est bien ce qui confère au savant son côté "sorcier" - retour de l'archaïsme dont le roman moderne se prémunit, par la mise en scène du catastrophisme qui lui est inhérent (version tragique) ou celle de ses erreurs (version ironique). Il est notable, en ce sens, que l'intervention scientifique soit dépourvue d'effet sur la conscience du disciple - laquelle continue dans ses croyances jusqu'au cauchemar (ibid., p. 133),... en quoi elle a raison, puisqu'elle se munit d'un signe prémonitoire, au regard de la fin du roman.

(29) Aventures du Capitaine Hatteras, t. 4, 1ère Partie, ch. XXIX, p. 273.

(30) Voir J. Chesneaux, Une Lecture politique de J. Verne, o.c., ch. 2 en particulier.

- (31) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 8, 3ème Partie, ch. VI, pp. 666 et suiv.
- (32) Ibid., ch. XIV, pp. 766 et suiv., et aussi ch. XII, pp. 742-743.
- (33) Ibid., ch. X, pp. 714 et 715.
- (34) Voir J. Chesneaux, Une Lecture politique de J. Verne, o.c., p. 25.
- (35) Voir S. Vierne, J. Verne et le roman initiatique, o.c., pp. 32 à 37 sur ce point. Au demeurant, des Indes Noires au Château des Carpathes, se développe suffisamment une protestation contre le caractère réducteur du "merveilleux scientifique" pris stricto sensu, pour séduire de l'adhésion simplement rationaliste que J. Verne lui donnerait.
- (36) Voir M. Moré, Nouvelles Explorations de J. Verne, o.c., p. 29, en particulier sur l'importance du thème "ornithologique" dans l'hymne de Paganel.
- (37) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 2ème Partie, ch. IX, pp. 411-412.
- (38) Ibid., p. 413.
- (39) Aventures du Capitaine Hatteras, t. 4, 1ère Partie, ch. XXV, p. 243.
- (40) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 8, 2ème Partie, ch. XVIII, p. 552.
- (41) Aventures du Capitaine Hatteras, t. 4, 1ère Partie, ch. V, p. 48.
- (42) Ibid., ch. XVI, pp. 154-155.
- (43) Ibid., ch. V, pp. 46-47.
- (44) Ibid., ch. XXV, p. 239.
- (45) Ibid., ch. XVI, p. 155.
- (46) Ibid., ch. XXVI, p. 246.
- (47) Ibid., ch. XXVI, p. 248. Contre épreuve de ce goût pour la singularité : voir la capacité de production imaginaire et narrative que J. Verne lui reconnaît

à propos du Chancellor : "Je ne (tiens) qu'à une chose, au dénouement qui est neuf et qu'une singularité unique dans tout l'océan m'a permis d'imaginer" (voir J.-J. Verne, J. Verne, o.c., p. 173).

(48) Ibid., 2ème Partie, ch. XXI, p. 556.

(49) Ibid., p. 552.

(50) Ibid. : "Le docteur, dans ses notes quotidiennes, a dépeint cette physionomie bizarre de l'Océan ; il en parle comme en parlait Penny, suivant lequel ces contrées présentent un aspect 'offrant le contraste le plus frappant d'une mer animée par des millions de créatures vivantes' ".

(51) L'effet fantastique majeur d'un texte comme La chute de la Maison Usher est produit par l'admirable dérèglement qui affecte le regard, et par conséquent, le compte rendu du narrateur : "malaise" d'"énervation" qui vient constamment doubler "l'état morbide" d'Usher, en sorte qu'il devient impossible de statuer sur les événements rapportés. Nous avons déjà eu l'occasion d'insister sur l'importance de l'oeuvre d'E. Poe pour la période de maturation de l'imaginaire vernien - importance dont témoigne l'essai qui lui est consacré en 1864, et qui privilégie à juste titre ces effets de déstabilisation narrative produits par la représentation d'états psychologiques extrêmes.

(52) Aventures du Capitaine Hatteras, t. 4, 2ème Partie, ch. XXI, pp. 552 et 556.

(53) Ibid., p. 553.

(54) Voir nos analyses sur le fantastique comme limite et état suprême de la représentation moderne, supra, Partie II, ch. 8. La notion ne figure, dans ce texte prodigieux, que par le biais de ce minuscule détail : "le narwal, fantastique comme la licorne, armé de (son...) outil merveilleux, (...) poursuivait les cétacés plus craintifs" (p. 554). Mais cette remarque a une por-

tée plus générale : elle illustre la tangence de la représentation au légendaire ou à l'indescriptible, et a en ce sens valeur de modèle pour l'ensemble du passage considéré. Et surtout, ce passage porte tous les attributs, sinon le nom même, du genre fantastique (voir supra, n. 51).

- (55) Cette représentation critique est extraordinairement traduite par une gravure de Riou (p. 555), strictement comparable à celle qui prend en charge, dans Voyage au Centre de la Terre, le rêve d'Axel (t. 2, ch. XXXII, p. 271) - voir infra Partie II, ch. 10, le commentaire que nous en donnons, et qui vaut également pour l'illustration de la Mer Libre. Rien de surprenant à un tel rapprochement, puisqu'il ne fait que redoubler l'équivalence des deux textes, comme ruptures par rapport au réalisme (l'un sous couvert du rêve, l'autre sous permission de la modalisation).
- (56) Pour cette notion, voir notre travail intitulé La Différence dite baroque, et consacré aux poésies du même nom, dans Histoire littéraire de la France, Ed. Sociales, Paris, 1975, t. 3, Partie III, ch. 4, pp. 243 et suiv.
- (57) Aventures du Capitaine Hatteras, t. 4, 1ère Partie, ch. XVI, p. 156.
- (58) Ibid., ch. XXVI, pp. 246-248.
- (59) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 1ère Partie, ch. XX, p. 220.
- (60) En effet, voir aussi dans Aventures du Capitaine Hatteras, t. 4, 1ère Partie, ch. VII, p. 68, ch. XI, p. 110, ch. XXV, p. 241.
- (61) Ibid., ch. XXIX, p. 273.
- (62) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 1ère Partie, ch. XII, p. 118.
- (63) Voir notre article cité supra, n. 56, sur ces deux points fondamentaux de toute machinerie baroque (en particulier p. 244). La neutralité (ou dépassement des classifications ou partages élémentaires, ici exprimé par le double

jeu de négation nécessaire pour rendre compte d'objets hors norme) fonde l'utopie (ou la propriété en ces objets de n'en avoir aucune, d'être sans place stable ou assignable). Voir L. Marin, Utopiques, Jeux d'Espaces, Ed. de Minuit, Paris, 1973, sur ce point.

- (64) Cinq Semaines en Ballon, t. 1, ch. XXV, pp. 212-214.
- (65) Ibid., ch. XIX, p. 156.
- (66) Ibid., p. 160.
- (67) Aucun hasard si le grand roman-bilan qu'est L'Île Mystérieuse privilégie la chimie, qui se distingue des autres sciences par sa vertu méthodique et, concrètement, par ses procédures élémentaires (voir infra notre Conclusion).
- (68) Cinq Semaines en Ballon, t. 1, ch. XX, p. 163.
- (69) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XXX, pp. 253-254.
- (70) Ibid., ch. XXXIII.
- (71) Ibid., p. 287.
- (72) Ibid., ch. XVII, p. 160.
- (73) Voir supra notre Partie I, ch. 1.
- (74) Ibid., ch. XLV, p. 392.
- (75) Ibid., ch. XIV, p. 132.
- (76) Ibid., ch. VI, pp. 50 et 53.
- (77) Voir supra nos analyses des implications concrètes du travail géographique, Partie I, ch. 1.
- (78) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 2ème Partie, ch. IX, p. 404.
- (79) Ibid., pp. 403-404.

- (80) En l'occurrence, le signe arbitraire est référé d'abord par J. Verne aux sociétés dominantes et à l'effet dénaturisant de l'acculturation qu'elles accomplissent, puis devient plus généralement occasion d'une question difficile sur les rapports de la science (abstraite) et de la société (dans ses formes concrètes de perversion). Difficile dans la mesure où, s'il est clair qu'elles ont partie liée dans l'arbitraire, précisément, il n'est pas clair si les tenants de la motivation peuvent défendre autre chose que la régression, en quoi ils se condamneraient de facto eux-mêmes.
- (81) Ibid., t. 8, ch. XVIII, p. 537.
- (82) Autour de la Lune, t. 3, ch. X, p. 375.
- (83) Il faut en effet comparer ce passage, où chiffre et temps réel se superposent idéalement, à l'extrait d'Autour de la Lune, analysé supra (même chapitre), où Ardan et Nicholl poléminent sur leur incompatibilité (ibid., ch. I, p. 264).
- (84) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 2ème Partie, ch. IX, p. 411.
- (85) Autour de la Lune, t. 3, ch. X, pp. 375-376.
- (86) Vingt-mille Lieues sous les Mers, t. 6, 2ème Partie, ch. XVII, p. 541.
- (87) Cinq Semaines en Ballon, t. 1, ch. XII, pp. 78-80.
- (88) Ibid., ch. XXIV, p. 205.
- (89) Autour de la Lune, t. 3, ch. IV, p. 303.
- (90) Ibid., ch. XV, p. 429.
- (91) Ibid., ch. IV, p. 306 et VI, p. 331.
- (92) Parmi beaucoup d'attestations possibles, voir, pour la précision intellectuelle, les précautions prises par J. Verne dans la préparation d'Autour de la

Lune, le jugement porté sur le manque de rectitude chez A. Laurie (sur les relations des hommes, consulter Ch.-N Martin, J. Verne, sa vie, son oeuvre, o.c., pp. 154 à 156 et 176-177 et F. Lacassin, Le Communard qui écrivit trois romans de J. Verne, Europe, 1978, o.c., pp. 94 et suiv.), ou encore telle affirmation auprès de son éditeur, au moment des Enfants du Capitaine Grant : "Je peux vous dire que le phénomène, que je décris dans les Cordillères, est exact, c'est comme cela que cela arrive - je le garantis" cité par J.-J. Verne, J. Verne, o.c., p. 133). Pour la précision langagière, voir la célèbre lettre du 25 avril 1864 à J. Hetzel sur "l'idée de toute (s)a vie" : "devenir styliste, mais sérieux". Nous y reviendrons infra, Partie II, ch. 10.

- (93) On consultera les travaux de R. Pourvoyeur sur cette question des relations de J. Verne et du théâtre (lyrique, en particulier), dans Bulletin de la Société J. Verne, n^{os} 20-21, 31-32, 33-34, à remplacer dans la perspective dégagee par M. Soriano, J. Verne, o.c., pp. 95-96 notamment.
- (94) Autour de la Lune, t. 3, ch. XV, p. 428.
- (95) Ibid., ch. IV, p. 305.
- (96) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 1^{ère} Partie, ch. XX, p. 213. Voir la communication de J.-L. Steinmetz, sur ce point, Colloque de Certsy, J. Verne, o.c., pp. 172 et suiv., qui nous paraît importante pour l'approche méthodique qu'elle fonde des enjeux du travail de la métaphore chez J. Verne, mais contestable en revanche en sa partie "mythique". Voir aussi M. Moré, Nouvelles Explorations de J. Verne, o.c., pp. 28-29, sur le même passage justement saisi comme "mordante plaisanterie".
- (97) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 1^{ère} Partie, ch. XVI, pp. 162-163.

- (98) D'où l'invitation, repérée par J.-L. Steinmetz (art. cit. supra n. 96, p. 177), faite par J. Verne "dans sa curieuse contradiction (...) : il est fêru de calembours (...) mais il aime aussi la précision du langage scientifique". C'est sur l'instance d'interprétation qui serait adaptée à ce phénomène que nous divergeons : traduction de sa bisexualité (voir M. Soriano, J. Verne, o.c., dont c'est la thèse porteuse) ou investigation du langage comme pratique sociale ?
- (99) "Jamais je n'ai été aussi comparatif qu'aujourd'hui ; cela tient peut-être à ce que j'ai la colique ; quel vilain estomac maman m'a donné là (...)" ; et encore : "D'en arrive naturellement à l'éloquence : de l'éloquence à l'avocat, il n'y a que la main... de papier sur laquelle il écrit (...). Du lavement à la foire, il n'y a que la main de papier nécessaire à l'étancher, il faut donc en conclure que j'ai ordinairement le dévoiement. Qu'est-ce que cela prouve ? Que j'ai le caractère naturellement faible comme une colique et facile comme une diarrhée" (lettres du 15 novembre 1852 au père, et à Ernest Genevois - 1855-1856 ? -, citées par M. Soriano, J. Verne, o.c., pp. 54 et 69-70). Voir supra, Partie I, ch. 2, nos commentaires sur ce point. Il importe ici de souligner le caractère "féminin" (même maternel) de l'activité métaphorique.
- (100) Autour de la Lune, t. 3, ch. XII, p. 394.
- (101) Régression historique, par conséquent, dont J. Verne est mieux placé que personne pour évaluer les conséquences, vu la régression intime de ses "coliques" (voir supra, n. 99) : un bel exemple de va-et-vient du personnel au collectif, et de la valeur problématique qu'il recèle (voir supra notre Introduction sur la présence de ce débat dès Maître Zacharius).
- (102) Autour de la Lune, t. 3, ch. V, p. 325.

- (103) C'est cette caractéristique, à la fois technique et fondamentale, qui fait l'importance de la situation historique de l'oeuvre vernienne, encore une fois : au moment où se dessinent les grands choix culturels de notre temps, elle les transcrit et les confronte.
- (104) Ibid., ch. XI, p. 380.
- (105) On consultera sur cette question, qui mériterait d'ailleurs un traitement systématique étendu au Magasin, E. Marcucci, Les Illustrations des Voyages Extraordinaires, Bordeaux, Féret, 1956, et aussi E. Borgeaud : J. Verne et ses illustrateurs et L. Micha : Les légendes sous les images, dans L'Arc, J. Verne, o.c., ainsi que la synthèse de M. Soriano, dans J. Verne, o.c., pp. 130-131.
- (106) Autour de la Lune, t. 3, ch. III, p. 291.
- (107) Ibid., p. 297.
- (108) Ibid., ch. IV, p. 309.
- (109) Ibid., p. 311.
- (110) Ibid., ch. VII, p. 339.
- (111) Ibid., p. 347.
- (112) Ibid., ch. VIII, p. 355.
- (113) Ibid., p. 359.
- (114) Ibid., ch. XI, p. 385.
- (115) Ibid., ch. XII, p. 391.
- (116) Ibid., ch. XIII, p. 399.
- (117) Voir M. Foucault, L'arrière-fable, L'Arc, J. Verne, o.c., pp. 5 à 12.
- (118) Autour de la Lune, t. 3, ch. VII, p. 349.

CHAPITRE X

LES AMBIGUITES DU MANIEMENT DU LANGAGE

(La fonction problématique de la liberté de l'imaginaire)

Notes et références p. 972

- I -

Opus incertum --

Il ressort de nos analyses précédentes que J. Verne ne contourne ni ne résout vraiment le problème fondamental, qui lui est posé, de l'articulation dans une oeuvre homogène de la fantaisie et du réalisme. A défaut de trouver l'organisation dynamique que nécessite l'établissement d'un prototype de récit instructif conforme au besoin nouveau d'instruction, la juxtaposition des voix poétique et scientifique devient l'ordinaire des Voyages Extraordinaires, avec le mérite de les aider d'abord à exister en tant que textes modernes. En allant plus loin, on peut cependant comprendre que de l'insuffisance même de cette disposition élémentaire, J. Verne s'empare comme d'une matière à réflexion, précisément, sur cette exigence qui lui est impartie de faire cohabiter deux principes incompatibles. C'est par là que sa pratique rejoindrait ce qui était de l'ordre du pressentiment chez J. Hetzel, en l'amenant à prendre conscience du fait que, eu égard aux contraintes qui définissent a priori le roman à visée didactique, il est difficile d'atteindre un autre résultat que cet opus incertum constitué d'imagination et d'éducation également rebelles à la convergence et à l'amalgame, autant dire à la dialectique. Si la réponse trouvée par J. Verne à la demande contemporaine ne va pas sans maladresse ni sans malaise, il apparaît qu'elle est, en dépit de cette insatisfaction, la plus avancée techniquement qui puisse être inventée. Mais la limite, dont, du même coup, elle témoigne, devient dès lors la vraie question à poser.

Cette limite tient en réalité à ce que le statut de l'imagination n'est

pas réglé convenablement, dans le contexte culturel depuis peu défini et organisé selon la dominante de la rationalité. Ni sa suppression, ni sa subordination n'apparaissent opératoires ni même praticables, dans la mesure où l'une comme l'autre ont le tort de prétendre faire l'impasse sur les débordements qui distinguent justement l'imagination, au lieu de partir de l'idée qu'ils sont au contraire irrépressibles, et de traiter avec les conséquences que cela implique. Davantage même : il semble, d'après l'analyse de J. Verne, qu'à proportion exactement des exclusions dont la frappe le stupéfiant culte du réel-comme-tel qui tient lieu désormais d'esthétique, ou des interdictions décrétées à son encontre par l'efficacité de l'abstraction, l'imagination puisse arguer en retour d'une nécessité tout à fait inattendue. Elle devient en effet le dernier refuge d'une représentation en mal de motifs, ou d'une parole en peine d'expressivité. Au lieu que sa gratuité la fasse aisément expulser, c'est cette qualité archaïque qui la fait rôder aux confins du texte moderne, pourvoyeuse d'altérité pour l'écriture, de singularité dans la connaissance, de perversion dans la réflexion, de plaisir dans le langage. D'où cette ambivalence qui fait à la fois un danger et une chance de ces divers suppléments (fantastique, fable, feinte, figure) où s'alimentent, à regret autant qu'à l'envi, les Voyages Extraordinaires.

A qui parler ?

Ce retour équivoque de l'imagination dans une composition romanesque qui a théoriquement la charge de la refouler, ou au moins de la discipliner sévèrement, ne va pas d'autre part, comme nous l'avons vu, sans conséquences sur la lecture que sont en droit d'attendre des textes produits sous ce régi-

me peu ou prou déréglé. J. Verne développe trop de ruses pour conduire son oeuvre à bien, manifeste aussi trop de vigilance à l'égard du prix à payer en contre-partie de ses manipulations, a enfin trop la volonté de transformer son récit en discussion sur son propre exercice (son contexte, son projet, ses ressources), pour qu'il n'y ait pas aussi chez lui des préoccupations quant à son destinataire, et donc quant à la nature de la réception des Voyages Extraordinaires. Qui dit roman éducatif suppose, avant toute autre considération, délibération sur le lecteur, à savoir interprétation de ses qualités dominantes et définition du discours que l'on croit convenable de lui tenir. Or, avec la question de la règle (1) (de quel type de loi, et de quels rapports à cette loi veut-on faire faire l'apprentissage ?) qui est pour ainsi dire stratégique dans la littérature de jeunesse du 19ème siècle, celle de l'imagination est primordiale, pour une raison d'ordre tactique : de quoi est fait un jeune lecteur (2) ? Quelle place de facto est laissée en lui à l'imagination, d'où, comment s'en servir, et comment affecte-t-elle d'avance les résultats possibles ?

L'enfant et le livre-sortilège.

À ces interrogations préjudicielles, les récits verniens permettent de répondre, grâce à quelques images de réactions de la part de leurs personnages non adultes à la lecture. Ils laissent penser que leur auteur est très lucide (3) vis-à-vis des phénomènes qui se produisent dans le cours et dans le secret du rapport enfantin au livre, et pressentir que par conséquent les Voyages Extraordinaires n'ont pas été conçus sans en tenir compte. Voici, par exemple, ce que J. Verne écrit de l'éducation donnée au tout premier de

ses grands héros, au Samuel Fergusson de Cinq Semaines en Ballon. Si nous croyons nécessaire de citer en son entier ce très remarquable passage, c'est que très rarement le lecteur a l'occasion de trouver des réponses aussi franches, mais en même temps d'interprétation aussi délicate, à la question de savoir comment les récits verniens s'imaginent qu'ils vont être lus :

"Ce digne enfant, qui paraît n'avoir jamais connu la crainte, annonça promptement un esprit vif, une intelligence de chercheur, une propension remarquable vers les travaux scientifiques ; il montrait en outre une adresse peu commune à se tirer d'affaire, il ne fut jamais embarrassé de rien, pas même de se servir de sa première fourchette, à quoi les enfants réussissent si peu en général.

Bientôt son imagination s'enflamma à la lecture des entreprises hardies, des explorations maritimes ; il suivit avec passion les découvertes qui signalèrent la première partie du 19^{ème} siècle ; il rêva la gloire des Mongo-Park, des Bruce, des Caillié, des Levillant, et même un peu, je crois, celle de Selkirk, le Robinson Crusoë qui ne lui paraissait pas inférieure. Que d'heures bien occupées il passa avec lui dans son île de Juan Fernandez : Il approuva souvent les idées du matelot abandonné ; parfois il discutait ses plans et ses projets ; il eût fait autrement, mieux peut-être, tout aussi bien à coup sûr ! Mais, chose certaine, il n'eût jamais fui cette bienheureuse île, où il était heureux comme un roi sans sujets... ; non, quand il se fût agi de devenir premier lord de l'Amirauté !

Je vous laisse à penser si ces tendances se développèrent pendant sa jeunesse aventureuse jetée aux quatre coins du monde. Son père, en homme instruit, ne manquait pas d'ailleurs de consolider cette vive intelligence par des études sérieuses en hydrographie, en physique et en mécanique avec une légère teinture de botanique, de médecine et d'astronomie" (4).

Rien de surprenant, au premier abord, dans ces lignes qui donnent de l'enfant, de sa nature et de son rapport à l'enseignement reçu, une représentation homogène, presque canonique. L'enfant Samuel est le modèle réduit du futur adulte Fergusson, et comme tel, une belle illustration de la rationalité en développement. Intrépidité de la démarche, précocité de l'intérêt scientifique, sens de la découverte, acceptation sans rébellion ni réticence des principes des adultes (hiérarchie entre l'esprit et le corps, et des sciences les unes par rapport aux autres), comme des médiations instrumentales (la fourchette) qui commandent l'accès discipliné aux choses, reconnaissance enfin des notions de mérite à gagner, de modèle à suivre, et de gloire à obtenir : tous ces détails impliquent un enfant dont les forces sont subordonnées à, ou canalisées dans, un procès continu et incontesté de croissance intellectuelle.

Il est cependant difficile de ne pas enregistrer dans ce portrait excessivement transparent la présence d'un certain nombre de marques qui viennent jurer avec ces différentes images conventionnelles. A l'enfant de J. Verne, une part d'imagination, à la fois première et permanente, donc au sens propre essentielle, est accordée, de telle manière qu'elle n'est ni reprise, ni réduite. Et surtout, le livre en est, sinon l'origine, au moins l'aliment et l'instrument privilégiés. D'une part, en effet, la nature de l'élève est

nettement fixée dans cette interprétation du côté de l'impulsivité : comme une sensibilité, reconnue sous les termes multiples de vivacité, de penchant ou d'emportement, jusque dans le jeu même de l'intellect. C'est dire que l'apprentissage éducatif et social intervient secondairement dans, ou sur, ce processus primaire de l'intimité imaginative, avec les arcs-boutants de savoir et de valeurs explicitement rajoutés à des constructions tout à fait insoumises aux principes de réalité. D'autre part, l'imagination trouve dans la lecture à la fois un boute-feu et un terrain prodigieusement inflammable - manière de prendre par anticipation au mot le "feu" imaginatif que J. Hetzel prétend asservir au sérieux. Il faut noter que ce n'est pas du récit, mais d'outils non narratifs que le père de Samuel se sert pour normaliser dans le sens du solide la tendance créative de l'esprit de son fils. C'est que le récit (et l'on conçoit l'importance d'une telle leçon pour le récit vernien) est nécessairement un espace à ébats imaginaires, propre aux jeux de l'utopie, aux débordements de recomposition fictives autonomes et permanentes. J. Verne se met ici en alerte sur le principe de répétition qui est au cœur de l'acte de lecture et à l'origine de son plaisir. L'expérience du livre est incompatible avec l'instruction intellectuelle ou morale, parce qu'elle permet d'abord la prise d'une position solipsiste incorrigible, et qu'elle offre ensuite une occasion de "bricoler" la fiction (5), d'opérer sur la base des éléments qu'elle fournit des transformations indéfinies, qui n'ont pas de finalité autre que d'exercer ad libitum des variations sur motif donné. Quelles que soient la précision et la fréquence des messages didactiques que le récit fait passer, ils sont, aussitôt disposés, sortis du système qui les commande, et soumis par le lecteur à un libre travail systématique de déplacement ou d'altération, au cours duquel leurs fonctions supposées

se dissipent. Ainsi le jeune Fergusson biaise symptomatiquement, dans son usage du livre, avec les prescriptions auxquelles les livres de J. Verne sont pour eux-mêmes censés ressortir. Il est déjà curieux de relever que Caillié représente pour l'enfant une forme de gloire, compte tenu du démenti que J. Verne lui-même apporte dans la suite du récit (6) - preuve que l'imagination de Samuel met dans cette notion un contenu différent de celui que la société convient d'y voir. Mais le traitement appliqué à la robinsonnade est encore plus révélateur de la mutation subie par le livre (7) : non plus épreuve du réel, mais barrage opposé au réel, ni ouverture à un savoir socialisé, mais dénégation abrupte de la clause, pourtant fondamentale, d'autrui, et clôture du sujet sur le présent éternel, imaginaire et royal, du "je le veux". Tout se passe comme si, dans ce portrait, la vivacité dont la pédagogie entend se faire une alliée pour le plus grand profit de la connaissance, échappait, précisément grâce au livre, à cette captation induite, et tendait à devenir, à côté des règles qui cherchent à la discipliner, le refuge d'une franchise hors la loi de l'imagination.

Souveraineté de la lecture orpheline -

J. Verne semble donc pressentir la contradiction de base du récit instructif : toute narration est une occasion d'indépendance pour son destinataire, de déploiement de plaisir plutôt que de développement de savoir, un dispositif ludique et non pas un instrument d'apprentissage : aussi ne peut-on écrire sans penser à ce que la littérature fera de l'objet produit. Les récits des écrivains pour la jeunesse fomentent l'indiscipline. Très exactement, ils permettent aux lecteurs enfants de prendre la parole pour leur pro-

pre compte, de supprimer les figures de la règle qu'ils sont supposés accepter. Comment un récit est-il écouté ? Voici l'exemple du jeune Robert Grant écoutant un rappel de l'histoire de son père :

"Pendant ce récit, Robert Grant dévorait des yeux lady Helena ; sa vie était suspendue à ses lèvres ; son imagination d'enfant lui retraçait les scènes terribles dont son père avait dû être la victime ; il le voyait sur le pont du Britannia ; il le suivait au sein des flots ; il s'accrochait avec lui aux rochers de la côte ; il se traînait haletant sur le sable et hors de la portée des vagues. Plusieurs fois, pendant cette histoire, des paroles s'échappèrent de sa bouche" (8).

Il est évidemment légitime de marquer quelque hésitation quant à la signification que l'on est fondé à trouver dans une pareille scène. Car il est vrai qu'elle fait jouer une situation spéciale et extrême, dans la mesure où, ici, le récit implique personnellement l'enfant qui l'écoute, et où il a, par surcroît, pour enjeu de remettre en discussion sa condition d'orphelin. Aussi est-il délicat de prétendre y voir tout uniment une manière pour le récit vernien de mettre en miroir son mode propre et normal de fonctionnement. Néanmoins, il est remarquable de constater qu'on retrouve à cette occasion les mêmes données que celles mises en évidence dans l'évocation de l'enfance de Samuel Fergusson. Dans les deux cas, en effet, J. Verne insiste également sur la spécificité, d'une part, de l'imagination enfantine, d'autre part, de l'outil avec lequel elle travaille par prédilection (c'est-à-dire le récit, qu'il soit à lire ou à écouter (9)), et enfin du traitement qu'elle applique au matériel narratif. Ce sont cette convergence et cette perma-

nence qui nous laissent penser, en dépit de l'objection signalée, que la portée de l'extrait cité dépasse largement le contexte fictif où il prend place. Il y a là, dans notre hypothèse, une interprétation des tendances généralement inhérentes à l'appréhension enfantine du récit. Et pour ce qui concerne les Voyages Extraordinaires, cette conscience prise par J. Verne des caractéristiques de son destinataire débouche, non pas sur une volonté de contrecarrer la force de subversion imaginaire, mais sur sa reconnaissance comme préalable nécessaire à l'organisation romanesque.

Si l'on accepte de suivre toutes les suggestions incluses dans notre exemple, il apparaît que toute lecture enfantine tiendrait en trois mots-clé "présentification", activation, répétition - autrement dit transformation du texte, quel qu'il soit, en une sorte de scénario fixe qui permet au sujet de s'y investir massivement et de se livrer à des multiples compositions. C'est le verbe retracer qui porte, en l'occurrence, l'essentiel de la démonstration. Il signifie que tout écrivain doit se faire une loi de la nécessité suivante : dès l'instant où il est communiqué à son destinataire, un récit doit renoncer à l'idée de lui imprimer ses significations, et c'est lui qui devient au contraire une matière soumise aux impressions de l'imagination enfantine, trace parcourue par un ressassement que l'on jugerait à bon droit proche du fantasme (10). La question de la lecture recouvre ainsi celle de l'instance de dotation du sens : qui commande en dernier ressort aux significations d'un texte donné, et dans ces conditions, de quelle nature sont ces significations ? Identifiée par J. Verne à une exacerbation de l'imagination, l'approche enfantine du récit implique une totale inversion quant à cette maîtrise. Tout se passe comme si l'on devait passer de l'idée habituelle d'un auteur réglant à sa guise les effets de son oeuvre, au soupçon

plus surprenant d'un lecteur usant de cette oeuvre pour en finir, justement, avec cette distribution réglée qui lui est imposée, pour se débarrasser de son autorité de tutelle. A cet égard, loin que le caractère exceptionnel de la scène rapportée plus haut limite ses indications, il contribuerait plutôt à en faire une situation exemplaire de la lecture ou de l'écoute, en révélant en elle un acte souverain, au cours duquel, s'il ne l'était déjà, le lecteur devient bel et bien orphelin, c'est-à-dire indépendant, grâce à une suppression active de tout ce qui pourrait rappeler l'autorité. On peut remarquer le glissement qui fait passer, subrepticement mais indubitablement, du stade de la "présentification" (il le voyait), à une autonomie relative de l'identification (il s'accrochait avec lui), laquelle fait accéder in extremis à l'indépendance du je (il se traînait). De reprise en refonte de ce scénario du naufrage, l'imagination du jeune Robert Grant finit par faire prendre à l'enfant la place de son père. L'effervescence de l'écoute non adulte nettoie, littéralement, le récit reçu de ce qui est par excellence la figure de la règle, aide le sujet récepteur à naître, à se sauver. Et elle aboutit à ceci de capital qu'il n'est plus le destinataire muet et passif de la fiction, mais qu'il se constitue en titulaire d'une parole incontrôlée, informe, explosant à l'intérieur du discours du narrateur.

Le pédagogue débordé -

Pourquoi ne pas concevoir un effet du récit décidément différent de sa fonction ? Ou, en d'autres termes, que le récit ait comme conséquences, évidemment sans rapport aux objectifs qui lui sont assignés, de constituer une provision pour le délire d'une imagination, de consacrer le bon plaisir de

qui est supposé en respecter la bonne marche ? Telles sont, brièvement résumées, les questions, on en conviendra capitales, dont il nous semble que J. Verne ait le pressentiment. Il n'est pas étrange qu'elles se posent à un praticien du récit instructif : car c'est la contrainte rationnelle du genre qui oblige à avancer dans la réflexion sur l'imagination, et c'est aussi la volonté didactique qui rend urgent de formuler sur la lecture enfantine des hypothèses d'interprétation approfondie (11). Il nous semble en tout cas possible de conclure qu'il y a chez J. Verne la conscience d'avoir affaire avec une pratique paradoxale en son principe. Une fiction qui prend pour destinataire l'enfant, non seulement ne peut rien contre, mais favorise en l'abritant, une distorsion qui lui donne un statut singulier. Pour qu'elle réponde à l'objectif éducatif moderne, il faudrait supposer que son récepteur ressemble en effet, ou accepte de s'identifier, à la figure enfantine qu'elle a hâte et soin, nous l'avons vu, de représenter, qu'il soit idéalement discipliné. Or, l'hypothèse que nous avons cru pouvoir reconstituer est, au contraire, que l'enfant est d'abord imagination, que cette imagination est une puissance irréductiblement indépendante, que cette rébellion ne se manifeste jamais mieux que dans l'acte de la lecture, que cette lecture est une revendication d'isolement et d'indiscipline, plus que l'acceptation d'une relation de communication et d'obéissance à autrui. Bref, contrairement à ce que l'on serait tenté de penser, le récit instructif ne court pas un risque d'inefficacité qui tiendrait à ce qu'il rebuterait son lecteur, par un sérieux excessif. S'il y a un danger dans le récit pour l'enfant, c'est qu'il est doté par son destinataire d'une efficacité tout involontaire, qui rend vaines les précautions didactiques dont il pense se garantir. Son lecteur est prêt à redemander de ce qui alimente merveilleusement le libre jeu de son imagination, et rien ne peut empêcher qu'il transforme la machine à information, si

rigoureusement réglée soit-elle, qu'on lui offre de faire fonctionner, en matrice à scénarios personnels, sur les agencements desquels il a une complète maîtrise de manipulation. Ainsi les Voyages Extraordinaires constitueraient (d'où le prix qu'il conviendrait de leur reconnaître) une activité conduite consciemment dans le plus délicat des porte-à-faux, et, qui plus est, tout entière appliquée à rendre sa situation lisible ; soucieuse, d'une part, de respecter les engagements souscrits, d'accomplir son rôle d'instruction, de fournir de la connaissance l'image et les éléments convenables - mais remplissant par ailleurs cette tâche dans une complète clairvoyance sur son point d'achoppement, n'ignorant rien des jeux d'imagination qui vont inmanquablement se loger et proliférer en elle.

Une prime de plaisir embarrassante --

Toutefois il est important d'ajouter que, tenant compte du paradoxe dans lequel ils sont installés, les textes de J. Verne prennent le parti de se porter, en quelque sorte, au devant de la contre-lecture dont ils deviennent qu'ils vont être l'objet. Nous avons vu comment ils tentent de s'accommoder à une écoute poétique autant qu'à une utilisation rationnelle, en s'attachant à organiser entre elles des débats qui les explorent également et les légitiment chacune partiellement. Des écarts possibles entre n'importe quel projet, sa réalisation et sa réception, ils préfèrent faire un problème, de manière à ce qu'au moins ils ne se produisent pas sans que tout ait été dit par avance de leurs enjeux. Voici donc un nouveau témoignage de ce double mouvement de fidélité et de distance, d'accord appliqué et de vigilance critique, qui anime l'oeuvre de J. Verne, à l'égard des préceptes modernes qu'elle communique comme des pressions imaginaires qu'elle enregistre. Aussi

n'est-il pas surprenant que ce soit le même motif ambigu du plaisir qu'aient en dernière instance à rencontrer notre analyse des rapports de l'écriture et de l'imagination et notre enquête sur les représentations dominantes travaillées dans les Voyages Extraordinaires. Qu'en est-il et que faire, en effet, de cette dimension de plaisir dont il apparaît impossible de priver le moderne, aussi bien lorsqu'il convient d'en représenter le vécu de sujet individuel que lorsqu'il faut définir sa fonction comme lecteur ? Toute la question est de savoir quel signe, positif ou négatif, affecter à la satisfaction de l'imagination, si elle constitue une résistance nécessaire ou néfaste au dogme éducatif, bref ce qu'il faut penser de cette prime à l'impulsivité archaïque et immature que nolens volens le récit instructif a octroyée, en plein régime supposé de la rationalité collective, à chacun de ses destinataires.

- II -

L'euphorie verbale -

La ruse de l'opération d'écriture mise au point par J. Verne pour les Voyages Extraordinaires consiste à transformer constamment les débats qu'il soulève sur le plaisir de la lecture en occasions propices à lui donner forme chez le lecteur. Si bien qu'il n'y a dans une telle procédure aucune matière à reproche : à qui y signalerait une contravention à l'esprit moderne de rationalité, il serait aisé de rétorquer qu'au contraire les dangers de l'ir-rationalité sont rigoureusement précisés et analysés. Et cependant il ne fait pas de doute que, quoi qu'il en soit du règlement qu'il serait bon de trouver à la divergence entre texte pour information et texte pour imagina-

tion, leur compétition est systématiquement orchestrée de manière à ouvrir (et à couvrir la possibilité pour l'utilisateur de préférer le second mode d'emploi au premier. Ou, ce qui revient au même, tel personnage ou tel type de discours à tel autre.

Par exemple, dans Cinq Semaines en Ballon, entre Joë, le serviteur, et le savant Fergusson, la préférence est subrepticement ménagée, puisque toute l'enfance rêveuse de l'un, définitivement oblitérée par la pure raison, et donc bonne à prendre, est en effet portée au compte de l'autre. Joë, que le récit qualifie successivement de conteur "éblouissant" et "aimable" (12), et constitue ainsi en une sorte d'idéal, et de reflet, de son propre producteur, vient, tout à fait à la manière d'un parasite, brancher son bavardage impénitent sur le sérieux des propositions savantes. Il profite de la curiosité suscitée par le héros modèle, exploite presque indûment la célébrité de l'autre. Mais, ce faisant, le doublet cocasse, le discours de récupération ont vite fait de l'emporter en euphorie, vivant et illustrant avec volubilité ce que l'on pourrait appeler (suivant en cela une référence notoire de l'imaginaire vernien) une sorte de bonheur de bernard-hermite (13). Personnage et récit sont conviés à l'investissement véritablement corporel de l'armature soigneusement réglée qui soutient la vie et la langue scientifiques. Aussi bien n'est-il pas indifférent que le titulaire de la faconde soit aussi l'heureux propriétaire d'un corps miraculeux, à qui tout est rendu possible grâce à une capacité de désarticulation presque infinie. Si Joë représente l'agilité personnifiée, l'extravagance physique même, capable de "mille tours impossibles" (14) comme de danses incroyablement souples (15), ses qualités - voici le point essentiel - valent autant pour sa langue, inimaginablement déliée, au moins au regard de celle réputée

adulte. Le corps reprend ses droits, trop longtemps déniés, sur une parole excessivement tenue à l'angélisme. Comme le souligne son portrait, il y a chez Joë, à la fois, un imitateur burlesque et un manipulateur inspiré, ce qui définit assez bien à la fois l'action et la nature de la contre-parole :

"Si Fergusson était la tête (...), Joë devait être la main. Il avait déjà accompagné son maître pendant plusieurs voyages et possédait quelques teintures de science appropriées à sa façon ; mais il se distinguait surtout par une philosophie douce, un optimisme charmant" (16).

Indication précieuse que cette dernière phrase, car elle vise à faire de Joë l'exemple d'une morale, dont la parole est évidemment partie prenante. On l'appréciera dans cette description de l'activité déployée par le serviteur autour du ballon :

"Joë ne se sentait pas de joie ; il allait incessamment de Greek-Street aux ateliers de MM. Mitchell, toujours affairé, mais toujours épanoui, donnant volontiers des détails sur l'affaire aux gens qui ne lui en demandaient point (...). Je crois même qu'à montrer l'aérostat, à développer les idées et les plans du docteur, à laisser apercevoir celui-ci par une fenêtre entr'ouverte, ou à son passage dans les rues, le digne garçon gagna quelques demi-couronnes. Il ne faut pas lui en vouloir, il avait bien le droit de spéculer un peu sur l'admiration et la curiosité de ses contemporains" (17).

La morale (18) de Joë, telle qu'elle est dépeinte dans ce comportement,

ignore superbement la rétention, l'austérité, l'immobilité, et elle tient en quelques valeurs-clés - mobilité, jovialité, prévenance -, qui définissent aussi le régime de sa parole, innocemment envahissante, mais non dépourvue d'astuce. Très au fait de la question esthétique, Joë n'ignore pas que la logique de l'exhibition (19) serait meurtrière pour ses possibilités d'expression, et que, par conséquent, son vrai jeu doit plutôt consister à dissimuler un tant soit peu ce que l'on donne à voir, de manière à éviter que la démonstration ne s'épuise en sa propre évidence, et à obtenir au contraire que les discours viennent investir librement la part inconnue des choses. Si Joë monnaie concrètement, à partir de là, l'appel de désir et de rêve qu'il s'entend parfaitement à susciter, il s'applique surtout à le satisfaire verbalement.

Jeux de langue -

Une division complète des paroles s'ensuit dès lors, chacun, destinataire ou destinataire, trouvant la place et le style qu'il mérite : d'où le parallèle que J. Verne développe entre parole du carré et parole du gaillard - localisations qui sont évidemment symboliques du type de discours qui s'y tient :

"On (...) écoutait (Joë) comme un oracle, et il ne se trompait pas plus qu'un autre.

Or, tandis que le docteur poursuivait le cours de ses descriptions dans le carré des officiers, Joë trônait sur le gaillard d'avant et faisait de l'histoire à sa manière, procédé suivi d'ailleurs par les grands historiens de tous les temps.

Il était naturellement question du voyage aérien. Joë avait eu de la peine à faire accepter l'entreprise par des esprits récalcitrants ; mais aussi la chose une fois acceptée, l'imagination des matelots, stimulée par le récit de Joë ne connut plus rien d'impossible" (20).

Les garanties, ironiquement offertes ici par la tradition littéraire, ne sont guère utiles, tant l'affabulateur est mis en valeur au détriment du docteur. Ce roi pour rire est aussi un prophète pour de vrai. Il suffit de cette entame faite dans l'empire du savant, fondée sur la vérité, pour qu'il soit aussitôt emporté tout entier dans le jaillissement imaginaire, promu par Joë. Pour peu que l'on réduise l'écart intellectuel du maître et du valet (c'est bien de ce point de vue la première phrase citée qui est scandaleuse, lorsqu'elle banalise l'effort d'élimination des erreurs accompli par la rationalité), le second impose au premier sa force toute-puissante d'émotion et de fiction. C'est en cela que, même s'il en est largement tributaire, J. Verne dépasse la signification ordinaire du type du serviteur (21), pour lui faire dessiner, à l'intérieur du récit moderne, les linéaments d'une parole déchaînée. La souveraineté de Joë fait modèle parce qu'elle s'exerce dans l'attente et dans la perspective de sa propre disparition : autorité temporaire qui s'efface une fois qu'elle a fait sauter la censure de l'incrédulité chez ses sujets, c'est-à-dire une fois qu'elle a rendu à ces derniers la liberté et l'autonomie de penser. A l'opposé du "je" tout-puissant qui monopolise, dans le cas du docteur, l'attention d'auditeurs contraints au silence pour raison d'efficacité, le "je" carnavalesque de Joë brûle par exigence d'imagination, dès lors qu'autour de lui est réalisée la libération collective des esprits et des langues. A la suite de la première stimulation, indispensable mais

passagère, fournie par le récit, chacun s'épanouit dans sa nature imaginative, dans sa capacité romanesque, en permettant aussi aux autres de s'épanouir par le jeu d'une incessante relance des suggestions. D'où une parole qui ne s'immobilise jamais dans un individu déterminé, d'où une fiction qui ne se fige pas davantage dans un texte clos. On peut raisonnablement supposer que J. Verne instruit en l'occurrence une critique des deux contraintes les plus imparables, parce que les plus simples, inhérentes à l'institution littéraire : à savoir du fait qu'elle oblige l'écrivain à être auteur, à assumer seul la responsabilité d'une oeuvre arrêtée, achevée. Par opposition à cela, le récit vernien proclame son rêve d'autres modèles qui pourraient être la narration populaire, ou la narration enfantine. Il donne acte et place à une parole (22) sans propriétaire, qui circulerait, sans entrave et sans limite, des uns aux autres et qui s'accomplirait dans une danse unanime de figures en figures :

" A notre prochaine expédition, nous irons droit devant nous, en montant toujours.

- Bon ! Dans la lune alors, dit un auditeur émerveillé (...).

- Bon ! Si on y trouve du gin ? demanda un matelot fort amateur de cette boisson (...)

- Comment ! Vous iriez si haut que cela ? fit un mousse stupéfait (...).

- Mais après Saturne ? demanda l'un des plus impatients de l'auditoire (...).

- Voilà qui n'est pas croyable ! s'écria le gaillard d'avant d'une seule voix.

(...) Et l'on riait, mais on (...) croyait (Joë) à demi ; et il leur

parlait de Neptune où les marins sont joliment reçus, et de Mars où les militaires tiennent le haut du pavé, ce qui finit par devenir assomant (...). Et enfin il leur faisait de Vénus un tableau vraiment enchanteur. 'Et quand nous reviendrons de cette expédition là (...) on nous décorera de la croix du Sud, qui brille là-haut à la boutonnière du Bon Dieu' " (23).

Il aurait fallu citer intégralement cet immense morceau exubérant, qui dit assez le prix qu'il faut accorder à la tentation "macaronique" (24) chez J. Verne : triomphe d'un discours de la demi-croyance, comme il est remarquablement noté, ni froidement exact, ni outrancièrement inexact, mais imaginativement juste, à la fois dans la sensualité qu'il développe et dans la légèreté qu'il s'autorise.

Le conteur adultère

Avec le non-sérieux érigé en valeur, le jeu verbal constitué en méthode, la démultiplication pratiquée comme système, le conte représente paradoxalement pour le récit vernien la situation de parole insurpassable. Ce n'est pas un hasard si Mac Nabbs peut apostropher Paganel en ces termes :

" *Enfin, allez toujours, Schéhérazade, et contez-nous un des contes que vous racontez si bien' " (25).

Il y a en effet dans les Voyages Extraordinaires un aspect "Mille et une Nuits" (26) potentiel à défaut d'être absolument autorisé, et que prend en charge, autant que faire se peut, un personnage comme Paganel, sans cesse montré en train de "sauter sur (tel) mot qui peut donner un nouveau cours à

la conversation" (27), ou de s'abandonner aux jouissances solitaires de la rhétorique, à l'écart des autres :

"On l'entendait essayer d'une voix émue ses périodes élégantes avant de les confier aux pages blanches de son calepin, et plus d'une fois infidèle à Clio, la muse de l'histoire, il invoqua dans ses transports la divine Calliope qui préside aux grandes choses épiques" (28).

Enthousiasme spécialement significatif chez quelqu'un qu'on a vu par ailleurs s'appliquer à tenir le rôle de contempteur des poètes : en réalité, qu'il s'agisse de la faconde exotique, de l'abondance oratoire ou de l'ampleur héroïque, il est expressément suggéré que la narration moderne ne subsiste qu'à force d'adultère, trahissant l'efficacité rationnelle et le primat de la signification, pour tout ce qui est variation, ornementation, digression, c'est-à-dire développement à plaisir des ressources de la langue pour elle-même.

De deux livres l'un -

C'est que, sauf précisément à se dévergonder, comme dans l'illicite conduire prêtée au géographe français, le discours savant est généralement entaché pour J. Verne d'une sorte d'avarice. Il manque à la fois du sens de la générosité et de celui de la réciprocité, et il fait l'effet d'une rupture de contrat vis-à-vis de la pléthore des choses. A ne voir du réel qu'un auxiliaire indifférent, seulement utile à l'accomplissement de son oeuvre, il en vient à oublier de remercier la nature pour son excessive prévenance, en mettant sa parole au diapason d'une démesure identique. A propos du ruisseau le

Hansbach, que les héros de Voyage au Centre de la Terre vont devoir abandonner, l'oncle Lidenbrock scandalise son neveu :

"Je reconnus notre fidèle compagnon de route (...) qui venait se perdre tranquillement dans la mer, comme s'il n'eût jamais fait autre chose depuis le commencement du monde.

"Il nous manquera désormais, dis-je avec un soupir.

- Bah ! répondit le professeur, lui ou un autre, qu'importe*.

Je trouvai la réponse un peu ingrate" (29).

En ce sens, il convient de prendre en considération le fait que ce soit à Axel que J. Verne ait confié le soin de la narration. Cela lui permet d'expulser en tant que tel le compte rendu (celui qui le savant est supposé préparer et fournir), et en contre-partie d'identifier le livre lu par le lecteur, et le récit fictivement confié au neveu adolescent..., pour parer l'un et l'autre d'une célébrité considérable dans leur circuit propre, qui est celui du grand public et non plus celui des Académies scientifiques. C'est du moins, même si l'ambiguïté (30) exige que l'on soit prudent, la conclusion que le rapprochement de deux notes rapides du texte autorisent :

"Mon oncle notait heure par heure les indications de la boussole, du chronomètre, du manomètre et du thermomètre, celles-là même qu'il a publiées dans le récit scientifique de son voyage (...). Je dois ajouter que ce voyage au centre de la terre fit une énorme sensation dans le monde. Il fut imprimé et traduit dans toutes les langues ; les journaux les plus accrédités s'en arrachèrent les principaux épisodes" (31).

Jeu notable (32), que se refuse d'ailleurs Autour de la Lune (33), par

exemple, et qui isole complètement le texte pédagogique du texte romanesque. D'un côté, l'autre livre, congédié dès qu'évoqué, celui du savoir que l'on renvoie aux spécialistes en le donnant du même coup pour illisible. De l'autre côté, ce reportage que nous lisons, et sur la nature duquel les organes de presse ne se trompent pas, lorsqu'ils y reconnaissent le feuilleton idéal : un récit d'aventures, dramatiquement organisé en scènes, composé selon les bonnes lois de la rhétorique narrative. Le roman vernien déporte de la sorte son centre de gravité. Le fonctionnement didactique y est en effet assujéti à un double filtre complémentaire, qui morcèle et amenuise le savoir : l'épuration fictive que la voix non savante d'Axel fait subir à l'ensemble des données scientifiques devance et favorise les ruses que le lecteur peut lui-même déployer à leur égard.

Rhétorique et mythologie, facteurs d'"objet" -

Dès lors, la possibilité pour l'auteur de se permettre, et pour le lecteur de déguster, librement, n'importe quel effet poétique, est ouverte. A l'indifférence langagière de Lidenbrock s'oppose la prétendue naïveté poétique de l'adolescent. Le Hansbach devient par exemple pour lui un aliment voluptueux de la parole, un objet de parade culturelle :

"Je le comparais à quelque génie familier qui nous guidait à travers la terre. Et de la main, je caressais la tiède naïade dont les chants accompagnaient nos pas. Ma bonne humeur prenait volontiers une tournure mythologique" (34).

Si, comme on le comprend bien, il fait partie des nécessités de la

transmission du savoir de se rendre opératoire en s'assouplissant de quelque détente, ou diversion, imaginative, il faut aussi voir, inversement et réciproquement, que cette écriture adolescente fictive est pour l'écriture vernienne une occasion commode, pour se livrer à une véritable régression (35). Sous ce couvert, J. Verne peut absolument tout se permettre, dans la mesure où son alibi est d'autant plus accrédité qu'il ne rechigne pas à la banalité. Dès lors, rien d'impossible ni d'interdit, c'est-à-dire d'excessivement maladroit, quant au style des Voyages Extraordinaires. Les stéréotypes envahissent de toutes parts le texte, comme excusés par leurs guillemets :

"Comme je regrettais (...) 'que ce fut encore à faire !' " (36),

" 'Nous ne saurions en entendre davantage' " (37),

"Hans toujours à sa barre et 'crachant du feu' " (38)

"Et cependant 'il ne savait pas si bien dire' " (39).

Pareillement, les comparaisons les plus éculées interviennent sans vergogne : l'hétéroclite début du chapitre XXXV est remarquable à cet égard - avec son "opaque rideau baissé sur le théâtre où va se jouer le drame des tempêtes", ses nuages "impitoyables" qui "ressemblent à de grosses balles de coton", sa "pelote de vapeur (qui) rebondit sur ce tapis grisâtre", l'"ouïe immense de la nue" (40). Enfin les clichés romantiques (41) constituent, précisément par leur absence totale de surprise, des références aptes à traduire la rupture de l'ascèse scientifique et à pourvoir à la demande des plaisirs de l'imagination. Ainsi de cette vision extatique que le jeune homme s'octroie in extremis avant de descendre dans le Sneffels :

"Je quittai ma couche de granit et j'allai jouir du magnifique

spectacle qui se développait à mes regards. (...) Les ondulations de ces montagnes infinies, que leurs couches de neige semblaient rendre écumantes, rappelaient à mon souvenir la surface d'une mer agitée. Si je me retournais vers l'ouest, l'océan s'y développait dans sa majestueuse étendue, comme une continuation de ses sommets moutonneux. Où finissait la terre, où commençaient les flots, mon oeil le distinguait à peine.

(...) J'oubliais qui j'étais, où j'étais, pour vivre de la vie des elfes ou des sylphes, imaginaires habitants de la mythologie scandinave" (42).

Le récit connaît à cette occasion la dilatation, sans doute la plus exemplaire (43), de ce que l'on pourrait appeler le texte imaginaire, et il en rend les motivations explicites. En remplaçant à titre temporaire le "sentiment de la réalité" (44) par une relation rêveuse avec elle, le jeune écrivain troque le "granit" contre la "sublime contemplation" (45). Mais ce qui est extrêmement frappant, c'est l'équation ici supposée, ou instaurée, entre euphorie et nostalgie. Le souvenir creuse l'objet en l'installant au sein d'un entrelacs métaphorique. La jouissance dont il est question réside tout entière dans ce retour du présent vers le passé, ou du passé dans le présent - étant entendu que présent vaut pour réel et passé pour figure. D'où ce bénéfice, pour le sujet qui choisit de s'immerger dans le lointain, à la fois intime et culturel, de la fable, de pouvoir se dissoudre en tant qu'individu, pour devenir simple support de la voix collective des vieilles formes. Dans le texte moderne, viennent ainsi se loger des textes errants, sans propriétaire, biens communs, par lesquels l'énonciateur réfléchit et engage sa propre disparition. Ce qui s'appelle mythologie (46) n'est pas autre chose,

comme le dit Axel avec tant d'évidence dans le passage déjà cité sur le Hansbach, que cette voix familière et sensuelle, chaude et jaillissante, qui habite la mémoire comme une autre langue maternelle et escorte l'apprenti savant. Beaucoup plus tard, un roman comme Les Indes Noires (47) entreprendra la tâche difficile d'évaluer l'enjeu historique et social de ces mythologies populaires, et tentera de penser en fonction de l'époque moderne leur caractère de résurgence à la fois inoubliable et inadmissible. Mais dans ce tout premier Voyage Extraordinaire que constitue Voyage au Centre de la Terre, il s'agit de définir le procès le plus commun : de se ressourcer, en quelque sorte, en fraude, au risque de complications par rapport à l'exigence savante, à ce corpus affranchi et autonome. Cela permet en tous cas de comprendre le fait que J. Verne, comme on l'a souvent remarqué et à bon droit, tend à produire à son tour des mythologies neuves : c'est que, pour tout texte littéraire, l'accès au statut mythologique serait manière de se désappartenir, de se rendre utilisable lui-même comme champ trivial de références, manipulable - si l'on accepte que nous reprenions ainsi un mot de F. Ponge, qui ne nous paraît pas déplacé s'agissant de l'oeuvre de J. Verne - à la façon d'un "objet" (48).

- III -

Statut de l'anarchie -

Nous avons voulu suggérer que les Voyages Extraordinaires tendaient constamment à s'infléchir dans le sens de la contre-lecture dont ils ont le soupçon. Aussi ne manquent-ils guère les occasions de submerger les discours

savants sous les libertés désordonnées de la parole des inférieurs. La volubilité enthousiasmante d'un serviteur tel que Joë, ou plus nettement encore, dans la mesure où il s'essaie à écrire, la verve d'un adolescent comme Axel, représentent, avant tout, le pur plaisir du maniement des mots et des figures, ainsi qu'une heureuse ignorance des garde-fous rationnels. D'où une régression stylistique, si l'on peut ainsi dire, qui s'en va puiser aux lieux communs ou aux délices empoisonnées de la comparaison, pour mieux délivrer l'euphorie inépuisable d'un discours sans maître. Le langage devient un terrain d'ébats pour l'imagination. Son aspect instrumental et son utilité intellectuelle comptent moins que sa qualité, au demeurant primordiale, d'opération physique, chargée de sensualité ou de gaillardise. Il n'est pas simple, dans ces conditions, d'évaluer la portée de ce rêve exotique que J. Verne indique et réalise tout ensemble : il ne faut pas exagérer son enjeu, puisque aussi bien on peut n'y voir qu'une fonction complémentaire du didactisme, mais il convient également de ne pas la mésestimer, car il s'agit assurément par là de rappeler à une époque, sourcilleuse quant à ses croyances ou à sa mission scientifique, qu'elle ne peut indéfiniment expulser des données aussi pressantes que goût de la jouissance, sentiment de la collectivité, appétit de la parole vivante. Ces données, en effet, ne sont pas seulement des archaïsmes, ni purement des manifestations ludiques : elles constituent aussi des forces anarchiques qui contestent, même si c'est d'une manière que l'on peut juger défigurée, le tout neuf empire du savoir sérieux.

L'enfant imaginaire -

En d'autres termes, J. Verne pronostiquerait et laisserait s'établir dans

le fonctionnement des Voyages Extraordinaires une équivoque, qui, plus largement, serait inhérente au principe de toute oeuvre écrite pour la jeunesse. D'ailleurs, si l'on en cherchait la preuve, à l'autre bout de la chaîne de communication, du côté des lecteurs, on en aurait une admirable analyse dans le témoignage, par exemple, de Jean-Paul Sartre. Ce n'est pas une digression que de rappeler ici que Les Mots font la part belle à J. Verne, et qu'ils confirment, précisément à son sujet, les effets confus (leur logique, au contraire, ne l'est pas du tout (49)) de ce coefficient imaginaire spécifique de la lecture enfantine.

Sartre écrit :

"Enfant imaginaire, je me défendis par l'imagination" (50).

Par cette extraordinaire formule, il engage le débat de fond en le renouvelant totalement. S'il y a bien une idée a priori en matière de littérature pour la jeunesse, c'est en effet que s'adressant à l'enfant, elle en définit la place et le rôle, qu'elle lui assigne un statut, quel qu'il soit, de récepteur. Or, pour être une représentation exacte du projet qui porte nécessairement ce type de littérature, cela n'en constitue pas moins une erreur complète : il faut peut-être à l'inverse penser cette littérature en fonction de ce qu'en fait son destinataire, et non pas en fonction de ce qu'elle fait de celui-ci, la concevoir comme une liberté de composition laissée à un enfant-acteur, une licence de travestissement ambigu. Entre le cabotinage et la possession (51), c'est-à-dire entre le fait de singer les cérémonies culturelles adultes et celui d'investir le livre de ses fantasmagories intimes (52), tout est possible, et affaire de glissements imperceptibles, où l'efficacité supposée d'un récit donné peut être détournée complètement, quoique secrètement, de son but, y compris lorsqu'elle semble opérer comme prévu...

On peut mimer le culte des grandes personnes pour l'objet-livre, et tomber en fascination devant le "théâtre" des couvertures de la collection Hetzel (53) ; faire semblant de respecter la hiérarchie esthétique des auteurs, et indifférencier subrepticement le "temple" et le "bordel" (54) ; jouer à s'informer dans les encyclopédies, et apprendre à y déguster des monstres, ou à s'y élaborer des idéalités (55) ; accepter le tête-à-tête avec les grands textes et n'y rechercher que la résistance de fictions ou de scénarios obscurs (56) ; affecter d'être le futur écrivain (57), et de plagiat en retranscription (58), dériver lentement vers l'apprentissage d'un plaisir autonome de l'écriture ; manier les froideurs "pondérées" (59) de tel auteur consacré (J. Verne justement), pour mieux les enflammer ou les déborder, "mourir d'extase" (60) devant le sort réservé à Aouda, ou s'inventer une sainteté par procuration grâce à Michel Strogoff (61). Bref, loin que l'enfant soit cette entité qui ne reçoit d'existence que de la place décidée pour lui par les autres - adultes ou auteurs -, il n'existe pas hors de ce battant entre visages officiels et vécus informés, pas plus que sa lecture n'existe hors de ce double jeu entre activités de commande ou de prestige et manigances "vraies". J.P. Sartre désigne ainsi ce point de confusion, où se perd toute possibilité d'observer et de contrôler le jeu mené par le destinataire sur les textes. L'imagination - en ce qu'elle va des comportements de simulation à ceux de dissimulation - constitue la qualité unique de cette lecture-écriture pratiquée par l'enfant, elle délimite la zone d'indécidabilité qu'elle occupe une fois pour toutes. Le plaisir peut naître de la contrainte imposée ou réclamée, la clandestinité du "travail noir" (62) se brancher sur l'imposture du faux adulte, etc. C'est pourquoi la citation que fait Sartre de l'aveu suivant de Chateaubriand ne manque pas d'intérêt, à la

condition toutefois de retenir les deux notions qui sont impliquées :

"Je sais fort bien que je ne suis qu'une machine à faire des lettres" (63).

L'auteur adulte : un créateur inspiré ? Plutôt un producteur, et même un processus de production, de longue main préparé et réglé pour accomplir sa besogne. Mais en substituant à l'image traditionnelle de l'écrivain l'idée qu'il n'est que l'instrument de la commande sociale, à quoi aboutit-on ? Moins à une dégradation sans remède de la littérature qu'à une situation ambiguë de l'homme "de lettres", qui est au fond l'homologue de celle qui qualifie le phénomène de la nature enfantine. C'est par là que cette idée est particulièrement pertinente au cas de J. Verne : comme si, du même coup, la littérature de jeunesse était, parmi les divers genres possibles, le terrain par excellence où tend à s'effacer le prestige institutionnel de l'écrivain (64), à se libérer la force imaginaire du récepteur, à se constituer une identité du travail accompli respectivement par le destinataire et par le destinataire. Telle qu'elle est appelée à intervenir chez Sartre, la notion de machine peut en effet s'entendre comme aliénation du sujet dans une histoire préfabriquée, mais tout autant comme jouissance prise par lui à cet automatisme. La formule de Chateaubriand, ainsi considérée, couvre exactement le champ de l'équivoque attachée à l'enfant, lecteur-écrivain, dans la relation à sa littérature qu'il établit ou qu'elle lui autorise : d'un côté hésiter, subir, accepter un statut, un comportement, un parcours culturel pour ainsi dire "programmés", mais à l'autre bout manoeuvrer avec ses déterminations extérieures (où le factice et l'artificiel n'impliquent d'ailleurs pas nécessairement l'insatisfaction) de manière à y investir des activités,

et à y prendre des satisfactions, intimes.

La machine à littérature -

Ce témoignage de Sartre sur le réseau compliqué d'attitudes dans lequel sont pris les textes écrits pour la jeunesse, rejoint ainsi ce que nous avons cru pouvoir tenir pour l'analyse même de J. Verne - réflexion souvent plus suggérée qu'affirmée, pour des raisons compréhensibles, dans la mesure où elle ne cerne rien d'autre que l'impasse, inévitable et peut-être salutaire, du projet moderne. Car si l'on porte foi à une telle hypothèse concernant la lecture, il devient inutile de chercher à en contrecarrer l'importance (vis-à-vis de laquelle l'auteur est désarmé), et nécessaire de s'adapter à sa démarche clandestine. L'ironie, dans cette interprétation, tient d'ailleurs à ce que c'est dans cette clandestinité même que l'éducation finit peut-être par réaliser son objectif. Après tout, c'est tout autant en cachette dans son rapport au livre que dans ses cérémonies publiques que l'enfant Sartre accomplit le parcours qui lui est proposé. Les voies de traverse de la réécriture, du plagiat, du plaisir, des scénarios intimes, de la répétition, bref de l'imagination écrivante, mènent droit à cette posture sociale que la règle, l'apprentissage, la singerie se proposent de valider, comme si les formes personnelles de découverte, et de "nouveauté" (65), par une supercherie au second degré, faisaient exactement le travail que la supercherie simple du faux adulte illusoirement accomplit...

Tout est dit du sort qui attend un texte comme celui des Voyages Extraordinaires mais aussi, faut-il ajouter, sur le principe inavouable de sa composition, et sur l'effet incertain (de plaisir et d'éducation, dans le même

mouvement, d'imagination libre et de socialisation intériorisée simultanément) qu'elle produit - dans le passage que Sartre consacre avec humour à ses essais d'écriture "automatique" (66), appliqués à la littérature pour la jeunesse, ou alimentés par elle :

"Par moments, j'arrêtais ma main, je feignais d'hésiter pour me sentir, front sourcilleux, regard halluciné, un écrivain. J'adorais le plagiat, d'ailleurs, par snobisme, et je le poussais délibérément à l'extrême comme on va voir.

Boussenard et Jules Verne ne perdent pas une occasion d'instruire ; aux instants les plus critiques, ils coupent le fil du récit pour se lancer dans la description d'une plante vénéneuse, d'un habitat indigène. Lecteur, je sautais ses passages didactiques ; auteur, j'en bourrais mes romans ; je prétendis enseigner à mes contemporains tout ce que j'ignorais : les mœurs des Fuégiens, la flore africaine, le climat du désert. Séparés par un coup du sort puis embarqués sans le savoir sur le même navire et victimes du même naufrage, le collectionneur de papillons et sa fille s'accrochaient à la même bouée, levaient la tête, chacun jetait un cri (...).

Hélas un squalo rôdait en quête de chair fraîche, il s'approchait, son ventre brillait entre les vagues. Les malheureux échapperaient-ils à la mort ? J'allais chercher le tome "Pr-Z" du Grand Larousse, je le portais péniblement jusqu'à mon pupitre, l'ouvrais à la bonne page et copiais mot pour mot en passant à la ligne : "Les requins sont communs dans l'Atlantique tropicale. Ces grands poissons de mer très voraces atteignent jusqu'à treize mètres de long et pèsent jusqu'à huit tonnes...". Je prenais tout mon temps pour transcrire

l'article : je me sentais délicieusement ennuyé, aussi distingué que Bousenard, et n'ayant pas encore trouvé le moyen de sauver mes héros, je mijotais dans des tranches exquisés" (67).

Apparemment, ce texte marque la défaite du dispositif tactique de juxtaposition et d'interpolation adopté par J. Verne, puisque le lecteur manoeuvre aisément autour des flots, excessivement durs, de matière didactique. Mais en réalité, ce constat s'avère ridiculement court et erroné. L'effet premier, répulsif, des flots est doublé d'un effet attractif, incitant à la répétition le lecteur devenu copiste, puis à la refonte le copiste (68) devenu "auteur inspiré" (69). Et l'activité déclenchée par, contre et sur les morceaux de connaissance, d'une certaine manière, satisfait idéalement, même si c'est paradoxalement, à leurs exigences : puisque le plaisir trouve moyen de s'intégrer à un apprentissage devenu volontaire, et que l'imagination alimente un retour massif vers les contenus et surtout vers la posture de connaissance. Ce que ce détail de l'autobiographie sartrienne cerne, c'est l'équivoque fondamentale de l'équilibre des masses dans le texte vernien : l'échange indifférencié de ce qui fait résistance et de ce qui fait plaisir dans le projet pédagogique.

Flux et résistances -

On touche avec cette notion de résistance (70), au phénomène peut-être le plus important du fonctionnement des Voyages Extraordinaires. Il n'est pas indifférent de remarquer, que si le motif de la coulée sans retenue fascine l'imaginaire de J. Verne (71), les Voyages Extraordinaires ne cessent parallèlement de convoquer, comme modèle de l'épanouissement, le principe contraire

de la rétention de la coulée. Les différences de forces jouent aussi euphoriquement que la force unique et homogène. Un très beau passage de Vingt-mille Lieues sous les Mers détaille les multiples enjeux et possibilités de cette notion. Il s'agit de l'évocation du Gulf-Stream, où passe le Nautilus :

"En ce moment, la vitesse du Gulf-Stream était de deux mètres vingt-cinq par seconde. Son courant est tellement distinct de la mer ambiante, que ses eaux comprimées font saillie sur l'océan et qu'un dénivellement s'opère entre elles et les eaux froides. Sombres d'ailleurs et très riches en matières salines, elles tranchent par leur pur indigo sur les flots verts qui les environnent. Telle est même la netteté de leur ligne de démarcation, que le Nautilus, à la hauteur des Carolines, trancha de son éperon les flots du Gulf-Stream, tandis que son hélice battait encore ceux de l'océan" (72).

Passage didactique, assurément, mais plus que cela : texte symbolique. La minuscule précision sur les Carolines enlève tout doute possible à son sujet, pour l'interprète actuel de J. Verne en tous cas, qui ne peut manquer cette inscription cryptée de l'histoire pour ainsi dire fondatrice de l'imaginaire vernien. La charge intime, qui est ici secrètement investie et signalée, transforme le phénomène de géographie physique rapporté en évocation d'une expérience personnelle du sentiment, ou surimpose l'une à l'autre, d'où le caractère de modèle singulièrement prégnant dont se revêtent ici des constatations, en apparence, de simple observation. On se rappelle (peu importe à la limite, est-il besoin de le préciser ?, la véracité de l'événement, seule compte sa valeur imaginaire acquise) que J. Verne épris de la cousine de ses onze ans, Caroline Tronson, avait entrepris, pour la plus grande gloire du

signifiant (73)..., de s'embarquer à bord de la Coralie pour lui ramener des Indes un collier de corail (74). Tout s'est donc passé comme si s'établissait un lien entre, d'un côté, le refus opposé à l'expérience, la borne mise aux désirs de départ, et de l'autre, la multiplication compensatoire, véritable revanche, du travail verbal, la fertilité de l'imaginaire langagier. Or c'est bien un jeu tout à fait semblable des flux et des résistances, dans le voisinage d'îles chères à la mémoire vernienne, que Vingt-mille Lieues sous les Mers retient et détaille dans cette curiosité appelée Gulf-Stream : eaux qui se jouxtent, s'affrontent - la compression subie par le courant tournant cependant à son avantage, puisqu'il en obtient non seulement de conserver sa spécificité sans mélange, mais d'accroître sa richesse, et de manifester une force quasiment sensuelle (que tout indique : température semblable à celle du sang, "saillie" triomphante (75)). La rétention est ainsi fondamentale pour la croissance d'une force donnée, de même que la différence s'avère nécessaire à l'équilibre général des échanges. Objet-modèle à la fois pour la loi du désir et pour celle de l'échange, cette artère du grand corps marin ne s'en va-t-elle pas, exemplairement, régler très loin le régime naturel d'un continent, pourvoyeuse d'euphorie ?

Même observation, d'ailleurs, de la part de J. Verne, s'agissant du jeu des courants, aussi bien dans la définition des climats (76) que dans l'établissement des trajets aériens (77) : toujours le mouvement dans l'équilibre sort de l'entrelacs des poussées actives et réactives : mobilis in mobili (78).

Plaisir et efficacité sont donc simultanément fournis par la juridiction universelle de la loi énergétique de tension et de détente des forces, de quelque nature qu'elles soient. Aussi bien n'est-ce pas métaphore, mais directe application - comme le suggère précisément Sartre dans le passage que

nous avons cité - de cette présentation-clé chez J. Verne, que de concevoir le texte des Voyages Extraordinaires comme régi par le principe de cette loi. Dans cette perspective, les "dénivellements" que tout lecteur est conduit à repérer dans la trame narrative - entre les masses pédagogiques et les "plages" de récit proprement dit - ne sont pas à considérer comme des défauts qu'il aurait été souhaitable de raboter et d'effacer, mais à l'inverse comme des différences nécessaires au plaisir de la lecture, qu'elles soient faites pour être tranchées abruptement ou exploitées longuement. C'est précisément parce que la consommation des romans vient buter sur certaines résistances d'ordre non romanesque qu'elle connaît tensions, accroissement du désir d'avancer, et satisfactions, finalement, au pluriel (79) - par contournement des blocs infrangibles, ou par détournement de la fonction de leur épaisseur. Les morceaux de savoir sont donc susceptibles d'usages un peu différents, mais qui se confondent aussi pour une part : qu'ils puissent être mis entre parenthèses, simplement, par le lecteur (les limites qui les séparent de la fiction étant dans ce cas d'une netteté absolue), ou qu'ils soient investis par le romanesque (leur contenu devenant fait pour l'essentiel de connaissances ou improbables, ou exceptionnelles), ou qu'ils soient musicalement construits et introduits (leur effet s'assimilant à celui des pièces de parade, jugées sur leur virtuosité potentielle), ou enfin qu'ils aient fonction de retenue momentanée du regard et de l'attention (accroissant du même coup l'intensité du suspens), on peut considérer que leur immobilisme calculé, leur opacité consentie, les destinent dans tous les cas à la contre-lecture.

Dans Voyage au Centre de la Terre, Axel, souffrant, réclame de connaître les merveilles que sa faiblesse précédente l'a empêché de contempler. Il écrit à cette occasion un parfait résumé des rapports entre adulte et adolescent,

ou entre auteur et lecteur, que la seconde moitié du 19ème siècle est conduite à formuler :

"Quand (Lidenbrock) vit que mon impatience me ferait plus de mal que la satisfaction de mes désirs, il céda" (80).

Ce qui est une proposition pédagogique fondamentale est simultanément, en toute clarté, le principe d'activité, valable pour l'écriture comme pour la lecture, dont J. Verne dote le texte moderne. Le sens ne peut pas ne pas être l'affaire aussi du plaisir, le savoir (c'est peut-être sa chance, mais sûrement son sort) est un pôle de résistance dans le mouvement impétueux de l'imaginaire des récepteurs. En jouant avec une délectation certaine sur les mots (de volubilis, qui tend vers volubilité, et de feuilles, qui sont à rapprocher des feuilles, matière d'un livre), J. Verne indique qu'il n'est pas de composition de rythmes, de langages, qui ne soit en dernière instance l'objet des brutalités de leurs usagers, seraient-ils savants comme l'oncle d'Axel :

"Quand, en avril, il avait planté dans les pots de faïence de son salon des pieds (...) de volubilis, chaque matin il allait régulièrement les tirer par les feuilles afin de hâter leur croissance" (81).

Dans tout lecteur, il y aurait en définitive, selon J. Verne, un peu de cette perversion qui affecte le professeur allemand, et qui consiste à être toujours "plus pressé que nature" (82)...

Une dérive sans remède -

Il semble que, au point où il en est parvenu, notre commentaire soit acculé à se juger d'une certaine manière défaillant. Voici en effet que le témoignage malicieux d'un lecteur comme J.-P. Sartre rencontre et corrobore les soupçons qui furent ceux de J. Verne en matière de contre-lecture, et que le texte des Voyages Extraordinaires non seulement paraît s'attendre à ce que son récepteur dégage librement en lui une sorte de "quartier réservé" du plaisir, mais s'attache même par anticipation à mettre en défaut l'obligation d'organisation rigoureusement fonctionnelle qui lui est faite. Assurément, comme nous l'avons noté, il ne faut pas complètement exclure, dans cette démission apparente, une ultime ruse du texte moderne, par laquelle il concéderait à l'imaginaire la part du feu et chercherait à conserver à la connaissance quelque force en la transformant en résistance opposée au plaisir de lecture, c'est-à-dire en en faisant un objet indispensable à la satisfaction de ce désir du récit triomphant chez le lecteur. Globalement, cependant, on aboutit plutôt à une situation ironique où le roman didactique voit tout son effort pour constituer un réseau serré de significations et d'informations, soudain suspendu dans le vide par l'échappée impromptue et incontrôlable de ses réalisations dans des jeux imaginaires (83). N'importe comment, le lecteur fera ce qu'il veut de l'objet qui prétend lui commander : telle serait en dernière instance, et non faussement, la nature de la désillusion qui vient à traverser la rationalité et ses œuvres. Pour narquoise qu'elle soit, cette dérive est pour nous d'un intérêt capital, dans la mesure où se rejoignent, sur ce motif du plaisir, la représentation donnée par J. Verne de

l'imaginaire contemporain, et la constitution tentée par lui d'un prototype moderne de récit. Il n'y aurait pas moyen de faire véritablement barrage à la volupté imaginative, ni dans le rapport au réel des nouveaux adultes, ni dans leur relation aux livres.

Les mots cafres -

Dans cette perspective, c'est à nouveau J.-P. Sartre qui indique le dernier objet choisi par les lecteurs pour cette perversion qu'ils infligent à l'écriture didactique. Dans ce processus qui transforme les obligations scientifiques en occasions d'augmenter les possibilités de dégustation des consommateurs, ce ne sont pas seulement les morceaux lourds d'information qui sont détournés pour le plus grand profit de la tension heureuse de la lecture. Ce sont les mots même de la science qui nourrissent un usage librement imaginaire du dictionnaire et des lexiques. Sartre évoque en ces termes ce qu'il appelle les mots "cafres" :

"Je découvrais des indigènes étranges : "heautontimoroumenos" dans une traduction de Térence en alexandrins, "idiosyncrasie" dans un ouvrage de littérature comparée. Apocope, chiasme, parangon, cent autres cafres impénétrables et distants surgissaient au détour d'une page et leur seule apparition disloquait tout le paragraphe. Ces mots durs et noirs, je n'en ai connu le sens que dix ou quinze ans plus tard, et même aujourd'hui, ils gardent leur opacité : c'est l'humus de ma mémoire" (84).

Admirable formule qui peut tout à fait s'appliquer à l'obscurité langagière

propre au texte de J. Verne, à ce que nous pourrions appeler, d'un terme qui revient souvent dans les descriptions des Voyages Extraordinaires, la loi de l'extumescence (85) dans l'écriture vernienne.

Voici comment, liant résistance, équivoque sensuelle, et opacité langagière, Axel ôte littéralement les mots savants de la bouche de son oncle, pour en faire des monstruosité arbitraires, pourvoyeuses d'érotisme verbal, pures sonorités sans signification qui sont prétextes à rire :

"Souvent le professeur s'arrêtait court ; il luttait contre un mot récalcitrant qui ne voulait pas glisser entre ses lèvres, un de ces mots qui résistent, se gonflent et finissent par sortir sur la forme peu scientifique d'un juron. De là, grande colère.

Or il y a en minéralogie bien des dénominations semi-grecques, semi-latines, difficiles à prononcer, de ces rudes appellations qui écorcheraient les lèvres d'un poète" (88).

Le manque d'homogénéité dans la matière des objets verbaux, qui interromperait l'artiste mièvre, ouvre au contraire le plaisir des personnages verniens. Scène-modèle, en vérité, que celle-là, où le savant fournit au disciple l'occasion d'un plaisir de langue autonome. Le jeune homme exploite immédiatement le caractère hétéroclite des origines sémantiques dans le vocabulaire scientifique. Et la rugosité, sur laquelle la coulée de la parole des uns (des adultes, des savants) vient buter, représente pour les autres (les officiers de bouche, les parleurs jamais rassasiés de volupté) la face de la langue étrange et véritablement obscène. D'où la jouissance prise par Axel, à l'expulsion de sonorités accrocheuses, à l'entrave de la jaculation :

"Je ne veux pas dire du mal de cette science. Loinde moi. Mais

lorsqu'on se trouve en présence des cristallisations rhomboédriques, des résines rétinaspaltes, des ghélénites, des fangasites, des molybdates de plomb, des tungstates de manganèse et des titanates de zircane, il est permis à la langue la plus adroite de fourcher" (87).

Il suffit donc d'une manipulation pour ainsi dire exotique des mots, pour leur conférer à nouveau la puissance - puissance du "signifiant" pur, sous l'égide duquel le plus rigoureux des systèmes de dénomination, la science, va se confondre avec la plus vigoureuse des langues étrangères (88). A propos de l'espagnol, Paganel s'exclame, comme Axel s'agissant de la géologie :

"Quelle langue ! Pleine et sonore, c'est une langue de métal, et je suis sûr qu'elle est composée de soixante-huit parties de cuivre et vingt-deux d'étain, comme le bronze des cloches !" (89).

Vers l'antilogos -

C'est dire que, vis-à-vis des mots comme vis-à-vis de la métaphore, la distorsion dont témoigne, et dont se sert, J. Verne est identique. De même, nous l'avons noté, que la métaphore (90), donnée pour immédiate et consubstantielle dans le langage des Patagons (91), incarne un modèle d'expression concrète et approximative, en s'avérant constituer cependant tout le contraire d'un usage de l'indéfinissable, de la même manière, la précision a priori des vocabulaires scientifiques, qui opère une parfaite économie de la désignation, est convoquée dans l'écriture vernienne, quand elle n'est pas contournée, pour un rôle subtil d'indétermination et d'expulsion des sens. Pareil.

lement pour le vocabulaire technique : par exemple, quand bien même il serait exact que J. Verne ait personnellement maîtrisé les connaissances du domaine marin (92), la question vaut d'être posée de savoir s'il ne met pas par ailleurs quelque ruse à les utiliser dans les Voyages Extraordinaires pour leur opacité, plus que pour leur propriété - se complaisant à la passagère inintelligibilité, instaurée par telle ou telle énumération :

"Le Duncan avait deux mâts : un mât de misaine avec misaine, goélette-misaine, petit hunier et petit perroquet ; un grand mât portant brigantine et flèches ; de plus une trinquette, un grand foc, un petit foc et des voiles d'étai" (93).

Vocabulaire sophistiqué, ou intellectuel, comme vocabulaire trivial, ou de métier (94), sont de la sorte pris dans la même écoute-pirate, que nous pourrions dire hétéroclite. L'engloutissement de la face signifiée du nom libère des signifiants absolus, incontestables et imprenables. Le texte vernien vit grâce à eux sa cure de jouvence : désarrimé par rapport à l'aujourd'hui, au simple, au banal, aux traductions ridicules, il déploie des objets qui n'ont pas d'équivalents, des dénominations qui n'ont pas de précédents. L'éblouissement du délèbre rêve d'Axel est, avant tout, fait d'une extase véritablement fétichiste (95), procurée par ces pièces aléatoires, les mots, qui reproduisent à l'intérieur du texte de savoir l'errance de ce dernier à l'intérieur du récit. On assiste à un procès de dislocation verbale, qui lance en circulation des objets partiels, c'est-à-dire symboliquement satisfaisants (96) :

"Je rêve tout éveillé. Je crois voir à la surface des eaux ces énormes chersites, ces tortues antédiluviennes (...). Sur les grèves

assombries passent les grands mammifères des premiers jours, le Leptotherium, trouvé dans les cavernes du Brésil, le Méricothérium, venu des régions glacées de la Sibérie, plus loin, le pachyderme Lophiodon, ce tapir gigantesque, se cache derrière les roches, prêt à disputer sa proie à l'Anaplothérium, animal étrange, qui tient du rhinocéros, du cheval, de l'hippopotame et du chameau, comme si le Créateur, trop pressé aux premières heures du monde, eût réuni plusieurs animaux en un seul" (97).

L'admirable gravure de Riou (98) donne parallèlement toute son extension à cette confusion totale des paradigmes. Loin que l'opération entreprise par le narrateur soit de synthèse, comme on pourrait le penser à première lecture, elle engage au contraire une série de disjonctions, poussant à l'éclatement un espace scandaleux, absolument impossible. Il n'y a pas seulement trop de monde et trop de noms sur la même page, mais du monde qui ne devrait pas être là ensemble, et des noms "semblables à des flots flottants" (99). Si l'on peut se permettre cette formule : à anti-genèse, antilogos^{/(100)}, La perversité qu'un Lidenbrock subit dans l'impatience et le ridicule est ici élevée au rang de principe (grotesque ou fantastique) de création.

A l'horizon imaginaire du texte vernien, et de sa pratique de la langue, on aurait en définitive Babel (101), avec à la fois son risque et sa honte :

"C'est ce que nous appelons un cryptogramme (...) dans lequel, le sens est caché sous des lettres brouillées à dessein, et qui convenablement disposées formeraient une phrase intelligible. Quand je pense qu'il y a là peut-être l'explication ou l'indication d'une grande découverte" (102).

L'aventure la plus étonnante, celle du centre de la terre, part ainsi d'une suspension provisoire et nécessaire de l'intelligibilité coutumière (103). Aussi est-ce un geste décisif que ce "travail logographique" (104). En manifestant sa volonté, ou son besoin, de retrouver toute la charge d'interdit propre à l'ancienne écriture (105), contrainte au déguisement, l'écriture vernienne illustre, et tente, l'impossible fracture de l'univocité de la rationalité et du raisonnement du sens. Si Voyage au Centre de la Terre se bornait à cette idée, l'essentiel, toutefois, serait perdu. Mais la suite donne à la démonstration un achèvement prodigieux :

"Qu'est-ce que cela signifie ?

Je cherchais à grouper ces lettres de manière à former des mots.

Impossible ! (...). Cela ne donnait absolument rien d'intelligible.

Il y avait les quatorzième, quinzième et seizième lettres qui faisaient le mot anglais "ice". La quatre-vingt-quatrième, la quatre-vingt-cinquième et la quatre-vingt-sixième formaient le mot "sir".

Enfin, dans le corps du document et à la troisième ligne, je remarquais aussi les mots latin "rota", "mutabile", "ira", "nec", "acra".

(...). Et même, à la quatrième ligne, j'aperçois encore le mot "luco" qui se traduit par "bois sacré". Il est vrai qu'à la troisième ligne, on lit le mot "tabiled" de tournure parfaitement hébraïque, et à la dernière les vocables "mer", "arc", "mère", qui sont purement français.

Il y avait là de quoi perdre la tête !" (106).

Le brouillage et l'inversion des lettres se mettent tout-à-coup à produire comme de la surimpression verbale, dans une incompatibilité affolante. Quelle

meilleure mise en pratique des pouvoirs du signifiant que celle-là ? Car toute l'ordonnance postérieure du texte va se constituer à partir de cette liste, comme s'il fallait la justifier, lui donner après coup une place, c'est-à-dire un sens. Au lieu que l'écriture se plie donc à la prééminence et à la simplicité des significations, parole est d'abord donnée à la confusion des jeux phoniques. Les hasards de la turbulence commandent à ce que sera le cours du récit. Chacun des termes, ou à peu près, de la liste "absurde" va en effet, symptomatiquement, servir à "imprimer" (107) le texte, se retrouver dans la suite pour alimenter tel ou tel épisode :

"Glace, Monsieur, colère, cruelle, bois sacré, changeant, mère, arc, ou mer" (108).

La fascination, exercée comme on le sait par l'oeuvre de J. Verne sur R. Roussel (109), s'explique ici comme nulle part ailleurs. Les procédés de composition employés par l'écrivain de Comment j'ai écrit certains de mes livres ont leur anticipation stricte dans la reconnaissance vernienne de la fertilité inépuisable des signifiants (110).

La gloire de la mer -

Voici, pour conclure, extraite de la fabuleuse collection du capitaine Nemo, la "gloire de la mer" (111), telle qu'elle est chantée dans Vingt-mille Lieues sous les Mers. Ce passage s'est acquis légitimement une espèce de célébrité (112) dans la mesure où il illustre exemplairement le travail sur la langue opéré généralement dans les énumérations verniennes, et où surtout il en dégage, de la manière la plus claire qui soit, l'équivoque fondamen-

tale :

"Enfin des littorines, des dauphinules, des turritelles, des janthines, des ovulés, des volutes, des olives, des mitres, des casques, des pourpres, des buccins, des harpes, des rochers, des tritons, des cérites, des fuseaux, des strombes, des ptérocères, des patelles, des hyales, des cléodores" (113).

C'est d'abord un poème, qui va tout seul, rebondissant allègrement d'une sonorité à l'autre, ou de "rime" en "rime". Dès les premiers mots, les dentales et les liquides supportent un effet de transformation, pour ainsi dire, mécanique - comme si la priorité était passé du sens à la texture matérielle des mots, et comme si la liste devenait occasion d'une expérimentation sur la production d'un "mobile" langagier : littorines, dauphinules, turritelles, Chaque finale a son écho proche : littorines, janthines, dauphinules, turritelles, en sorte que s'instaure une féminisation ambiante, toute de délicatesse et de fragilité verbales, comme le texte l'avoue (114).

C'est ensuite - menue monnaie (115) du trésor - une parade quasiment carnavalesque d'objets hétéroclites, triviaux, sacrés ou emblématiques, qui joue sur le sens figuré des mots techniques : olives, fuseaux à côté des patelles et des mitres, ou des casques et des pourpres - série qui emporte joyeusement toute hiérarchie, implique un affaissement burlesque des termes nobles dans une indifférenciation ouvertement provocante.

C'est encore une allusion malicieuse aux secrets du corps féminin - jamais désignés, évidemment, mais si proches de l'être sous ces nominations caressantes : ovules, volutes.

C'est enfin le plus vide, c'est-à-dire le plus libre, et par conséquent

le plus claironnant : un pur décor (volutes, pourpres) pour les éclats musicaux d'on ne sait quel triomphe (buccins, harpes) martelé en clause (hyalles, cléodores).

Exemple parmi d'autres, mais de quelle élaboration ! du rapport complexe de J. Verne au langage : détournement de la langue scientifique, au profit d'une véritable pompe musicale, habile à se saisir des zones érogènes de la matière verbale, à jouer voluptueusement de ses procédures d'organisation - sans que rien, cependant, n'aille trop loin et ne menace l'apparence sérieuse d'une intempestive disparition. On comprend que le conchyliologue soit en l'occurrence "un peu nerveux" et proche de la pâmouison (116). A chacun, semble-t-il, de se servir à sa guise de pareil morceau de bravoure : de le sauter, de le déguster, de l'enregistrer. N'est-ce pas un état-limite comme celui-là du texte vernien qui, de la sorte, résume ses missions distinctes, ses solutions diverses, et surtout ses multiples questions ?

* * *

EQUIPE XIXe - GITVH
UNIVERSITE PARIS 7
BIBLIOTHEQUE Lettres

inv 65/6

NOTES

- (1) Nous avons déjà indiqué supra les raisons pour lesquelles cette question de la loi devait être tenue pour fondamentale dans l'analyse de la littérature pour la jeunesse du 19ème siècle, et aussi les difficultés d'appréciation provenant de ce rapport, pour ainsi dire, consubstantiel qu'elles entretiennent (Partie I, ch. 6).
- (2) La définition des objectifs, possibles ou souhaitables, de la littérature pour la jeunesse suppose la détermination préalable du donné de ses récepteurs : d'où l'importance de la reconnaissance de l'impulsivité chez l'enfant, dans la mesure où elle oblige d'emblée les écrivains à travailler selon l'hypothèse la moins favorable - celle des conflits potentiels entre énoncés dogmatiques et autonomie de l'imaginaire. Cela permet de comprendre, pour partie, l'omniprésence de la figure de l'orphelin, dans les textes du 19ème siècle. La disparition du père rend ces conflits dépassés, met par conséquent l'imaginaire filial face à ses responsabilités, permet la représentation épurée d'une loi de rechange, objective, garantie par sa bonne foi, et librement consentie. Ces facilités n'empêchent d'ailleurs pas le "schéma orphelin" de prendre un sens prospectif : nécessité de dépasser le cadre étroit, agité, de la cellule familiale, et d'intégrer l'enfant dans un cadre plus large, et homologique et exactement symbolique, nation ou "famille" d'entraide sociale. Ajoutons que, face à son fils Michel, l'écrivain J. Verne n'arrive pas à accepter précisément cette impulsivité, et qu'il a recours à une batterie relativement impressionnante de répressions pour tenter (vainement) de venir à bout de ce qu'il vit, semble-t-il, comme une répétition de sa propre histoire (voir le dossier de la question dans J.-J. Verne, J. Verne, o.c., pp.212 et suiv., repris dans l'excellente mise au point de M. Soriano, J. Verne, o.c., pp. 196 et suiv.).

La fameuse lettre de 1878, envoyée par Michel d'Assomption-Calcutta, refuse le remède (du voyage-croisière) en récusant le diagnostic : je ne suis pas insensible, ni de mauvaise sensibilité (cela objecte à l'accusation lancinante de perversité chez J. Verne), ni obligé d'accepter les stéréotypes de la sensibilité (la mer !), et j'ai par conséquent moins besoin de contrainte que d'un rapport positif de collaboration entre instruction et caractère - bref d'une éducation comparable à celle officiellement représentée par les Voyages Extraordinaires ! (voir J.-J. Verne, J. Verne, o.c., pp. 215 à 217).

- (3) A preuve, cette lettre du 14 mars 1853 (citée par Ch.-N. Martin, J. Verne, sa vie, son oeuvre, o.c., p. 14) : "Ah ! Oui, ! ô enfants de n'avoir point étudié pendant la jeunesse ! Mais c'est toujours ainsi ; heureusement, les enfants studieux ne manquent jamais d'être des jeunes gens stupides et d'imbéciles grandes personnes".
- (4) Cinq Semaines en Ballon, t. 1, ch. I, pp. 4-5.
- (5) Notion chère à C. Lévi-Strauss, on le sait, et que nous pensons licite d'utiliser ici pour définir le rapport de l'enfant (seulement ?) à la lecture, en tous cas à celle d'un texte comme Robinson Crusoe.
- (6) Cinq Semaines en Ballon, t. 1, ch. XXXVIII, pp. 319-320 (voir supra, Partie I, ch. 3).
- (7) Voir infra notre Conclusion, pour l'analyse que nous consacrons spécialement à la question de Robinson et à son traitement dans l'oeuvre de J. Verne.
- (8) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 1ère Partie, ch. III, p. 29. La facture de ce roman est exemplaire, précisément, de l'intégration de la subversion imaginaire à la rationalité (via la figure de Paganel mé-

diateur, suffisamment infantile pour "accrocher" l'écoute enfantine, suffisamment savant pour élever cette écoute à l'adolescence).

- (9) Voir par exemple ce que P.-J. Stahl (J. Hetzel) écrit dans une Lettre aux Parents de nos abonnés (Magasin d'Éducation et de Récréation, vol. 4, 1865-1866, p. 371) : "Si le Magasin (...) n'est pas pour ceux qui le lisent le journal de la famille tout entière dans ce qui concerne l'éducation, s'il ne peut pas être la lecture en commun faite au coin du feu pour l'utilité et l'agrément de chacun des habitants de la maison, notre but n'est pas complètement atteint". (voir C. Robin, Livre et Musée : sources et fins..., art. cit., p. 475). Il faudrait s'interroger, à partir de là, sur le rapport famille-école dans la double perspective de l'autorité et de la pratique de la lecture. Reste à souligner que les représentations de l'"écoute" enfantine selon J. Verne engagent profondément une discussion sur la hiérarchie parole-écriture (voir infra, même chapitre).
- (10) Dans la mesure où le fantasme peut être considéré comme un "scénario" fixe, structure à l'infinifit permettant un jeu réglé de redistributions internes et appelant ainsi un travail de répétitions.
- (11) Cette spécificité de la littérature pour la jeunesse a pour conséquence qu'elle constitue un remarquable "banc d'essai" pour ce qui concerne les questions de la lecture et de ses implications imaginaires - en quoi elle devrait être plus souvent et mieux réquisitionnée.
- (12) Cinq Semaines en Ballon, t. 1, ch. IX, pp. 57 et 59.
- (13) Voir supra, Partie I, ch. 2 (pour les exemples de Fogg et des explorateurs lunaires, évidemment opposés : "le "parasitage" de M. Ardan, facteur de vie, n'a rien à voir avec l'immobilisme de l'Anglais, facteur

de mort). L'idéal semble bien être l'assomption de la faconde sur les débris et dans l'espace de la science - au moins temporairement.

(14) Ibid., ch. VI, p. 38. "On l'eût fait exprès qu'on n'eût pas mieux réussi", note le narrateur... (p. 36).

(15) Ibid., ch. XV, p. 118.

(16) Ibid., ch. VI, p. 38.

(17) Ibid., ch. VIII, pp. 48-49.

(18) Si nous soulignons le caractère, ou le fondement, moral de la parole, c'est dans la mesure où, depuis B. Parain particulièrement, les débats d'après-guerre sur les conditions d'exercice du langage et de pratique de la littérature s'y sont arrêtés comme à une question préjudicielle - dont F. Ponge (voir infra, n. 48) et J.-P. Sartre (voir infra même chapitre) se sont préoccupés.

(19) Voir supra, Partie II, ch. 9.

(20) Ibid., ch. IX, pp. 56-57.

(21) M. Soriano (J. Verne, o.c., pp. 131-132) signale l'importance du "lous-tic" dans le fonctionnement du récit vernien. Voir aussi J. Chesneaux (Une lecture politique de J. Verne, o.c., p. 17, n. 18), qui reprend G. de Diesbach (Le Tour de J. Verne en 80 livres, Julliard, Paris, 1969, ch. IV, en particulier) en ironisant à bon droit sur ses analyses des "loyaux serviteurs", mais sans prendre ses distances, étrangement, par rapport à l'idée d'une représentation conventionnelle des rapports maître-domestique chez J. Verne. Nous avons tenté de montrer au contraire les effets constamment retors des dévouements excessifs des valets verniens (supra, Partie I). Il en va de même, et plus expli-

citement encore, dans ces compétitions de parole ici examinées.

- (22) Aussi faut-il singulièrement moduler l'idée d'une "victoire de l'écriture sur la parole", selon C. Robin (Le Récit sauvé des eaux, Revue des Lettres Modernes, J. Verne, o.c., p. 49) : d'une part parce que l'écrit sort moins indemne qu'il n'y paraît de la compétition des deux rhétoriques que C. Robin nomme "de la panique" et de "la remise en ordre" (voir supra nos analyses sur la représentation comme enjeu de ces mises en miroir, Partie II, ch. 8) ; d'autre part parce que la parole offre, comme avec Joe ou Ardan, des prototypes de contre-offensive extraordinairement "gagnants".
- (23) Cinq Semaines en Ballon, t. 1, ch. LX, pp. 57 à 59.
- (24) Qu'on l'entende strico sensu (poésie burlesque où l'on entremêle des mots latins et des mots de sa propre langue affublés de terminaisons latines) ou par extension (type d'écrit grotesque, proche de la parodie), le traitement de la langue chez J. Verne semble bien offrir un usage macaronique, et critique par conséquent, même si la nécessité d'une vigilance supérieure est constamment affirmée.
- (25) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 1^{ère} Partie, ch. XXIV, p. 269.
- (26) La chose est justement remarquée par A. Parménie et C. Bonnier de la Chapelle, Histoire d'un éditeur et de ses auteurs, o.c., p. 428. Evidemment, la meilleure application en serait à chercher dans Autour de la Lune cette froide compétition narrative contre la mort (voir supra, Partie II, ch. 8).
- (27) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 1^{ère} Partie, ch. XXIV, p. 268.
- (28) Ibid., 2^{ème} Partie, ch. II, pp. 310-312. Il faudrait noter le titre si-

gnificatif, du livre préparé par Paganel : Sublimes impressions d'un géographe dans la Pampasie argentine (p. 310), et aussi les équivoques sans voile de la discussion qui suit : "Paganel, d'ailleurs, ne s'en cachait pas. Les chastes filles d'Apollon quittaient volontiers pour lui les sommets du Parnasse et de l'Hélicon. Lady Helena lui en faisait ses sincères compliments. Le major le félicitait aussi de ces visites mythologiques.

«Mais surtout, ajoutait-il, pas de distractions! ».

Tout désigne le primat, outre l'antériorité, de la parole sur l'écrit ici, et aussi son caractère intrinsèquement célibataire.

- (29) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XXX, p. 253.
- (30) En effet quel récit est désigné par les derniers mots d'Axel ? Est-ce le sien ("Voici la conclusion d'un récit auquel refuseront d'ajouter foi les gens les plus habitués à ne s'étonner de rien.", ibid. ch. XLV, p. 389) ? Ou celui de son oncle ("Une séance publique eut lieu au Johannaum, où le professeur fit le récit de son expédition", ibid., p. 390) ? Evidemment, l'équivoque est volontaire (comparer C. Robin, Le récit sauvé des Eaux, art. cit. supra, n. 22, p. 49).
- (31) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XXIV, p. 211, et ch. XLV, p. 391.
- (32) Voir Vingt-mille Lieues sous les Mers et une opposition entre les Mystères des grands fonds sous-marins d'Arronax et son récit, qui correspond à celle entre le Traité de cristallographie transcendante de Lidenbrock et son compte rendu (pour analyse, voir C. Robin, Le Récit sauvé des eaux, art. cit. supra, n. 22, p. 49).
- (33) Où les "notes de voyage" de Barbicane deviennent immédiatement le Voyage à la Lune du New York Herald (ch. XXIII, p. 516) : rien d'étonnant, dans

le roman qui est sans conteste, de ceux examinés dans ce travail, le plus "mis à plat".

- (34) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XXIV, pp. 207-209.
- (35) Régression du livre pour adolescents au "livre" d'adolescent, qui permet à J. Verne ces effets "plats", ou "de pauvreté", dont nous pensons d'ailleurs nécessaire de faire une question (voir en discussion, Colloque de Cerisy, o.c., p. 325, et p. 433).
- (36) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XXVIII, p. 231.
- (37) Ibid., ch. XXXV, p. 305.
- (38) Ibid., ch. XXXV, p. 307.
- (39) Ibid., ch. XXXVI, p. 312.
- (40) Ibid., ch. XXXV, pp. 297-298.
- (41) Voir J. Chesneaux, Une lecture Politique de J. Verne, o.c., p. 57, citant Kenneth Allott, J. Verne, Londres, 1940.
- (42) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XVI, pp. 144-145.
- (43) Avec bien sûr le rêve d'Axel, "pur poème romantique" selon J. Chesneaux (Une Lecture politique de J. Verne, o.c., p. 59) - ce qui est recevable sous condition de mesurer les enjeux de cet appel d'origine, avec la sanction qu'il subit, c'est-à-dire d'y souligner l'investigation sur le statut du sujet qui fait son objet. En ce sens, il y a effectivement un oubli comparable, même s'il joue dans un cas sur le mode euphorique, dans l'autre dans la violence menaçante.
- (44) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XVI, p. 145.
- (45) Ibid. Ce texte doit évidemment être lu dans le rapport explicite (et

adversatif) qu'il entretient avec la "leçon d'abîmes" : "Je me plongeais ainsi dans cette prestigieuse extase que donnent les hautes cimes, et cette fois sans vertige" (c'est nous qui soulignons). Immersion de la conscience raccourcie dans la volupté, accès de plain-pied à son champ culturel, naturalité de l'expérience : tout désigne ici la mythologie et son exercice comme l'envers de la métaphysique et de son épreuve.

- (46) Voir la référence tardive et l'excellent commentaire fournis sur ce point par S. Vierne, J. Verne et le roman initiatique, o.c., p. 98 : Le Village aérien développe la puissance de la mythologie dans l'attraction du jeune Max Huber pour la forêt équatoriale pleine "des royaumes inconnus, des villes enchantées, des eldorados mythologiques, des animaux d'espèce nouvelle, des carnassiers à cinq pattes et des êtres humains à trois jambes". Tout ceci, bien sûr, disposé pour être dévalorisé par la forme dérisoire du sacré ! (voir Verne appellation d'origine, d'A. Buisine, colloque de Cerisy, o.c., pp. 101 et suiv.).
- (47) Lire Les Indes Noires (que son titre rapproche explicitement du personnage de Nemo, dont la question est identique - voir infra notre Conclusion) comme un roman du deuil : passé déchirant du pénitent, rébellion de l'archaïque, passé complaisant des plaintes de Jack Ryan et du "bag-pipe", roman de classe et roman national, ou comment assurer (c'est-à-dire sur quelle perte, ou quel "meurtre" ?) le devenir nécessaire de l'ancien temps ?
- (48) Sur l'élaboration historique de la stratégie du langage (une morale de résistance, des éléments de pratique, une tactique de la défiguration), chez F. Ponge, on lira en particulier l'ensemble des Exodes (Poésie-

Gallimard, Paris, 1967, pp. 105 et suiv.), notamment les réflexions sur la nostalgie selon Camus, la question du sens et l'ambition soit "malherbienne", soit d'un moderne De Natura Rerum. Dans ce cadre, la méthode de l'objeu prend sa signification : "point de vue (...) où l'objet de notre émotion placé d'abord en abîme, l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports, les liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées à double tour, soit créé ce fonctionnement qui seul peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde." (Le soleil placé en abîme, le nous quant au soleil. Initiation à l'objeu, Pièces, Poésie-Gallimard, Paris, 1971, pp. 133 et suiv.). Une fois disparue l'urgence historique d'un retour à la parole élémentaire, la poésie pongienne a d'ailleurs buté sur les difficultés de valeur qui sont en question dans les réflexions verniennes : l'ordre du plaisir est-il militant ou faible? L'ordre du sens est-il fécond ou mortel ?

- (49) La logique des effets de l'imaginaire, selon le propos de J.-P. Sartre dans cet "adieu à la littérature" que constituent Les Mots, consiste bien en effet dans l'établissement du sujet artiste. La ruse, pourvoyeuse de l'humour du récit et de l'ironie critique de sa thèse, tient à la diversité des conditions qui s'avèrent nécessaires à cet établissement.
- (50) J.P. Sartre, Les Mots, Gallimard, Paris, 1964, p. 92.
- (51) Id., ibid., p. 55 : "Je courais aux livres. Sincèrement ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Comment pourrais-je fixer (...) l'insaisissable et mouvante frontière qui sépare la possession du cabotinage ?".

- (52) Id., ibid., p. 60 : "Moi, l'enfant prophétique, (...) l'Eliacin des Belles-Lettres, je manifestais un penchant furieux pour l'infamie" - début de la "double vie" (p. 61)...
- (53) Id., ibid., p. 58 : "Je dois à ces boîtes magiques (...) mes premières rencontres avec la beauté. Quand je les ouvrais, j'oubliais tout : était-ce lire ? non, mais mourir d'extase" - splendide exemple de mimétisme, conscient, attendri, critique avec l'oubli et l'extase verniens ! La bibliomanie devrait trouver là l'une de ses explications (spécialement celle dont J. Verne est aujourd'hui l'objet et dont la Bibliographie d'A. Bottin donne la mesure). Surtout, il n'est pas mauvais que nous soit rappelé de la sorte qu'un livre, c'est aussi (surtout ?) cela, ce support fétichiste où pourraient bien s'évanouir toutes critiques et se modifier radicalement nos approches de la lecture : appel pour une histoire des rapports entre biens culturels et intimités.
- (54) J.-P. Sartre, Les Mots, o.c., p. 60.
- (55) Id., ibid., pp. 37 à 39 : "Je fis d'horribles rencontres : j'ouvrais un album, je tombais sur une planche en couleurs, des insectes hideux grouillaient sous ma vue (...). Hors les murs, on rencontrait de vagues ébauches qui s'approchaient plus ou moins des archétypes sans atteindre à leur perfection : au Jardin d'Acclimation, les singes étaient moins singes (...). Platonicien par état, j'allais du savoir à son objet (...). C'est dans les livres que j'ai rencontré l'univers (...). De là vint cet idéalisme dont j'ai mis trente ans à me défaire".
- (56) Voir id., ibid., pp. 42 à 44, la lecture de Madame Bovary.
- (57) Id., ibid., pp. 127-128.
- (58) Id., ibid., p. 118.

- (59) Id., ibid., p. 58.
- (60) Id., ibid.
- (61) Id., ibid., pp. 107-108.
- (62) Id., ibid., p. 151.
- (63) Id., ibid., p. 137.
- (64) Voir sur ce point id., ibid., pp. 136-137, éblouissant passage sur le métier : "tous bagnards, tous taboués" - puisqu'en la matière les "forts en version" n'existent pas et qu'on n'est jamais que "fort en thème" : "on parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère". Nous avons déjà souligné combien la pratique de la littérature de jeunesse par J. Verne pose la question obsédée de la hiérarchie esthétique.
- (65) Id., ibid., p. 119.
- (66) Id., ibid., p. 118.
- (67) Id., ibid., pp. 118-119.
- (68) Id., ibid., p. 118. J. Verne copiste : il n'est que d'écouter ses commentaires en cours de travail pour la Géographie illustrée de la France, reprise de Th. Lavallée : "Je travaille comme un forçat. Imagine-toi que je fais un dictionnaire ! Oui, un dictionnaire sérieux (...). Un département par livraison de dix centimes (...)" ; "Quel travail ! Je n'ai jamais si bien compris le rocher de Sisyphe et le tonneau des Danaïdes ! J'ai déjà 55 livraisons dont 33 ont paru ! Encore 45 ! Nom d'un bonhomme ! Vous ne vous doutez pas de ce que c'est, et cependant plus je vais, plus je soigne". Cet ouvrage "doit être aussi moderne que possible" et avoir "moins de fautes que ses devanciers" (lettres de 1866 et 1867 au père et au "divin maître" Hetzel) : la "bête de Somme" découvre

à cette occasion l'étrange plaisir de la réécriture, et le rapport maniaque à la perfection et à la totalité dont elle est l'occasion (voir J.-J. Verne, J. Verne, o.c., pp. 132-133). En ce sens, on peut comprendre l'affirmation centrale de la célèbre lettre, du 25 avril 1864, à J. Hetzel, selon laquelle l'ambition de J. Verne est moins d'être romancier, ou "arrangeur de faits", qu'écrivain : "devenir un styliste, mais sérieux ; c'est l'idée de toute ma vie" (id., ibid., pp. 113-114). Document capital, qui indique de quel verusement est menacée la volonté de représentation ou de signification chez J. Verne, et suggère des relations de celui-ci à l'expérience de la littérature chez ses contemporains qui, pour n'être guère surprenantes, méritent d'être notées et de faire question - puisqu'aussi bien l'oeuvre ne laisse pas elle-même de s'en inquiéter.

(69) J.-P. Sartre, Les Mots, o.c., p. 118.

(70) Il nous paraît important pour l'analyse des phénomènes de lecture de faire intervenir ces notions de flux et de rétention, empruntées à une "énergétique" aujourd'hui conventionnelle, et par laquelle on s'efforce de penser l'économie libidinale (Voir J.-F. Lyotard, Des dispositifs pulsionnels, U.G.E., Paris, 1973). Il y aurait en effet, dans une application de ce genre, de quoi modifier l'idée d'un imaginaire vernien conforme à l'attente, et de quoi interroger la pertinence des théories à l'ordre du jour. J. Verne : une oeuvre qui n'ignore rien des ruses de l'investissement libidinal des lectures et qui ne démord pas de son inquiétude vis-à-vis du plaisir-valeur suprême ?

(71) Voir supra, Partie I, ch. 2 et 4.

(72) Vingt-mille Lieues sous les Mers, t. 6, 2ème Partie, ch. XIX, p. 566.

- (73) Voir M. Soriano, J. Verne, o.c., Annexe I, pp. 327 et suiv., sur l'importance des jeux de langage pour l'imaginaire vernien, même si une insistance peut-être excessive est mise sur les traductions et gloses du calembour, au détriment de l'engendrement qu'il supporte.
- (74) Voir M. Moré, Le Très Curieux J. Verne, o.c., pp. 27-28.
- (75) Vingt-mille Lieues sous les Mers, t. 6, 2ème Partie, ch. XIX, p. 566.
- (76) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 1ère Partie, ch. XVII, p. 170.
- (77) Cinq Semaines en Ballon, t. 1, ch. VII, pp. 43-44.
- (78) Devise, bien sûr, de Nemo dans Vingt-mille Lieues sous les Mers, t. 5, 1ère Partie, ch. VIII, p. 80 (voir S. Vierne, Introduction de l'édition Garnier-Flammation, Paris, 1977, p. 39, n. 1, pour la faute de latin, et la référence à G. Durand pour son analyse du poisson "animal gigogne" ; accessoirement, preuve de l'échange de qualités entre le Gulf-Stream et le Nautilus : les argonautes, dont le sous-marin porte le nom - et tout son poids mythologique, pour le coup - et dont le courant charrie un nombre considérable - voir 2ème Partie, ch. I, p. 295 et t. 6, 2ème Partie, ch. XIX, p. 567). Voir la discussion de la 1ère Partie, ch. XIII, sur les questions de pression et d'équilibré.
- (79) Aussi bien pensons-nous que, s'il est légitime de parler d'une "érotisation du discours", selon la thèse de M. Soriano (J. Verne, o.c., p. 328), elle ne tient pas tant à une thématique expressément symbolique ou à des calembours à déchiffrement unique qu'à ces jeux supportés et favorisés par les "masses" diverses, à "teneur" variable, de la fiction. Plus exactement, le travail sur les signifiés n'a d'efficacité qu'en tant qu'il est l'épiphénomène d'un travail plus général sur le signi-

fiant (voir supra n. 70 et 73 et infra n. 85).

(80) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XXIX, p. 246.

(81) Ibid., ch. I, p. 10.

(82) Ibid.

(83) C'est pourquoi, contrairement sur ce point à la proposition de lecture de M. Soriano (J. Verne, o.c., p. 377), nous pensons utile la notion d'indécidable pour rendre compte du point d'arrivée de la logique du texte vernien : indécis quant à l'usage qui l'attend, il propose un fonctionnement capable de satisfaire à des exigences différentes, et pas nécessairement contradictoires, comme le témoignage de J.-P. Sartre nous a permis de le montrer. Il en va de la sorte de la fabrication du texte comme de la composition des représentations : où situer le plaisir dans l'économie générale du sens dont l'oeuvre a le projet ?

(84). J.-P. Sartre, Les Mots, o.c., pp. 37-38.

(85) Voir Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XV, p. 140, par exemple.

(86) Ibid., ch. I, pp. 5-6.

(87) Ibid., p. 6.

(88) Voir supra n. 64 ce que J.-P. Sartre note quant aux langues étrangères, discours du désir comme le suggère d'ailleurs J. Lacan.

(89) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 1ère Partie, ch. XI, p. 109.

(90) Voir dans Colloque de Cerisy, pp. 199 et suiv., la discussion occasionnée par la communication de J.-L. Steinmetz, La plus dangereuse figure de rhétorique, pp. 172 et suiv., et les difficultés suscitées à notre sens par l'absence d'une prise en compte de l'horizon spécifique, c'est-

à-dire historique, du débat chez J. Verne. En particulier, la naturalité de la métaphore doit absolument intervenir, puisqu'elle en fait le type même de l'expression originelle, par quoi elle entre en discussion (voir supra, Partie II, ch. 9).

- (91) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 1ère Partie, ch. XVI, pp. 163-165.
- (92) Voir tout de même les cruautés du fils Michel Verne sur ce point dans sa lettre de 1878 (supra n. 2), et le mot d'Honorine : "Comment Jules peut-il écrire toutes ces choses (à propos de Vingt-mille Lieues sous les Mers...), puisqu'il leur tourne le c.. tout le temps" (cité par Ch.-N. Martin, J. Verne, sa vie, son oeuvre, o.c., p. 600) : bonne manière de désigner le meurtre du référent perpétré par l'écriture du "styliste" !
- (93) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 1ère Partie, ch. V, p. 40.
- (94) Cette indifférenciation est capitale pour la constitution du "jeune" lecteur destinataire (voir G. Rosa, J. Verne et l'idéologie : le grand instituteur du sujet "jeune", art. cit. Colloque de Cerisy, o.c., pp. 147 et suiv.).
- (95) C'est dans cette perspective qu'il importerait de repenser les possibles rapports entre l'oeuvre de J. Verne et celle de J.-K. Huysmans, supputés par M. Moré, Nouvelles Explorations de J. Verne, o.c., pp. 179 et suiv. Ceux-ci ne sont pas seulement d'ordre thématique (S. Vierre montre d'ailleurs à bon droit la différence de valeur des réclusions, Introduction à Vingt-mille Lieues sous les Mers, Garnier-Flammarion, o.c., p. 39, n. 2), mais concernent surtout l'usage de la langue - ce déplacement dans l'ordre des mots de la relation aux objets représentée chez le personnage.

- (96) Les mots fonctionnent dans le discours, toujours décomposé, de la description, comme des totalités pures, tenant lieu de l'impossible restitution du réel par le langage. La nomination opère la mise entre parenthèses de la médiation. Elle est le court-circuit du sens.
- (97) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. XXXII, pp. 274-275.
- (98) Ibid., p. 271.
- (99) Ibid., p. 274.
- (100) Voir G. Deleuze, Proust et les Signes, P.U.F., Paris, 1971, ch. VIII.
- (101) Voir J.-L. Steinmetz, La plus dangereuse figure de rhétorique, art. cit., Colloque de Cerisy, o.c., p. 191, sur la "fruste (...) philologi(e)" vernienne et son "babil enfantin".
- (102) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. III, p. 17.
- (103) On connaît l'utilisation narrative abondante, symptomatique, que J. Verne fait de ce genre d'entame romanesque, des Enfants du Capitaine Grant à La Jangada par exemple (voir J. Baudou, J. Verne et la Cryptographie, L'Herne, o.c., pp.324 et suiv.).
- (104) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. IV, p. 29.
- (105) Voir supra, Partie I, ch. 5. Idée approchée, semble-t-il, par C. Robin, Le récit sauvé des eaux, art. cit., Revue des Lettres Modernes, n° 2, o.c., p. 50, parlant du "rôle emblématique" du cryptogramme comme symbolisme du "livre à venir".
- (106) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. IV, pp. 30-31.
- (107) Voir D. Compère, Un Voyage imaginaire de J. Verne, Voyage au Centre de la Terre, Archives des Lettres Modernes, Minard, Paris, 1977, pp. 73-74.

- (108) Voyage au Centre de la Terre, t. 2, ch. IV, p. 31.
- (109) Voir M. Moré, Le Très curieux J. Verne, o.c., ch. II, pp.54 et suiv., et Tours du Monde et tours du Texte : procédés verniens, procédés roussel-
liens de F. Raymond, Revue des Lettres Modernes, n° 2, o.c., pp. 67 et
suiv., ainsi que Littérature pour la Genèse de F. Rivière, Colloque de
Cerisy, o.c., pp. 135 et suiv.
- (110) Voir Sans dessus dessous et le commentaire de F. Raymond sur ce point
(: sans contre sens), art. cit. supra n° 109, pp. 83 et suiv.
- (111) Vingt-mille Lieues sous les Mers, t. 5, 1ère Partie, ch. XI, p. 114.
- (112) Voir D. Compère, J. Verne et la modernité, Europe, 1978, o.c., pp. 32-
33 (avec toutes réserves sur la perspective déclarée par l'auteur, contes-
table au regard de la vigilance requise par l'histoire littéraire) et A.
Buisine, Déchirures de la représentation scientifique, Revue des Scien-
ces Humaines, Lille, 1974, n° 154, XXXIX, pp. 301-313.
- (113) Vingt-mille Lieues sous les Mers, t. 5, 1ère Partie, ch. XI, p. 114.
- (114) "Coquillages délicats et fragiles, que la science a baptisés de ses noms
les plus charmants", ibid.
- (115) Ibid., p. 113.
- (116) Ibid.

* * *

C O N C L U S I O N

LE QUITUS DE L'ILE MYSTERIEUSE

Notes et références p. 1077

- I -

Bilan des deux enquêtes -

Les deux démarches que nous avons poursuivies (la première consistant à dégager et à analyser les motifs dominants de l'imaginaire vernien, en particulier dans les relations qu'il établit vis-à-vis de l'imaginaire collectif contemporain ; la seconde s'appliquant à préciser et à discuter la place et les fonctions attribuées par le roman vernien à l'imaginaire, en particulier dans son rapport avec la perspective éducative qui le gouverne) nous semblent devoir conduire l'interprétation à des conclusions significativement identiques, ou comparables les unes aux autres dans leur registre propre.

C'est même cette connexion de leurs résultats qui, d'un point de vue méthodologique, justifie après coup que nous les ayons entreprises : représentations, d'une part, et fonctionnements, d'autre part, de ces productions imaginaires qui sont les Voyages Extraordinaires apparaissent interdépendants, trouvent un mode commun de réglage, relèvent d'un seul système d'organisation, dont l'objet propre est de statuer, historiquement ou mentalement, et littérairement ou esthétiquement, sur la force et sur les formes dont se dote, et dont devrait se doter l'imaginaire moderne. Quelles sont donc, en résumé, les réponses avancées par J. Verne à ces questions ? Deux types (successifs logiquement, mais concrètement inséparables) doivent être distingués.

Une rationalité transformatrice -

D'un côté, fidélité à la rationalité. On observe évidemment chez J. Verne la volonté de mettre en oeuvre les objectifs qui lui sont assignés, et qui sont à la fois de satisfaction sociale et d'efficacité didactique. Mais quant à cette volonté, il faut rappeler ce point essentiel : qu'elle prend, à peu près certainement, l'expression d'un ralliement aux croyances ou aux valeurs de pointe, au sortir d'une longue période de maturation manifestant une anxiété généralisée de l'innovation. Il serait erroné de penser qu'il y a une adhésion de principe et sans discussion de J. Verne aux représentations et aux visées modernes : il vient bien plutôt à celles-ci, par rupture et pour ainsi dire par pari, misant son avenir immédiat sur la palinodie qui donne naissance à Cinq Semaines en Ballon. C'est d'ailleurs cette modification d'attitude qui confère sa force d'affirmation à la volonté neuve de l'écrivain : qu'elle se soit dégagée d'un doute actif et critique, devenu conscient de son infertilité, et qu'elle ait dû, par voie de conséquence, pour cette conjuration, aller chercher fonds sur un besoin intime de défense et de sécurité. Coller aussi étroitement que possible aux certitudes positives du siècle ne relève pas chez l'auteur des Voyages Extraordinaires d'une conviction naïve jusqu'à la transparence, mais d'un projet raisonné et systématiquement élaboré, destiné à débarrasser sa production littéraire de ses blocages antérieurs et à la réinscrire dans le mouvement d'expansion des idées contemporaines.

Promu^e par cette volonté, et littéralement encadrée par les thèses et les formules commerciales de J. Hetzel, soutenue enfin par l'immédiate ratification du succès, l'oeuvre romanesque de J. Verne, dans cette période de mise au point et de développement sous contrôle, présente en effet l'image du monde qu'il est convenu de lui accoler : d'un monde investi par la con-

naissance, homogénéisé par la communication, éclairé par la rationalité, travaillé par les machines, maîtrisé par l'action, bref d'un tissu tout à la fois dépourvu des trous de l'ignorance et épargné par les "trous" de la violence.

Et simultanément, parce que, de ces deux images, l'une ne peut aller sans l'autre, l'oeuvre de J. Verne accomplit aussi la transformation nécessaire de l'image de la littérature : loin d'être bornée au rôle de hors d'oeuvre culturel, de supplément de consommation, celle-ci est appelée à devenir un appareil essentiel de la prise de conscience par le corps social des bénéfiques et des exigences de son nouveau statut. Formuler sa demande, informer ses besoins, disposer son comportement, alimenter ses appétits, moins de manière à doter demande, besoins, comportements et appétits de leurs développements nécessaires qu'à leur conférer d'abord évidence et existence : tel est l'objet de la littérature moderne, que s'attachent à constituer les Voyages Extraordinaires. Epurée, autant que faire se peut, de tous les éléments qui risqueraient de détourner excessivement l'esprit des lecteurs visés de l'apprentissage méthodique de la rationalité, la littérature doit désormais proposer une composition strictement adaptée à l'image du réel qu'elle a la charge de produire.

Autrement dit, à tout premier niveau, J. Verne fait son travail - celui qu'il s'est assigné, celui aussi qui, par effet-retour de la révélation qu'il opère dans le champ social, lui est demandé par le public. D'où, d'une part, toute une série d'images convergentes, qui précisent et diversifient la vision moderne d'un monde de, et du, savoir, et d'autre part, toute une gamme de techniques destinées à faciliter l'installation du savoir au coeur de la pratique romanesque, dans l'intégralité, dirait-on, de son contenu et

avec toute la force démonstrative de ses procédures. Telle quelle, la cohérence, indiscutable, des Voyages Extraordinaires est la cohérence d'une exécution - le projet de formation accélérée et systématique des jeunes intelligences prenant corps dans ces oeuvres qui exaltent la rationalité et qui, parallèlement, en font leur ressort principal.

La rébellion de l'imaginaire -

D'un autre côté, cependant, nous avons cru pouvoir démontrer qu'aucune de ces images, au cours des traitements répétés qu'elles reçoivent, ne demeure parfaitement stable, et qu'aucun de ces moyens techniques, au terme des multiples réquisitions qui en sont faites, n'est véritablement assuré de ses effets. Au bout du compte, le monopole de la rationalité sur l'imaginaire nous est apparu constamment menacé, miné ou détraqué, par ce que l'on pourrait appeler des "subversions" internes, qui élaborent en réalité, de peu en peu, tout un contre-système de représentations et d'organisation, aussi complet et tenace que le système de traduction évoqué plus haut.

J. Verne met un acharnement remarquable, autant et parce que dissimulé, à démembrer terme à terme l'homogénéité de la nouvelle littérature dont il s'impose d'être (et du coup s'impose comme) le servant par excellence. Tout un jeu, subtilement agencé, nous a-t-il semblé, et de portée ironique, quelquefois aussi amèrement autocritique, confronte images transparentes, glorieuses ou officielles, à leurs revers de réalités moins avouables, trouble l'attirance simple pour l'âge moderne, dont les lecteurs pourraient être tentés de se satisfaire. Par exemple, de la science-communication à la science-carnage, de la technique-garantie à la technique-stérilisation, de la na-

ture-berceau à l'anticulture-chaos, du temps-maîtrise à la durée-gouffre, il est clair que les Voyages Extraordinaires développent systématiquement le même effet, bien entendu accusateur, de renversement, qui, d'une part, dénonce le caractère imaginaire, à la fois oppressant et intenable, de l'emprise de la rationalité sur l'imaginaire, et d'autre part, retourne l'imaginaire archaïque, auparavant indexé du côté de la folie, du défi et de la mort, en mesure unique d'authenticité contre les affaissements ou les obscénités contemporains.

Ce qui vaut éthiquement pour le projet de maîtrise de l'homme du 19ème siècle vaut d'ailleurs esthétiquement pour son projet d'art "du réel". Dans ses actions comme dans ses productions, bref dans ses oeuvres, la conscience moderne apparaît mise en échec, bloquée par la logique même de ses propres triomphes, acculée à de pauvres ruses en trompe-l'oeil, gagnée par un vide sans remède. Plié à la pure manifestation de la réalité même, l'art (comme la conquête asservissant le monde au même modèle) est privé de tout pouvoir de représentation. La littérature tourne au texte démissionnaire. Cette privation, qui affecte de plein fouet la pratique romanesque de J. Verne, n'est pas seulement subie par les Voyages Extraordinaires : elle est aussi aggravée, exhibée, poussée en ses dernières conséquences et réfléchie par leur volonté de se constituer de manière permanente en "théorie" critique de leur propre exercice. Les significations que, de la sorte, à second niveau ils dégagent se complètent rigoureusement. La fin du récit, du pouvoir narratif, rejoint et double la fin de l'action, du pouvoir créatif. L'abolition de l'imaginaire dans la toute-puissance de la rationalité est, à la fois, impardonnable, en son principe, à cause des effets mortels qu'elle comporte, et inopérante, en ses conséquences, à cause de la paralysie qu'elle se suscite à elle-même.

Le retour du refoulé -

On comprend à cet égard les raisons qui ont pu conduire J. Verne à introduire ces distorsions de deux types, thématiques et fonctionnelles, dans le réseau solidement concaténé de motifs et de moyens établi par ses soins : retour de la conscience critique dans le pari tenté et conclu pour s'en délivrer, de l'anxiété première dans le ralliement opéré et (trop, peut-être) réussi. Pour épouser le nouveau, il fallait à J. Verne divorcer d'avec le vieux - mais cette séparation, pour être accomplie de la manière radicale que l'on sait, n'en est pas moins alourdie, ou hantée, par ce qu'elle lui a fait rejeter. Il s'agit donc de mettre en cause l'homogénéité des représentations dont l'auteur des Voyages Extraordinaires est devenu rapidement le symbole public, et de mettre aussi bien en question l'homogénéité des productions de la nouvelle littérature. Il faut noter à ce point que pareil "retour du refoulé", si l'on peut s'exprimer ainsi, revient moins à raturer qu'à rendre plus lourde, ou large, et certainement plus ardue, la mission impartie à l'écrivain pour la jeunesse : qui n'est plus seulement, qui ne peut décemment plus être, de formation strictement intellectuelle, mais qui doit être aussi de formation critique - fournir certes la rationalité comme modèle et comme instrument, mais aussi fournir le négatif, c'est-à-dire conjointement les présupposés, de cette rationalité, à fin d'investigation plus complexe, et exactement complète. Si la rationalité n'est plus un enjeu véritablement discutable (ce dont le pari initial prend conscience et tire toutes les conséquences), ce n'est pas à dire qu'elle est indiscutable (ce que l'exécution du pari se réserve la liberté de souligner). Le ralliement originel des Voyages Extraordinaires est ainsi, non pas dénié ni renié,

mais poussé à l'extrême, retourné en question sur lui-même, sur sa propre nécessité. Qu'en est-il en dernière analyse du recours à la rationalité de l'histoire et du sujet intime, aujourd'hui ? J. Verne est conduit à se poster à cette limite où, ne pouvant plus revenir sur le chemin où il s'est engagé et qu'il a dégagé pour la collectivité, il ne peut cependant plus tenir, d'un autre côté, son tracé pour acquis à bon droit, sa direction pour légitimée par l'unanimité qu'elle suscite.

La question de l'imaginaire comme ensemble de représentations, et celle de ses fonctions dans le champ de la littérature, plus précisément à l'intérieur d'une pratique romanesque et scientifique, subissent dans ces conditions un commun déportement vers ce qui constitue a priori, telles qu'elles sont formulées, leur antithèse, ou leur passé supposé dépassé : ainsi de ce que nous avons nommé "romantisme", corps de références sur la base desquelles sont importés, dans les Voyages Extraordinaires, non seulement des "clichés" (à la fois stéréotypes de la mémoire culturelle et expressions stylistiques codifiées), mais surtout les figures et les formes de la rupture. Le drame reflue vers l'origine pourvoyeuse de monstres, le récit vers le fantastique vecteur d'instabilité. L'altérité, comme représentation imaginaire et comme ressource narrative, est remise sciemment en course par J. Verne dans ces espaces du connu, de l'identique et de l'identité assurés, que sont l'esprit et le livre modernes. Cette double régression obligée fascine le héros comme elle hante le scripteur verniens, suscitant autant son attirance que sa répulsion.

Vers l'ironie comme forme de représentation ultime --

A ce point, J. Verne ouvre, toujours selon le même parallélisme entre

les instances distinguées, l'alternative, telle qu'elle s'impose dans son hypothèse, de manière inéluctable et contraignante aux sujets contemporains : celle du plaisir (c'est-à-dire du retour d'un imaginaire pauvre, autorisé par une sorte de conscience désabusée, au sein même des pratiques rationnelles) ou de la transgression (du passage sans retour à un imaginaire abruptement exclusif de la rationalité).

Fuir dans la volupté, dans de secrètes dégustations, accomplies dans les règles, des règles elles-mêmes : cette tentation se voit fournir dans les Voyages Extraordinaires une représentation expressément équivoque, et aussi bien, quant à l'usage du livre, une sournoise, et presque imparable, possibilité d'exercice. La rationalité tendrait, irrésistiblement et inconsciemment, à devenir à elle-même son propre dessert. L'ironie de la conscience et du texte modernes - phénomène sur lequel J. Verne veut très évidemment alerter, à défaut et faute de pouvoir intervenir - consiste en ce qu'ils libèrent et couvrent l'expression ou le mécanisme de réactions qui sont exactement leur envers.

Pour qui se jugerait, cependant, insatisfait de ce point de chute dans le plaisir - par où l'ambition moderne sauve la face, en acceptant en cachette d'abandonner l'essentiel de ses engagements (en faveur d'une authenticité de sa maîtrise, d'une efficacité de la connaissance), l'autre choix envisageable ne s'avère guère plus possible. C'est donc là la limite incontournable sur laquelle s'arrête la volonté critique de J. Verne. Il s'agirait bien de se mettre en position de refus, d'aller jusqu'au terme de la tentation du hors-la-loi : ce qui devrait signifier rompre l'économie trop bien réglée du monde et du texte, prendre à revers la nouvelle culture, "éperonner" pour ainsi dire le pouvoir des connaissances, et changer décidément de milieu. Mais

d'une part, ce qui serait transgression quant au monde a été dès longtemps rêvé, ébauché, approché, dans les représentations des Voyages Extraordinaires - sans pouvoir s'établir vraiment, c'est-à-dire sans que sa transcription se fasse librement, échappe à la sanction et à la condamnation. Sa limite est tracée par le caractère de toutes manières nécessaire (quoi qu'il en soit de la question de sa légitimité) des manifestations dominantes de la conscience moderne. Et d'autre part, ce qui serait transgression quant à la littérature a trouvé dès longtemps la théorie de son impasse. En effet, comment faire prendre acte et force à des dérèglages décisifs du texte moderne, dès lors que, comme l'a admirablement analysé J. Verne, les règles apparaissent avoir toujours prévu, réglé et donc limité par avance leurs dépassements possibles ?

Aussi devrait-on s'en tenir à ce constat, si J. Verne n'avait pas expérimenté dans L'Ile Mystérieuse la seule solution possible - réponse d'une ironie en quelque sorte supérieure à l'ironie involontaire des dispositifs modernes. Quand toutes les solutions, en quelque ordre que ce soit, sont jugées impraticables et disqualifiées, et que nul discours n'apparaît disponible pour recomposer une instance de représentation et de production satisfaisante, il reste encore à exploiter ce que, précisément, assure l'ironie : c'est-à-dire une position, non de réserve, mais de désespoir, où mettre en scène, sur tous problèmes (questions d'histoire, d'éthique, d'art comme pratique sociale), la défiguration et la catastrophe réciproques des solutions les unes par les autres. Ce roman (et c'est pourquoi nous lui avons réservé notre conclusion) tient son importance à tous égards exceptionnelle de ce que J. Verne y met en discussion un véritable "quintus". L'Ile Mystérieuse, ou l'ironie devenue l'essence de la fiction.

La référence obligatoire -

Si l'on se pose la question de savoir "par où commencer" (1) l'analyse de ce roman, force est de constater qu'il ne nous laisse absolument pas le choix de l'"entame", dans la mesure où l'on a affaire à une composition rigoureusement programmée, qui impose son propre point de départ comme point d'observation unique pour l'interprétation. Il y a déjà, dans un tel phénomène, matière à réflexion. L'Ile Mystérieuse dit abruptement ce qu'elle entend être, ou apparaître, s'installe dans un rapport explicite à un modèle formel et culturel déterminé, et exige par conséquent de celui qui entreprend de l'observer qu'il se place lui-même non pas dans la clôture de la fiction mais dans le mouvement de cette relation contraignante. D'où, comme premiers problèmes, celui de comprendre pourquoi cette contrainte est donnée comme condition sine qua non pour le roman de sa propre production, et par le roman de son commentaire, celui ensuite de préciser quels effets cette exigence de référence vise à obtenir et à imposer. La particularité du projet de J. Verne est ainsi, en l'occurrence, de régler préalablement la perspective de lecture dont il entend relever à l'exclusion de toute autre, de faire en sorte que le lecteur se pose à l'extérieur du système de significations qui va s'élaborer. Ce décentrement, ou cette extériorité, nécessaires, constitutifs du fonctionnement requis pour l'oeuvre, impliquent que le sens devienne une question, au lieu de former une évidence. Parce qu'il s'installe délibérément dans une pratique littéraire du second degré, J. Verne modifie, d'emblée, le champ de perception possible sur le roman, interdit l'amétropie, qui est la condition d'efficacité d'un imaginaire donné. Le signe diacritique, dont la fiction prend soin de se couvrir, induit inévitablement une lecture critique de ses effets, ou ce qui revient

au même, la conscience de leur statut critique.

Histoire d'un filon -

Donc, L'Ile Mystérieuse est en tout premier lieu, on le sait, une "robinsonnade". Si elle n'est pas que cela, et si son propos consiste même, exactement, nous le verrons, à déborder ce schéma de fondation, elle est d'abord un recours à la grande fable-laboratoire du début du siècle précédent, celle du solitaire affrontant la question de la reconstitution ab imo de la culture. Avant le mystère, l'île. Il vaut la peine de s'arrêter à l'histoire, interne au développement de l'oeuvre vernienne, au terme de laquelle ce motif est venu monopoliser l'imaginaire de l'écrivain.

Si l'on en croit le témoignage de son ami Félix Duquesnel, à l'époque même où J. Verne travaille sur le décisif Voyage en Ballon, il pense déjà à recourir à la "tradition" inaugurée par Defoe, dans laquelle il distingue une vertu d'exemplarité et d'efficacité incomparables : il aurait en effet parlé de

"continuer (...) Robinson Crusoe. C'est moderne, c'est nouveau. C'est de la féerie scientifique. Si ça réussit, je lâche tout, parce que je tiens un filon et que, depuis des années, j'en rumine un tas d'autres qui suivront celui-ci" (2).

A priori, dans cet aveu, et dans la relation consignée ici avec le récit-mo-
dèle, rien que de positif. Corroborant, s'il en était besoin, le fait qu'il s'agit urgemment pour J. Verne, en ces années de reconsidération générale de son plan de carrière, de trouver enfin les voies du succès, c'est-à-dire de

la notoriété et de la rentabilité (devenir écrivain, quoi qu'il en coûte du prix à payer, trouver les moyens de transformer une vocation en "position" (3)), l'idée d'utiliser à cette fin Robinson (entendons désormais par là, sauf indication contraire, le motif, indépendamment de l'expression originale que lui a donnée Defoe, comme le fait d'ailleurs J. Verne lui-même) est la manifestation, et tient son sens, de sa sensibilité aux deux aspects complémentaires de ce qui est désormais plus qu'un récit dans l'histoire littéraire : de ce qui est un mythe décidément ancré dans la mémoire culturelle. La force historique de ce mythe a été, d'une part, de disposer par avance ce qui apparaît comme l'ensemble des représentations-clés de l'imaginaire contemporain, et d'autre part, de mettre au point un prototype indéfiniment réutilisable, une sorte de matrice fictionnelle qui permet absolument tous les jeux de redistributions imaginables. Robinson est ainsi reconnu comme un motif, d'une pertinence rigoureuse par rapport à la demande sociale, et en même temps comme un moyen, d'une malléabilité heureuse, de fournir à répétition une offre sûre de sa consommation. Pour J. Verne, il ne s'agirait ainsi que de se doter d'une assurance de fertilité, en travaillant, de la manière la plus rapprochée possible, et même en coïncidence absolue, avec la positivité comme marque de l'imaginaire collectif. La notion de "féerie scientifique", si l'on était certain de son exactitude, dirait assez, à elle seule, l'enjeu unique et simple, aperçu en l'état par J. Verne, dans le récit de Defoe : pourvoir à un appétit de merveilleux soignant rationalisé, et faire de la connaissance l'instrument, quasiment magique dans la fiction (relayant le surnaturel ancien), d'une transformation, plutôt d'une transmutation, immédiatement active et complètement satisfaisante, de la nature - bref, en produire une représentation fascinante.

J. Verne entend donc jouer sur l'équivoque du savoir, comme maîtrise strictement intellectuelle et comme charge imaginaire de la maîtrise, qui rend le public si convaincu, et si friand, de sa positivité. Et il y a bien chez lui le désir de s'immiscer dans cette conviction unanime, et d'utiliser Robinson pour réitérer ad libitum les preuves de son bien-fondé. Robinson se propose de la sorte comme le schéma tous terrains, ou toutes situations, pour l'expression du culte voué à la connaissance.

Question de natures -

Qu'est-ce qui fonde cependant le pouvoir si singulièrement prégnant de cette "tradition", branchée sur l'histoire de Defoe et alimentée par elle ? La réponse, pour partie impliquée dans l'équivoque mentionnée à l'instant, est capitale, dans la mesure où elle seule peut expliquer le caractère inaltérable dont le motif de la reconstruction du monde par le naufragé se retrouve doté. Or elle tient en deux notions, qui cernent le paradoxe constitutif de la référence et en font ce formidable agent imaginaire, et que l'on pourrait résumer ainsi : la surnaturalité de la nature et la naturalité du surnaturel nouveau.

Robinson est l'occasion de manifester simultanément le mouvement spontané de don dans la nature, et le mouvement instinctif d'application dans la connaissance, bref, de faire jouer, comme deux aspects d'une seule et même essence, la collaboration propre au réel et la transformation propre à l'homme. Le mythe se constitue dans sa plénitude, précisément parce qu'il favorise une représentation imaginaire de la maîtrise, comme immédiateté de l'action - ainsi que Rousseau le développe admirablement dans L'Emile (4).

D'où le caractère à tous égards enfantin de la destination qu'il reçoit et qui l'exploite : maîtrise sans médiation et sans délai, sans borne ni sanction, le savoir garanti - en tant que technicité, pour ainsi dire, réflexe, ou fondée d'origine. - l'autonomie d'un sujet solitaire, qui n'a besoin de personne, d'aucun passé ni d'aucun apprentissage, pour instaurer avec la nature une communication confiante, faite d'échanges euphoriques. Suspension, et non plus expérience, de la loi, non plus épreuve mais "château en Espagne" (5), le mythe se clôt sur sa propre mémoire, devient à lui-même son propre horizon. A la fois nature sans besoin de connaissance et "nature" du besoin de connaissance : ce que laisse jouer (si l'on nous permet cette expression) "l'espace Robinson", c'est en définitive l'abolition du réel dans un épanouissement naturiste de l'être ou dans la naturalité souveraine de ses gestes originels de conquête - solipsisme idéalement régressif, exquis parce qu'à l'évidence improbable.

Equivoques du motif de Robinson -

J. Verne assigne d'ailleurs à sa propre fascination pour les récits de Robinsons en tous genres, l'explication d'une source personnelle, d'une expérience d'enfant - témoignage qui compte moins par sa véracité (douteuse, comme il convient pour ce type de document, et surtout sans importance) que pour la représentation qu'en fournit a posteriori l'adulte - exacte réédition de l'identification dont Rousseau reconnaissait le pouvoir, et par laquelle le héros-modèle vient informer la conscience solitaire avec toute sa vertu pragmatique, pour un court instant dérobé à la loi du réel :

"Un jour, j'étais seul dans une mauvaise yole sans quille. A dix

lieus en aval de Chantenay, un bordage cède, une voie d'eau se déclare. Impossible de l'aveugler ! Me voici en détresse ! La yole coule à pic et je n'ai que le temps de m'élancer sur un flot aux grands roseaux touffus dont le vent courbait les panaches. (...).

En attendant, sur mon flot, ce n'étaient pas les héros de Wyss. C'était le héros de Daniel de Foë qui s'incarnait en ma personne. Déjà je songeais à construire une cabane de branchages, à fabriquer une ligne avec un roseau et des hameçons avec des épines, à me procurer du feu, comme les sauvages, en frottant deux morceaux de bois secs l'un contre l'autre. Des signaux ?... Je n'en ferais pas, car ils seraient trop vite aperçus, et je serais sauvé plus tôt que je ne le voudrais ! Et tout d'abord, il convenait d'apaiser ma faim. (...). Eh bien, et les coquillages ?... Il n'y en avait pas ! Enfin, je connaissais donc les affres de l'abandon, les horreurs du dénuement sur une île déserte, comme les avaient connus les Selkirks et personnages des Naufrages célèbres, qui ne furent point des Robinsons imaginaires ! Mon estomac criait !... Cela ne dura que quelques heures, et dès que la marée fut basse, je n'eux qu'à traverser avec de l'eau jusqu'à la cheville pour gagner ce que j'appelais le continent, c'est-à-dire la rive droite de la Loire. Et je revins tranquillement à la maison, où je dus me contenter du dîner de famille, au lieu du repas à la Crusôë que j'avais rêvé, des coquillages crus, une tranche de pécari et du pain fait de farine de manioc !" (6).

Jeu fragile, presque impondérable et intenable, que celui rapporté ici, entre

indépendance et dépendance, nature et technique, donné et acquis, collaboration et colonisation. Le plaisir, c'est-à-dire aussi la force imaginaire, de Robinson sont condensés dans ce phénomène de projection-limite, où le sujet compose une situation incertaine en faisant donner à la fois l'utilité et la spontanéité de la connaissance, et son inutilité dans la nature : équilibre instable qui transcrit le substrat ambigu de relations des modernes à la pertinence de leur savoir, dont ils attendent simultanément la preuve et la dénégalion. L'essentiel du mécanisme qui rend la fable tellement opératoire est consigné dans ce souvenir doucement ironique de J. Verne : rêve d'être réduit à une situation qui rendrait nécessaire, et automatique, la reproduction des techniques élémentaires de survie, et rêve d'être plongé dans une situation qui rendrait inutile de recourir à ces techniques, ou encore désir du dénuement, chez le sujet enfant, comme test de son propre savoir, et du dénuement comme test de la générosité du monde - avec, nous y reviendrons bientôt, cette limite, tentante et repoussante, d'accéder ou de succomber à un dénuement qui dénierait la seconde et invaliderait le premier, et avec cette garantie, tranquillisante et décevante, de l'abondance et de la sûreté collective, qui conjurerait dénuement, mais aussi autonomie...

C'est ce mélange, en soi étonnant, de "féerie scientifique" et de féerie naturelle, qui fait aux yeux de J. Verne le prix de toute fable sur les naufragés. On appréciera en ce sens l'interprétation que l'écrivain donne de l'effet de ses propres oeuvres, lorsqu'il conclut en ces termes le récit de l'incident d'enfance :

"On a quelquefois reproché à mes livres d'exciter les jeunes garçons à quitter le foyer domestique pour courir le monde. Cela n'est

point arrivé, j'en suis sûr. Mais si des enfants se lançaient jamais en de pareilles aventures, qu'ils prennent exemple sur les héros des Voyages Extraordinaires, et ils sont assurés d'arriver à bon port" (7).

Manière subtile d'occuper et de manifester l'équivoque foncière de ces récits à prétérition : à la fois invitation à rencontrer la nature hors de tous les contreforts sociaux, et à manipuler les garanties expérimentales pour inverser le contresens naturel. Partir et revenir, prendre la fuite et prendre exemple, se lancer et s'assurer : ces antithèses circonscrivent la zone imaginaire restreinte que modèle Robinson.

Une exploitation systématique -

Sur fond du modernisme univoque du motif, et de son primitivisme équivoque, J. Verne développe donc son travail, à double face, de reprise de la "filière" Robinson.

D'un côté, on a bien une exploitation, en coupe rigoureusement réglée, des multiples possibilités dont le champ est libéré par la question des naufragés. La préface, largement postérieure à la période qui nous occupe, de Deux Ans de Vacances, publié en 1888, fait d'ailleurs le point sur le programme de productions, conçu et réalisé à partir du grand modèle :

"Bien des Robinsons ont déjà tenu en éveil la curiosité de nos jeunes lecteurs. Daniel de Foë, dans son immortel Robinson Crusoë, a mis en scène l'homme seul ; Wyss, dans son Robinson Suisse, la famille ; Cooper, dans Le Cratère, la société avec ses éléments

multiples. Dans L'Ile Mystérieuse, j'ai mis des savants aux prises avec les nécessités de cette situation. On a imaginé encore le Robinson de douze Ans, le Robinson des Glaces, le Robinson des Jeunes Filles, etc. Malgré le nombre infini des romans qui composent le cycle des Robinsons, il m'a paru que, pour le parfaire, il restait à montrer une troupe d'enfants de huit à treize ans, abandonnés dans une île (...) - en un mot, un pensionnat de Robinsons.

D'autre part, dans le Capitaine de quinze Ans, j'avais entrepris de montrer ce que peuvent la bravoure et l'intelligence d'un enfant aux prises avec les périls et les difficultés d'une responsabilité au-dessus de son âge. Or, j'ai pensé que si l'enseignement contenu dans ce livre pouvait être profitable à tous, il devait être complété.

C'est dans ce double but qu'a été fait ce nouvel ouvrage" (8).

Loin que l'aveu du caractère systématique de l'entreprise littéraire nuise à son impact possible, il en est l'expression et la condition. Il n'y a aucune indécence à afficher l'exploitation du filon, mais nécessité, puisque ce qui rend active la fable de Robinson, c'est précisément la qualité uniforme et inépuisable des redites qu'elle assure. L'âge industriel apprécie la productivité de son fonds imaginaire, et, tout comme il peut rêver sur le proche accomplissement de la connaissance, par exemple géographique, il consomme les fictions de naufragés à la fois pour leurs ressources indéfinies, et pour la clôture, le parachèvement du "cycle" que, de peu en peu, elles approchent. Se placer, pour un écrivain, dans la lignée des Robinsons, c'est prendre l'équivalent strict de la posture du savant moderne (9) : continua-

teurs d'une généalogie sans défaillance, l'un et l'autre sont chargés de manifester la richesse du patrimoine (de connaissances ou de représentations), et de laisser apercevoir la réalisation, à portée de la main, de sa coïncidence avec la totalité (du réel ou du possible). Rien, dans cette perspective, ne singularise L'Ile Mystérieuse par rapport aux autres romans, antérieurs ou postérieurs, du cycle : J. Verne en fait une exploration parmi les autres, ayant la même fonction (et par conséquent la même destination, c'est-à-dire la même visée de formation simple, ou de manifestation du pré-supposé naturalisant), seulement distinguée par l'objet spécifique qu'elle s'est choisi dans la série des configurations possibles. On retrouverait encore une présentation identique, un peu plus tard, dans la préface, datée de 1900, où J. Verne explique "pourquoi j'ai écrit 'Seconde Patrie'" - qui se propose comme la continuation du Robinson Suisse de Wyss :

"Les Robinsons ont été les héros de mon enfance, et j'en ai gardé un impérissable souvenir. Les fréquentes lectures que j'en ai faites n'ont pu que l'affermir dans mon esprit. Et même je n'ai jamais retrouvé plus tard, dans d'autres lectures modernes, l'impression de mon premier âge. Que mon goût pour ce genre d'aventures m'ait instinctivement engagé sur la voie que je devais suivre un jour, cela n'est point douteux. C'est ce qui m'a porté à écrire L'Ecole des Robinsons, L'Ile Mystérieuse, Deux Ans de Vacances (...). Aussi personne ne sera-t-il surpris que je me sois voué tout entier à cette oeuvre des Voyages Extraordinaires" (10).

On a là une version plus radicale encore que la précédente, puisqu'elle fait du motif de Robinson la source et la matrice romanesque fondamentales de l'en-

semble de l'oeuvre, et qu'elle corrèle de la sorte l'ensemble des représentations scientifiques, à l'impulsion primaire, enfantine, suscitée par l'aventure du naufragé. J. Verne se présente comme possédé d'origine par sa vertu imaginaire, et rapporte ainsi sa rencontre avec le modernisme de pointe à la source la plus archaïque, instinctive. Selon ces témoignages rétrospectifs, Robinson aurait donc supporté une réitération, complètement immobile, à la fois intimement nécessaire et rationnellement programmée, par laquelle l'oeuvre de J. Verne entend s'inscrire dans la continuité d'un immense travail, et rêve, collectifs, et tient seulement sa spécificité d'en avoir épousé, sans distance, dans leur intégralité respective, le substrat émotionnel et les implications sociales.

Ebauches d'un renouvellement nécessaire -

D'un autre côté, il semble qu'on ne rende pas exactement compte de ce qu'a mis en jeu, au cours de l'élaboration de la série des Voyages Extraordinaires, l'émergence de la référence - telle qu'on doit s'efforcer de la rétablir. Précisément, la décision de modeler une fiction entière sur le mythe du naufragé n'arrive qu'au terme de l'insertion d'une multiplicité d'épisodes, d'indications fragmentaires, de projets discutés, qui ont accompli un travail d'investigation critique sur les conditions de production d'un Robinson supplémentaire. En particulier, c'est la question de la naturalité dans la situation du héros solitaire qui est expressément signalée comme la difficulté, ou comme l'illusion, fondamentales. L'effort de J. Verne peut être ramené à la dénonciation et à la disjonction de l'équivoque fondatrice de l'imaginaire de la maîtrise : on ne peut rêver à la fois la bonne nature

et la connaissance instinctive, et même on ne peut rêver ni l'une ni l'autre. La représentation de Robinson doit se renouveler, et son renouvellement commencer par la mise à jour critique de son primitivisme.

Dès Cinq Semaines en Ballon, le roman donne à Robinson le statut d'une tentation régressive, exploite la "féerie" de la solitude pour la mettre en contradiction avec l'obligation, connexe selon le mythe, de transformation par le savoir : au terme d'un bon repas (donc d'une exaltation artificielle de l'imaginaire (11) - manière de disqualifier ou de limiter par avance l'irruption de l'image-modèle, donc d'en distancier la représentation dès son principe),

"On but à l'Angleterre comme toujours, et de délicieux havanes parfumèrent pour la première fois cette contrée charmante.

Kennedy mangeait, buvait et causait comme quatre; il était enivré ; il proposa sérieusement à son ami le docteur de s'établir dans cette forêt, d'y construire une cabane de feuillage, et d'y commencer la dynastie des Robinsons africains.

La proposition n'eut pas autrement de suite, bien que Joe se fût proposé pour remplir le rôle de Vendredi" (12).

Ce qui frappe, dès la première apparition, ou citation, de Robinson dans la fiction vernienne, ce sont l'étonnant dérèglement qu'elle lui applique, et le discours qu'elle exhibe, subtilement et crûment, comme sa motivation secrète. Non-sens que ces havanes, à côté de la vie forestière, que ce voeu de fondation, par rapport à l'isolement, que ce déguisement du "titi" anglais, en comparaison avec la figure de l'Autre : la fable s'avère exagérément propice à sa mise en théâtre, en représentation, elle est propos d'ivres-

se, farce sans sérieux, intermezzo sans conséquence. Bref, en ces quelques lignes, J. Verne fait plus qu'ironiser sur la forme banalisée, affaissée du mythe retraduit par des esprits modernes simples : il cerne dans le mythe même la raison de son affaissement, et porte atteinte à l'équivoque qui est en lui fonctionnelle. Robinson est devenu le symptôme et l'instrument d'un imaginaire naïf, ou enfantin dans le sens résolument péjoratif du terme, le nom dont on pare et couvre l'instauration d'une naturalité dérisoire. Les épisodes des Robinsons du Maunganamu ou de l'ombu, dans Les Enfants du Capitaine Grant, ne font après cela que poursuivre, comme nous l'avons analysé par ailleurs (13), ce constat négatif posé dès la première référence faite par J. Verne. Si nouveau Robinson il doit y avoir, ce ne peut être que dans l'abandon de la facilité imaginaire procurée par l'essentialisme honteux de la tradition. Il ne peut s'écrire, en d'autres termes, que contre les enfants, après tant de copies qui leur ont été fabriquées sur mesure.

Mais, et c'est le deuxième et connexe travail de révélation critique de J. Verne, ce refus qui vaut pour la nature et son instinct de collaboration, va aussi devoir valoir pour la connaissance et son instinct d'application. Il est important à cet égard de noter que J. Verne sélectionne constamment, dans la tradition du mythe, Wyss contre Defoe. L'admiration qu'il porte à Robinson Crusee, comme personnage héros et comme récit fondateur, ne va jamais sans l'indication de ses limites. C'est ainsi qu'il écrit, en rapportant son "expérience" de naufrage,

"De tous les livres de mon enfance, celui que j'affectionnais particulièrement, c'était le Robinson Suisse (...). Je sais bien que l'oeuvre de Daniel de Foë a plus de portée philosophique. C'est l'homme livré à lui-même, l'homme seul (...). Mais l'oeuvre de

Wyss, riche en faits et incidents, est plus intéressante pour les jeunes cervelles. C'est la famille, le père, la mère, les enfants et leurs aptitudes diverses. Que d'années j'ai passées sur leur île ! Avec quelle ardeur je me suis associé à leurs découvertes ! Combien j'ai envié leur sort !" (14).

Il est clair que l'important est ici le pluriel, dans la différence établie, et absolument confirmée par ailleurs dans Seconde Patrie (15), entre les deux fictions qui ont organisé l'essentiel des possibilités romanesques de la robinsonnade. La reconnaissance de potentialités de méditation au récit de Defoe n'est pas dépourvue, semble-t-il, de malice, puisque cela sous-entend a contrario que son premier souci n'est guère l'aspect concret, matériel du rapport de l'homme au monde - bref, tout ce qui, classé dans l'ordre du fait, est en revanche placé au coeur du récit de Wyss. Le réel et le collectif sont ainsi inséparables logiquement : c'est le sens de leur non-séparation de facto dans la fiction. La fable des aptitudes est à chercher à côté de celle qui met en scène le groupe social. Autrement dit, Robinson Crusoe peut pourvoir en inspiration et en invocations, en tant que "donne" du mythe moins préoccupée de l'ingéniosité humaine que de la garantie divine. Mais le naufragé solitaire n'apparaît guère vraisemblable, en tant qu'image de la connaissance. A l'inverse, le cadre collectif choisi par Wyss fait comprendre que si le savoir est instinctif, il ne prend en toute hypothèse sens et force que s'il est l'objet d'une organisation, d'un fonctionnalisme rajoutés à sa naturalité. A Crusoe, comme l'enfant "naufragé" de la Loire est supposé l'avoir compris, s'oppose toujours plus vrai que lui, c'est-à-dire un Selkirk, figure du naufragé historique, dont la leçon est clairement que le réflexe technique trouve rapidement, et catastrophiquement, sa limite.

Après avoir renoncé aux "coquillages crus", c'est-à-dire à la naturalité de la matière disponible, sans doute faut-il renoncer également aux "bouts de bois frottés", c'est-à-dire à la naturalité de la connaissance instinctive. La famille n'est pas l'addition d'instincts divers et complémentaires, mais socialisation et rationalisation de ces instincts, qui, en leur donnant une place et un rôle relatifs, les transmue en opérations. Le changement quantitatif amorce un changement qualitatif, qui a vertu critique simultanément pour le singulier et le naturel, en matière de savoir.

Un exemple de critique programmatique -

Avec la souplesse coutumière propre aux montages verniens, c'est le roman qui piège l'idée de la naturalité du monde chez les individus du temps moderne, qui les montre mettant à mal la naturalité du savoir. Les Enfants du Capitaine Grant s'arrêtent longuement en effet sur une discussion décisive, qui écarte de la scène des possibilités historiques le primitivisme de la tradition des Robinsons :

" 'Il y a donc des Robinsons partout ? demanda Lady Helena.

- Ma foi, madame, répondit Paganel, je connais peu d'îles qui n'aient eu leur aventure en ce genre, et le hasard avait déjà réalisé bien avant lui le roman de votre immortel compatriote, Daniel de Foë.

- Monsieur Paganel, dit Mary Grant, voulez-vous me permettre de vous faire une question ?

- Deux, ma chère miss, et je m'engage à y répondre.

- Eh bien, reprit la jeune fille, est-ce que vous vous effraieriez

beaucoup à l'idée d'être abandonné dans une île déserte ?

- Moi ! s'écria Paganel.

- Allons, mon ami, dit le major, n'allez pas avouer que c'est votre plus cher désir !

- Je ne prétends pas cela, répliqua le géographe, mais, enfin, l'aventure ne me déplairait pas trop. Je me referais une vie nouvelle. Je chasserais, je pêcherais, j'élirais domicile dans une grotte l'hiver, sur un arbre l'été ; j'aurais des magasins pour mes récoltes ; enfin, je coloniserais mon île.

- A vous tout seul ?

- A moi tout seul, s'il le fallait. D'ailleurs, est-on jamais seul au monde ? Ne peut-on choisir des amis dans la race animale, apprivoiser un jeune chevreau, un perroquet éloquent, un singe aimable ? Et si le hasard vous envoie un compagnon, comme le fidèle Vendredi, que faut-il de plus pour être heureux ? Deux amis sur un rocher, voilà le bonheur ! Supposez le major et moi...

- Merci, répondit le major, je n'ai aucun goût pour les rôles de Robinson, et je les jouerais fort mal.

- Cher Monsieur Paganel, répondit Lady Helena, voilà encore votre imagination qui vous emporte dans les champs de la fantaisie. Mais je crois que la réalité est bien différente du rêve. Vous ne songez qu'à ces Robinsons imaginaires, soigneusement jetés dans une île bien choisie, et que la nature traite en enfants gâtés ! Vous ne voyez que le beau côté des choses !

- Quoi ! Madame, vous ne pensez pas qu'on puisse être heureux dans une île déserte ?

- Je ne crois pas. L'homme est fait pour la société, non pour l'i-

solement. La solitude ne peut engendrer que le désespoir. C'est une question de temps. Que d'abord les soucis de la vie matérielle, les besoins de l'existence, distraient le malheureux à peine sauvé des flots, que les nécessités du présent lui dérobent les menaces de l'avenir, c'est possible. Mais ensuite, quand il se sent seul, loin de tous ses semblables, sans espérance de revoir son pays et ceux qu'il aime, que doit-il penser, que doit-il souffrir ? Son flot, c'est le monde entier. Toute l'humanité se renferme en lui, et lorsque la mort arrive, mort effrayante dans cet abandon, il est là comme le dernier homme au dernier jour du monde. Croyez-moi, monsieur Paganel, il vaut mieux ne pas être cet homme-là !

Paganel se rendait, non sans regrets, aux arguments de Lady Helena, et la conversation se prolongea ainsi sur les avantages et les désagréments de l'isolement, jusqu'au moment où le Duncan mouilla à un mille du rivage de l'île Amsterdam" (16).

Ce texte est de toute évidence un jalon décisif dans la réflexion critique de J. Verne sur les enjeux de la représentation de Robinson. Il se signale au demeurant comme tel, tant par le dispositif de débat, parfaitement éclairé et conduit, que par le ton final, d'une extrême gravité, véritablement d'admonestation, qui sont employés. En résumé, les sanctions successives, dont Mac Nabbs et Lady Glenarvan frappent l'illusion de Paganel, signifient abruptement la condamnation du présupposé naturalisant, quant à ses deux objets (matière, savoir). La litote utilisée par le géographe indique bien que Robinson ne correspond nullement à un effort de résistance active à la situation, donnée par hypothèse, du naufrage, mais plutôt à un abandon passif à la pente d'une rêverie douce sur une existence dégagée de toute obliga-

tion. Pure décision, immédiatement active, pure volition, immédiatement satisfaite, le moi immisce lentement les marques triomphantes d'un possessif ayant droit de cité sans qu'il y ait eu histoire ni lutte, c'est-à-dire de sa coïncidence, parfaite et sans reste, avec le monde. Cet optimisme primitiviste, qui détourne vers une question sur le bonheur de la solitude une question sur sa praticabilité, rencontre ici sa dénonciation en deux temps. Le premier, parce que le plus simple, est fourni par l'ironie sur l'idéalité de l'espace-laboratoire, plutôt terrain de jeux (17) pour enfant (encore !) que terrain d'épreuve pour adulte - idéalité qui se brise sur le scepticisme manifesté par l'homme du "confort" à l'égard de toute prétendue simplicité d'existence. Le second temps, plus complexe en revanche, touche l'idéalité mentale supposée par l'occupation facile du monde par le sujet. Lady Helena réintroduit, en une phrase, la notion, décisive et jusque-là manquante, du temps, dans cette "vie nouvelle" de Paganel, marquée par l'absence de délai, donc de travail, donc de transformation. La voix du réel concède donc - voici l'efficace retournement logique agencé par J. Verne -, au lieu de s'y opposer, la naturalité de la connaissance, accepte de travailler dans l'hypothèse de son intervention réflexe. Mais c'est justement pour en faire sa limite indépassable et son principe de dissolution interne. Une connaissance que l'on se donne a priori implique non pas une garantie d'efficacité intemporelle, mais une mortalité, comme effet nécessaire du travail de la temporalité sur elle. Aussi bien le glissement opéré par Paganel ne relève-t-il aucunement du hasard : il indique clairement que le sujet a besoin de postuler l'adéquation immédiate de ses gestes au réel, pour réaliser l'épicurisme de la vie immédiate. La substitution de l'affirmation éthique à la démonstration rationnelle demandée révèle le substrat imaginaire de la notion de naturalité. L'instinct d'application, si tant est qu'il ait une

validité propre, ne pourrait se la voir reconnue, comme la notion d'instinct y oblige, que dans l'instant. "Mais ensuite", comme dit Lady Helena, c'est-à-dire au-delà du présent hypothétique, qui est plus de jouissance que de conquête, que représenterait son intervention spontanée ? On entre nécessairement dans la question de l'avenir, c'est-à-dire dans l'ordre de la pensée et de ses projets, donc dans celui de la souffrance. Le spontanéisme est à lui-même sa propre condamnation, il fait apparaître, sur son horizon volontairement borné, la hantise de la conscience moribonde, l'horreur spectrale de l'existence sans socialité.

L'anti-Robinson -

Quelles conclusions pouvons-nous, à ce point, dégager ? Les conditions de production d'un Robinson de plus apparaissent telles qu'elles exigent à la vérité la représentation d'un anti-Robinson. La tradition laisse excessivement (ce sont là sa spécificité, sa force, son enjeu et son scandale) licence au sujet d'investir la double et inséparable idée, enfantine, d'un monde et d'un savoir propices, sans ombre de réticence, à ses désirs. Robinson est (ou est utilisé comme - mais cela revient au même) le contraire d'une fiction pédagogique, puisqu'elle fournit à l'enfant, ou au lecteur qu'elle saisit en enfant, la représentation-confirmation d'une nature positive, fondée en essence et en origine, à la fois de la matière et de l'action. Cela constaté, s'engage un processus critique : toute robinsonnade à faire doit s'élaborer contre pareil schéma naturaliste, pour en dénoncer le mécanisme, en sélectionnant les motifs inverses : collectivité contre solitude, ingratitude contre bienveillance du réel, secondarité du savoir contre techni-

que infuse.

Bref, le Robinson vernien, dans sa gestation lente, s'annonce comme une entreprise de critique, et de radicalisation, des objectifs traditionnels du mythe. Ce point trouve d'ailleurs une confirmation, dans ce que J. Verne répond à J. Hetzel, au moment de L'Ecole des Robinsons :

"J'ai pris, écrit-il, les faits courants qui se trouvent (...) dans la série des Robinsons, et j'ai voulu que tout ce qu'on donnait comme vrai dans ces livres fût faux dans le mien - pas autre chose" (18).

Révélation de la facticité de ce qui passe ordinairement pour vérité, ou contestation d'un imaginaire "trop gâté" et "choisi" : on saisit la rigueur constante, à des années de distance, de la ligne de correction interprétative établie et suivie par J. Verne. Il s'agit bien de fonder la représentation d'un rapport moderne des hommes au réel, mais sous la réserve absolue d'épouser l'historicité et la socialité qui sont leur apanage, et non pas le primitivisme immobile qui n'est que leur envie de fiction, ou leur enfantillage secret. Tout se passe donc comme si la conscience tardive exprimée, ou la présentation rétrospective donnée, par J. Verne de son rapport à Robinson écrasaient le caractère de rupture de sa réflexion première, l'alignaient sur la tradition, sur la destination enfantine, sur la lignée littéraire qui étaient mises dès l'abord en porte-à-faux, comme si elles effaçaient a posteriori le sens et les effets critiques et radicaux postulés au cours de la période constituante du recours au mythe.

Il n'est, pour s'en convaincre, que de comparer l'indifférenciation dont L'Ile Mystérieuse est frappée dans la Préface citée de 1888, avec la volonté,

clairement affirmée, de différenciation, qui préside aux premiers essais de sa composition, du temps de l'élaboration de L'Oncle Robinson (19).

Probablement, dès 1865, J. Verne a mis en chantier cette tentative de réfection du mythe - qui correspond selon son propre témoignage à une exigence toute-puissante, sur la nature de laquelle il est impossible de se tromper. Il écrit en effet à cette époque :

"Je rêve à un Robinson magnifique. Il faut absolument que j'en fasse un, c'est plus fort que moi. Il me vient des idées superbes" (20).

S'il y a urgence et nécessité, capables de réquisitionner à ce point l'écrivain, elles tiennent évidemment au statut de Robinson, ce texte fondateur de la littérature pour la jeunesse (ainsi que J. Verne le souligne, plus tard, dans l'interview qu'il accorde en 1895 à Marie A. Belloc, du Strand Magazine (21), qui fait pour ainsi dire obligation de concourir à son expansion, à quiconque entend devenir praticien du genre. Mais elles tiennent surtout à l'invention que Robinson, comme repoussoir, cette fois, met en branle chez J. Verne. Celui-ci découvre des ressources radicalement neuves dans un champ que l'on pouvait cependant croire exploré et exploité de fond en comble. Et c'est la qualité inouïe de ces potentialités entr'aperçues qui est exprimée en termes d'exigence. Confirmation en 1869 de la forme prise par le projet, et de son enjeu, conséquemment :

"Il y a déjà eu 50 Robinsons et je crois que je me tiendrai en dehors de tout ce qui a été fait" (22).

Aussi bien y a-t-il une vertu inhérente à la restriction que rend inévitable

la popularité de la tradition : si Defoe et Wyss se sont partagés "les deux meilleurs sujets" (23), la contre-partie de la gêne suscitée par pareil monopole est l'obligation d'innovation à laquelle l'écrivain se trouve assujéti, pour son bénéfice :

"Moi j'ai à en faire un troisième qui ne soit ni l'un ni l'autre"
(24).

A ce point, contraintes objectives de la production littéraire et volonté personnelle de mettre en forme une critique des antécédents contraignants se rejoignent pour installer, de gré et de force, J. Verne dans ce dehors du mythe, qui est, remarquablement, pensé aussi comme son point de neutralisation.

L'Oncle Robinson apparaît dans cette perspective comme la première tentative de la part de J. Verne pour fonder en pratique cette conscience critique, pour ébaucher une continuation de la fable qui s'efforcerait enfin d'instaurer par rapport à elle une solution de continuité. On y retrouve aisément bien des éléments romanesques (personnages et épisodes), destinés à être repris et refondus dans L'Île Mystérieuse. Mais ce qu'il faut essentiellement retenir de cette esquisse interrompue, c'est le requisit du dénuement qu'elle (s') impose et tente de pousser jusqu'à son terme :

" *Nous serons les ^{Robinsons} du Pacifique' (... mais) la situation n'était pas et ne pouvait pas être la même ! Les naufragés suisses sont des millionnaires ! Ceux-ci sont des malheureux, réduits au plus complet dénuement, qui ont tout à créer autour d'eux" (25).

Ce qui interdit cependant au projet d'aboutir, c'est qu'il échoue à se donner

les moyens de cette représentation nouvelle. Le verdict de J. Hetzel tombe sans appel, et constitue significativement un brutal rappel de J. Verne à l'ordre de l'énergie :

"Le début manque de vie, est lent. Je crois que le début devrait être un dialogue entre tous ceux du canot. Ce dialogue interrompu par quelques lignes de récit de temps en temps dans un de ces débuts francs qui montrent mieux les choses et les gens que le récit lent et long d'un naufrage (...). Résumez tout vivement, quasiment. Ils sont tous lents ; pas un ne vit. Vos personnages dans tous vos livres sont la vie même, l'énergie même. Là, c'est un tas d'êtres languissants, aucun n'est alerte, vif, spirituel, é-moustillé. Lâchez tous ces types et recommencez avec de nouveaux, tout à fait" (26).

Le souci de l'éditeur semble bien être, par la sévérité même de ses attendus, de faire mesurer la distance entre le projet affiché par son auteur (drame, situation poussée à l'absolu, efforts de résurrection de la civilisation voués à être incommensurables à leur représentation ordinaire), et ce début de réalisation (frappé généralement de lenteur et de langueur, ce qui signifie invraisemblance tant au regard de l'urgence à instaurer qu'à celui de la transformation à accomplir). On pourrait dire, sans paradoxe, qu'au terme de cet échec, tout est prêt pour que J. Verne puisse entreprendre L'Île Mystérieuse : la perspective établie d'une robinsonnade critique, axée sur la conquête de la maîtrise ; la nécessité reconnue d'un vrai dénuement, contre la fausse nature, et d'une vraie énergie, contre la fictive possession ; la vraisemblance réglée autour de la violence à représenter et

de l'arrachement à démontrer ; enfin les instruments sélectionnés, soit les principes de la collectivité comme condition de survie, et du savoir comme procès de lutte contre la matière.

La première partie du roman, intitulée Les Naufragés de l'Air, va exécuter point par point ce programme de radicalisation de la fable. Réduit à son sens premier, ou apparent, le projet de L'Ile Mystérieuse manifeste ces deux ambitions : occuper le terrain dégagé des "donnes" précédentes de Robinson, et faire virer, exactement, l'imaginaire du côté du réel.

- III -

Passage à la limite -

"J'ai la conviction profonde que la curiosité du lecteur sera excitée et que la somme des choses imaginées dans cet ouvrage est plus complexe que dans les autres" (27).

Telle est l'étrange nécessité qui est faite à J. Verne, d'imaginer d'autant plus et d'autant plus systématiquement qu'il s'est astreint de lui-même à un refus de principe de l'imaginaire. Le pari est, évidemment, à première approche, de rompre avec la répétition, monotone et dépourvue de franche surprise, donc de réelle occasion de succès, des Robinsons du siècle, par une surenchère, poussée aussi loin que possible, quant aux difficultés initiales rencontrées par les naufragés. Mais ce pari n'a de sens, d'autre part, que s'il ne s'enferme ni ne s'arrête dans la pure performance en matière de variation littéraire, que si, par conséquent, il aide à une résurrection, au-delà de la simple curiosité, des enjeux fondamentaux du mythe,

en leur aspérité. Telle doit être la perspective, la seule possible, d'un "Robinson moderne".

Ce retour à une sévérité superlative du motif de Robinson est entamé dès la splendide introduction du roman, qui tient compte sans nul doute des conseils donnés par J. Hetzel à l'époque du catastrophique Oncle Robinson, mais qui les suit aussi en les exagérant à l'extrême, c'est-à-dire en opérant un passage à l'absolu, simultanément, de la nature comme violence, du naufrage comme déroute, du sujet comme énergie.

L'ouragan de mars 1865 - sous réserve des autres implications que nous pourrons y distinguer (28) - fixe d'entrée de jeu la nature et ses manifestations du côté de la force agressive, de l'exaltation frénétique - comme défi incontestable jeté à la maîtrise des hommes. Première signification à rebours, ainsi : il ne peut y avoir collaboration de la matière et de l'action. Il faut, pour test de vérité, choisir a priori l'hypothèse la plus négative possible : celle de leurs rapports de force, d'une gigantesque partie de "bras-de-fer" entre le pouvoir de perturbation, de destruction des éléments et le pouvoir d'organisation, de construction des héros. L'ouragan permet d'autre part de sauter directement au pire, s'agissant du naufrage : "véritable jouet de l'effroyable tempête" (29), l'aérostat n'a plus la moindre défense à opposer aux éléments. La situation choisie exige le rejet rigoureusement complet de toute possibilité instrumentale future :

" 'Dehors tout ce qui pèse !... tout !' " (30).

L'appel de Cyrus Smith est appliqué pièce à pièce : sont jetés

"par dessus bord les objets même les plus utiles (...), les quelques vivres qu'ils avaient conservés (...), jusqu'aux menus usten-

siles qui garnissaient leurs poches " (31),

jusqu'au sac d'or (32), et finalement à la nacelle elle-même. D'une manière extraordinairement accélérée, la fiction largue ce faisant toutes les (et ses) possibilités de survie, et remonte, dans le champ des hypothèses, jusqu'à celle de la nudité à l'état pur. Enfin l'ouragan est l'occasion de déplacer de façon décisive le contexte même du naufrage. Le "naufrage" aérien n'est pas seulement une superbe innovation, qui a en outre la valeur indicative explicite d'un retour de J. Verne à et sur ses propres sources (Cinq Semaines en Ballon (33)) : il permet de changer le signe de l'épisode, de faire jouer la passivité qu'il implique évidemment sur fond d'une activité, et même la plus haute de toutes, celle de la résistance politique à l'injustice et à l'illégitimité. Le naufrage ne vient pas frapper de manière fatidique l'individu - il est la conséquence, consciemment acceptée dès le départ comme possible, d'un ouragan saisi comme chance d'évasion. Autrement dit, ce n'est pas après le naufrage que commencent les exploits de l'énergie humaine : tout au contraire, le naufrage n'arrive que parce que la conscience, ayant délibéré, a auparavant décidé de peser de toute son énergie sur le cours des choses.

Premier faux départ -

L'introduction de L'Ile Mystérieuse est donc cette rencontre au sommet de qualités pures - de la nature comme chaos, de la volonté comme trempe -, qui place rapidement le roman et la question qu'il traite en leur état lui-même exacerbé - le naufrage comme épreuve du vide instrumental. Cependant la radicalisation vernienne du motif de Robinson ne se borne pas à s'assurer de ces préliminaires intransigeants - elle travaille aussitôt après, grâce à l'invention très rigoureuse de trois départs successifs, à effectuer une

purge complète de l'imaginaire, dont la brutale expulsion a déjà commencé. L'installation de l'espace à civiliser est réglée, de manière significative, aussi loin que possible : les deux premières tentatives (34) ne sont là que pour manifester leur échec redoublé - et cet échec n'est mis en scène que pour disqualifier les procédures fondamentales de l'imaginaire des robinsonnades.

Le premier débarquement, on le sait, n'a pas lieu sur l'île, mais sur l'flot qui lui est contigu. Territoire réduit de proportions, spectral d'aspect, à la surface comme lunaire :

"sol sablonneux, mêlé de pierres, (...) dépourvu de toute espèce de végétation (...), fort inégal, raboteux, (...) criblé de petites fondrières (desquelles) s'échappaient à chaque instant de gros oiseaux au vol lourd (vers l'Océan) dont les énormes lames blanchissaient dans l'ombre" (35).

Ce décor a fonction d'antiphrase, comme sa localisation même dans le Pacifique (36) : il oppose dès l'abord au rêve de la nature accueillante l'image, la plus négative qui se puisse faire, de l'aridité sans ressource. Il est clair que le roman joue ce faisant avec sa propre limite, s'approche, dans cette épreuve de vérité du mythe, du point où il lui faut peut-être y retourner nolens volens, où l'effort d'inversion ruinerait définitivement toute vraisemblance possible, et l'existence même de la fiction, à court terme. Aussi faut-il insister, en réalité, sur le double propos qui supporte ce faux départ. J. Verne n'y figure pas seulement le vrai de Robinson contre le faux, il figure aussi le réel de Robinson contre le vrai, ce réel intenable à rigoureusement parler. A partir de là, force est de comprendre que le

récit qu'on lira, à quelque hauteur d'exigence qu'il prétende ou qu'il semble parvenir, demeure soumis à la loi de la fiction minimale : critique du mythe, il n'est aussi que le mythe radicalisé, toujours en reste par rapport au réel suprême, c'est-à-dire mortel. J. Verne opère donc ici à la fois une mise au point thématique, et une mise au point méthodologique, qui cerne les limites de la première : ne pas prendre L'Ile Mystérieuse pour ce qu'elle n'est pas et ne peut pas être, c'est-à-dire le réel - mais y chercher un vrai hypothétique, ou d'ordre strictement conceptuel, que peut produire son statut de fiction sociologique anti-mythique. Prenons donc la mesure de l'enjeu, tel que nous pensions possible de le fixer naguère : le dehors du mythe, ou sa neutralisation, n'assurent pas un point de vue qui serait indiscutable, mais l'horizon différent pour une expérience théorique : faire virer l'imaginaire du côté du réel ne signifie pas qu'on puisse substituer l'un à l'autre, mais qu'on vise à constituer ce virage expérimental en seule méthode recevable dans la perspective de l'établissement d'un vrai a priori.

Second faux départ -

Aussi bien change-t-on aussitôt de représentation thématique, c'est-à-dire de terrain - de l'flot strictement rebelle à l'île, comme espace convenable du minimum fictif. Mais c'est pour aboutir à un deuxième faux départ, qui se bloque, moins rapidement que le premier, mais non moins irréversiblement, sur le constat de clôture du chapitre VIII :

"Le feu était éteint. Les cendres noyées n'étaient plus que vase. Le linge brûlé, qui devait servir d'amadou, avait disparu. La mer avait pénétré jusqu'au fond des couloirs, et tout bouleversé, tout

détruit à l'intérieur des Cheminées !" (37).

Quand on se rappelle que J. Verne avait pris soin de préciser que ces Cheminées avaient naturellement la forme (38) du signe typographique du "et coetera" (&), la signification de cette prise de possession de la mer apparaît explicitement : l'ouragan, c'est-à-dire l'antinateure, réinvestissent pour le ruiner un premier établissement qui prétendait trop simplement accéder à un espace complet, spontanément pré-ordonné et préformé. Les signes ne sont pas donnés d'avance : seuls peuvent subsister ceux que l'histoire et le travail font, donc ont la force d'imposer.

Voué à l'échec, ce long épisode initial est destiné par J. Verne à régler le compte des facilités de Robinson. Même si c'est nécessaire, il ne suffit pas de réunir le matériel d'une juste expérience, non truquée - ce que fait d'ailleurs J. Verne avec insistance, mais pour indiquer que le passage au rien n'est que la première des conditions à réunir :

"Ils n'avaient rien, sauf les habits qu'ils portaient au moment de la catastrophe. Il faut cependant mentionner un carnet et une montre que Gédéon Spilett avait conservée par mégarde sans doute, mais pas une arme, pas un outil, pas même un couteau de poche. Les passagers de la nacelle avaient tout jeté au dehors pour alléger l'aérostat.

Les héros imaginaires de Daniel de Foë ou de Wyss, aussi bien que les Selkirk et les Raynal, naufragés à Juan-Fernandez ou à l'archipel des Auckland, ne furent jamais dans un dénuement aussi absolu. Ou ils tiraient des ressources abondantes de leur navire échoué, soit en graines, en bestiaux, en outils, en munitions, ou

bien quelque épave arrivait à la côte qui leur permettait de subvenir aux premiers besoins de la vie. Ils ne se trouvaient pas tout d'abord absolument désarmés en face de la nature. Mais ici, pas un instrument quelconque, pas un ustensile. De rien, il leur faudrait arriver à tout !" (39).

Cet "inventaire des objets", évidemment radicalisé, doit en outre se compléter, pour faire exacte mesure, par un inventaire moral, et c'est à quoi s'applique en réalité J. Verne. Le sujet de ce deuxième début de L'Île Mystérieuse est donc de déterminer la signification convenable à donner à la phrase qui suit peut après :

"Les naufragés ne devaient rien attendre que d'eux-mêmes" (40).

Or cette constatation n'impose pas immédiatement son sens extrême. Au lieu d'être entendue stricto sensu comme exigence de création, ce qui n'est pas indécemment, mais pas tout à fait pertinent non plus. C'est que l'imaginaire de Robinson est capable de subreptices retours.

D'où l'insistance sur les "inévitables" (41) lithodomes (42) dont l'implication symbolique et l'avertissement sont momentanément inaperçus, et qui se voient l'objet d'une consommation directe leur contrevenant complètement. Les mêmes naufragés qui cherchent "quelque trou dans lequel (ils) pourron(t) (se) fourrer" (43), au lieu de prendre exemple sur les mollusques "perforateurs", entreprennent de vivre sur le donné, si réduit soit-il, de l'île : une seule et même logique à cet égard. Cette reconnaissance "sommaire", donc, et "provisoire" (44), destinée à s'épuiser rapidement et à faire faillite d'elle-même, se traduit par une vie de cueillette limitée et lassante, par une installation-refuge inconfortable et inefficace :

" 'Ici l'eau ! Là-bas, le bois ! (...) Il ne manque plus que la maison !' " (45).

La nature tient lieu de réserve alimentaire, de retraite, même de travail - quand Pencroff utilise la rivière pour charrier le bois (46). Utilisée de la sorte, telle quelle, elle est la marque d'un imaginaire de la collaboration, qui entrevoit assurément, mais pour la remettre à plus tard et pour l'abandonner, la création comme valeur antagoniste et principe de remplacement. Première facilité, que J. Verne représente comme décevante :

" 'Une île, si vaste qu'elle fût, ne serait toujours qu'une île !' " (47) -

avant de la sanctionner par l'échec. On ne peut tabler sur la nature, parce qu'il faut penser la nature adverse.

Deuxième facilité : l'unique allumette restante, et le premier feu des naufragés (48). Tout se passe comme si le dénuement ne pouvait jamais être cru tout à fait possible, comme si Robinson abritait et secrétait l'intime conviction d'une chance consubstantielle à l'homme, expression vulgarisée de la Providence. Dans quelque condition que l'on se place, l'imaginaire résiste au fait d'avoir à abandonner absolument ses contreforts contumiers. Là encore, J. Verne ne laisse s'instaurer cette croyance que pour en priver l'épure, qu'il faudra bien commencer un peu plus tard. Aussi bien est-elle porteuse du vœu de transformation, en quoi elle n'est pas complètement négative. Elle engage le besoin prométhéen de l'homme - qualifie donc utilement sa fonction, même si elle en résorbe et efface l'exigence sous des facilités faibles :

"Le coeur(d'Herbert) lui battait fort. Prométhée allant dérober le feu du ciel ne devait pas être plus ému !" (49).

La scène de la confection du feu joue habilement sur le pathétique de la dernière chance, mais c'est pour mieux la retourner, et en fixer l'improbabilité, et l'absence de justification. Surtout, elle utilise la foi inconsciente des modernes dans l'instrument pour congédier la naturalité du savoir. N'est (même) pas sauvage qui veut. L'"enfant" qui, comme Herbert, croirait à la fabrication naturelle du feu doit déchanter très vite : même au geste le plus simple, il faut un "coup" (50), comme dit Pencroff, qui en fait un geste non fondé en nature, mais en une technicité coupée de toute évidence.

Ce second faux départ fixe, et frappe mortellement, les deux naturalités tentatrices véhiculées par le schéma de Robinson. A son terme, le rien matériel, le rien naturel, le rien mental se sont rejoints dans une même catastrophe qui remet une dernière fois le récit à zéro - mais désormais pour le bon départ.

Le mot d'ordre de l'arrachement -

L'arrivée de Cyrus Smith, suivie aussi rapidement que possible de sa prise de commandement sur les Robinsons désemparés, inaugure la mise en oeuvre de ce que l'on pourrait appeler la bonne doctrine. La démarche suivie dans cette phase de véritable départ de la robinsonnade consiste à modifier du tout au tout les présupposés de l'épisode précédent, mais aussi pour ce faire à utiliser, plutôt qu'à contredire, en les reversant au compte d'une tout autre appréhension des conditions imposées, les affirmations posi-

ves qui pouvaient y être apparues. Par exemple, la phrase qui exprime la foi de Pencroff, et selon laquelle

"Il y a toujours moyen de tout faire" (51),

constitue une qualité morale de grande vertu, disposée en pierre d'attente, qui ne demande qu'à être retraitée avec intransigeance pour se transformer en volonté pragmatique. Aussi trouve-t-elle aussitôt sa place, dans la nouvelle perspective désormais assignée par l'ingénieur, comme l'une des convictions appelées à devenir essentielles à sa bonne application. D'un début du roman à l'autre, il y a donc, par delà les ruptures auxquelles ils donnent lieu, mise en place progressive, par mouvement d'intégration, de la ligne interprétative qu'il s'agit de représenter comme valide, ce qui lui confère sa force démonstrative. Cyrus Smith intervient, et tout prend sens, d'un seul coup, dans le système proposé, qui coordonne les conceptions partiellement positives apparues dès auparavant, en spécifiant la fonction qu'elles doivent revêtir.

Ce qui distingue radicalement la pensée de l'ingénieur des gestes accomplis jusque-là par les Robinsons, c'est la notion d'arrachement, qu'elle substitue à celle de consommation et d'utilisation, pour désigner le rapport qui doit être instauré vis-à-vis de la matière. La formule-clé à cet égard est sans nul doute celle qui fixe le projet de Cyrus Smith :

"arracher à cette nature sauvage tout ce qui serait nécessaire à la vie de ses compagnons et à la sienne" (52).

Mot d'ordre, décisif, de lutte contre une puissance rebelle, avec laquelle il est dangereux et inutile d'engager des tractations, quelles qu'elles

soient. Au demeurant, l'île signifie à satiété, par tous les traits de sa configuration symbolique, l'effet qu'il convient d'en attendre, et conséquemment, le traitement qu'il convient de lui administrer. Après que l'flot préliminaire eut déjà imposé son aspect d'"énorme cétacé" (53), l'avertissement se poursuit et s'amplifie au moment où l'ingénieur, dont c'était l'idée fixe, prend pour la première fois une évaluation complète de l'espace fourni par le hasard aux naufragés :

"On trouve qu'elle (l'île) ressemblait à quelque fantastique animal, une sorte de ptéropode monstrueux, qui eût été endormi à la surface du Pacifique.

(...). Au nord-est, deux autres caps fermaient la baie, et entre eux se creusait un étroit golfe qui ressemblait à la mâchoire entrouverte de quelque formidable squal.

Du nord-est au nord-ouest, la côte s'arrondissait comme le crâne aplati d'un fauve, pour se relever en une sorte de gibbosité (...).

De ce point, le littoral courait assez régulièrement nord et sud, creusé, aux deux tiers de son périmètre, par une étroite crique, à partir de laquelle il finissait en une longue queue, semblable à l'appendice caudal d'un gigantesque alligator" (64).

L'insistance de J. Verne vise évidemment à prendre le contre-pied extrême du caractère abstrait, conventionnel que les Cheminées étaient chargées de représenter, à instaurer un espace indexé du côté de la monstruosité, de la difformité, de la menace. Le projet de reconstruction prend l'allure d'une épreuve de résistance à la négativité potentielle de la nature, à un pouvoir maléfique rôdeur qu'il va désormais falloir exorciser - celui-là même dont J. Verne faisait un peu plus haut, nous l'avons noté, l'horizon indicible de

l'expérience modernisée.

Donc, pas de pacte innocent, pas d'aisance de rapports évidente, avec la nature. J. Verne met ici en forme la radicalisation qu'il a entreprise, et il doit, par conséquent, à partir de là, détailler les différentes nécessités théoriques impliquées par son hypothèse. L'Île Mystérieuse commence très exactement, dans ce rétablissement brutal de perspective opéré par Cyrus Smith, son enquête sur les conditions de possibilité de la réitération de la civilisation. A quelles exigences, une fois abandonnés les réflexes qui en ont trop souvent tenu lieu, les sujets doivent-ils répondre pour envisager de conduire à son terme, en toute vraisemblance, la reconstruction de leur système de vie ? Le Robinson moderne, qui monopolise cette partie initiale du roman sur la base du bon départ enfin déterminé, se refait visiblement à ce stade au nom d'une fidélité supérieure au mythe : il a la charge d'effacer les affaiblissements auxquels il a succombé, pour faire se rejoindre - par-dessus toutes ses effectuations historiques, la première comprise, c'est-à-dire celle de Defoe - sa production d'origine (à l'époque de l'émergence de la société nouvelle) et son application de pointe (à l'époque d'expansion et d'universalisation de cette société).

Le moyen de l'oeuvre de civilisation -

La lutte imposée par Cyrus Smith doit se voir dotée de moyen, d'instrument, de finalité. Point par point, J. Verne répond à ces différentes questions : phase transparente et puissante, mais temporaire, du roman - ce qui fait son importance (représentation efficacement concentrée de l'ensemble des impératifs modernes) et sa limite (représentation selon toute apparence

insuffisante, puisque ne concentrant pas en elle l'intégralité de la fiction).

Le moyen-clé de la lutte est la réunion d'une collectivité, principe auquel le groupe des Robinsons de L'Île Mystérieuse donne sa forme idéale. Ses traits distinctifs en sont diversité des âges, d'abord, pluralité des positions, ensuite. Autour de l'adolescent, sont rassemblés des individus échelonnés rigoureusement de cinq en cinq ans : de Smith, né en 1820, à Nab, né en 1835, en passant par Spilett, né en 1825, et Pencroff, né en 1830 (55) - de sorte que Harbert (qui sert à redoubler en une figuration biologique, interne au groupe, ce qui constitue son projet vis-à-vis du monde extérieur : faire un homme pendant qu'on refait la société moderne) bénéficie d'un échantillonnage complet de modèles adultes, susceptibles de jalonner son avenir. La notion d'individu ne prend ainsi son sens que replacée dans un procès continu d'accumulation, l'âge doit pouvoir être pensé comme un progrès en continuelle extension. Harbert est d'autre part encadré par un ensemble non moins cohérent de situations particulières : l'ingénieur, le journaliste, le marin, l'affranchi. Cet effort de différenciation vise à établir cette fois l'individu au sein d'une totalité sociale. L'éducation doit devenir l'intégration généralisée de tous les champs expérimentaux concevables. On le voit, chacune des données affectées à la collectivité dans L'Île Mystérieuse a valeur explicitement optative, est à comprendre comme proposition de loi pour une société théorique. La double diversité fonctionnelle (56) requise permet d'obtenir l'addition d'apports individuels spécifiques et compatibles (l'ingénieur apporte en lot le savoir, le marin sa pratique multiforme, l'affranchi sa force, et il n'est jusqu'au journaliste, mémoire du groupe - qui ne l'en chabute pas moins quelque peu sur sa position d'intellectuel - qui ne

trouve occasion de tirer usage de ce que son métier lui a fait connaître, sinon accomplir), mais elle demande aussi que soit établi, sous la hiérarchie ainsi instaurée, le tissu d'une unité indivisible.

Cette unité est assurée par un quadruple dispositif - professionnelle-ment, moralement, caractériellement, historiquement.

Aptitude, communément partagée, au travail manuel, d'abord. Quoi qu'il en soit des différences portant sur leur pouvoir d'interprétation et de décision, cette expérience instaure entre les individus une équivalence importante. Ainsi, l'ingénieur affiche

"la physionomie d'un savant de l'école militante" (57) -

référence usuelle (58) chez J. Verne à l'homme de terrain, mais ici augmentée du double poids du contexte de guerre (qui radicalise le militantisme en question) et de la fonction spécifique du personnage (les chemins de fer, principe suprême de la communication économique moderne). Smith représente l'homme pratique, figure favorite des Voyages Extraordinaires, poussée dans L'Ile Mystérieuse à l'exemplarité la plus accomplie, c'est-à-dire déployée dans toutes ses qualités de modèle social :

"(Il était) un de ces ingénieurs qui ont voulu commencer par manier le marteau et le pic, comme ces généraux qui ont voulu débiter simples soldats. Aussi (...) possédait-il la suprême habileté de main (...), homme d'action en même temps que de pensée" (59).

L'allusion aux généraux n'est pas insignifiante, ici. Elle éclaire le principe ou l'enjeu de cette représentation expressément moderne : rejetant le passé de la division des tâches, elle assimile l'expérience de l'ingénieur

aux parcours-types, anti-aristocratiques, du corps social actuel, fixé par la Révolution et l'Empire, à ces promotions, accélérées en même temps que complètes, qui figurent et fondent l'unité de profession et l'homogénéité de projet du siècle nouveau. "La main" rapproche, de ce point de vue, l'ingénieur de Pencroff, l'homme "jamais embarrassé" (60) (d'où leur collaboration, dépourvue d'empiètement de la part de l'un ou de l'autre, en matière de construction navale (61)), comme de Gédéon Spilett, qui est appelé à "contribuer largement de la tête et de la main" (62) à l'oeuvre de colonisation. "Soldat et artiste" (63) : la dualité de fonction ou de vocation, qui sert à qualifier le journaliste, vaut plus généralement comme suppression nécessaire de la monotonie sociale, comme définition d'un champ plus ouvert pour l'intervention individuelle.

Valeur, unanimement reconnue, de la fidélité, en second lieu. Celle-ci est illustrée dans les deux ordres où elle peut avoir sens. Dans l'ordre privé, Nab et Pencroff en sont les exemples, l'affranchi lié perinde ac dader au maître ^{auquel} il doit la liberté - celui qui erre "inconsolable, (...) désespéré" (64) pendant tout le temps de l'absence de Cyrus Smith et qui veut se laisser mourir après qu'il l'eut retrouvé comme mort :

" 'Si vous n'étiez pas venus, j'aurais enterré mon maître et je serais mort près de lui' " (65),

le matelot comme père adoptif de Harbert

"fils de son capitaine, un orphelin qu'il aimait comme si c'eût été son propre fils" (66).

Double expérience d'un dévouement sans limite, qui investit intégralement la

liberté individuelle dans l'altruisme, qui extirpe du sujet sa définition strictement personnelle pour lui conférer les droits et les devoirs d'un être collectif. Dans l'ordre public, l'ingénieur et le journaliste sont les témoins d'une fidélité, de même nature, à l'idéal historique :

"Bientôt, leur vie commune n'eut plus qu'un but, (...) rejoindre l'armée de Grant et combattre encore dans ses rangs pour l'unité fédérale" (67).

Les deux types de fidélité manifestent cette même restriction de la vie possible à une finalité constituée comme suprême en même temps qu'unique, restriction compensée par le surcroît de force que le monopole exercé par l'idée ou la personne bénéficiaires octroie.

Type, généralement manifesté, de la hardiesse, ensuite. Spilett et Pencroff partagent (nouveau rapprochement dans cette collectivité, prévue justement pour les varier autant que possible) une connaissance comparable du monde : l'un pour avoir "couru le monde entier" (68), l'autre pour avoir "couru toutes les mers du globe" (69), ce qui fait du premier ce

"véritable héros de la curiosité, de l'information, de l'inédit, de l'inconnu, de l'impossible" (70),

et du second, ce personnage

"auquel, en fait d'aventures, tout ce qui peut advenir d'extraordinaire à un être à deux pieds sans plumes était arrivé (...) et qui ne pouvait s'étonner de rien" (71).

J. Verne ménage ainsi la rencontre, pour une audace identique, de celui qui

cherche l'impossible par fonction, et de celui qui par métier refuse de lui accorder foi. Le portrait de Smith, à la fois physique et moral, résume pour l'ensemble du groupe les conditions de "tempérament" qui lui sont attribuées a priori : une "large expansion vitale" et "cette persistance vivace qui défie toute mauvaise chance" (72). Le roman se donne donc une réunion d'"hommes" dans la belle et puissante acception du mot" (73). Si la chose est répétée à satiété à propos de l'ingénieur, dont l'arrivée retardée est longuement préparée par un véritable "tir groupé" de réflexions - "un homme celui-là, et un vrai" (74), "un homme à revenir de tout" (75), "homme à se tirer d'affaire là où tout autre succomberait" (76) -, elle instaure surtout une identité de base entre tous les membres de la communauté, comme l'exprime Spilett dans cette déclaration d'allégeance égalitaire :

"Vous avez affaire à des hommes. Ils ont confiance en vous, et vous pouvez compter sur eux" (77).

Passé, identiquement vécu, de la liberté, enfin. Le contexte de la Guerre de Sécession permet à J. Verne de transformer le hasard - comme source de la robinsonnade - en volonté délibérée, en d'autres termes de préciser à quelles conditions la solitude est acceptable. Inacceptable en effet, au regard de la valeur incontestable que représente la vie sociale, elle n'a de sens que si elle est manière d'échapper aux blocages historiques qui altèrent ou interdisent la participation de l'individu au progrès du corps collectif. En modifiant de la sorte les motivations du départ de la fiction, J. Verne s'attaque aux assises mêmes du récit de Robinson, fait acte pour ainsi dire déontologique, de recherche de sa légitimité minimale. L'obsession de l'évasion (de nature politique pour l'ingénieur et le journaliste,

prisonniers de guerre, ou propre à devenir politique, dès lors qu'elle s'est manifestée sentimentalement, pour Nab - prisonnier volontaire par fidélité personnelle - ou pour Pencroff - prisonnier involontaire) est étroitement contenue dans les limites où elle peut apparaître valable : non pas fuite, pour une liberté insignifiante du moi, hors de l'histoire (78), mais risque encouru pour faire plus rapidement retrouver à la personne sociale l'histoire et son procès, douloureux mais nécessaire, d'accomplissement des libertés civiles.

Telle est donc la collectivité, seule pensable, qu'un "Robinson" moderne puisse se donner, comme moyen de représenter une reconstruction-modèle de la civilisation. Aux antipodes du héros solitaire du mythe, un groupe dont l'efficacité soit garantie par une totalité sociale en résumé, et dont l'homogénéité soit fondée sur une unité fondamentale de pratiques, de valeurs, d'expériences, d'engagements. L'Île Mystérieuse, loin de chercher à dérober le caractère théorique des moyens octroyés, le souligne nettement :

"Il eût été vraiment difficile de réunir cinq hommes plus propres à lutter contre le sort, plus assurés d'en triompher " (79).

Le roman ne laisse, dès l'abord du bon départ, aucun doute planer sur le résultat de l'entreprise, puisqu'il ne s'intéresse qu'à l'établissement de la logique du succès. Cette logique commence, avant toute autre considération, à la mise en place de la cohérence et de la transparence sociales.

L'instrument de l'oeuvre de civilisation -

Après le moyen, l'instrument nécessaire. Le projet d'arrachement conduit

à réquisitionner obligatoirement le savoir, à y reconnaître son unique objet d'exécution. Le début du processus de civilisation est d'ailleurs l'outil d'une mise au point très claire de J. Verne, en cette matière :

" 'Eh bien, monsieur Cyrus, par où allons-nous commencer ? demanda le lendemain matin Pencroff à l'intérieur.

- Par le commencement", répondit Cyrus Smith.

Et en effet, c'était bien par le 'commencement' que les colons allaient être forcés de débiter. Ils ne possédaient même pas les outils nécessaires à faire les outils, et ils ne se trouvaient même pas dans les conditions de la nature, qui, 'ayant le temps, économise l'effort'. Le temps leur manquait puisqu'ils devaient immédiatement subvenir aux besoins de leur existence, et si, profitant de l'expérience acquise, ils n'avaient rien à inventer, du moins avaient-ils tout à fabriquer. Leur fer, leur acier n'étaient encore qu'à l'état de minerai, leur poterie à l'état d'argile, leur linge et leurs habits à l'état de matières textiles" (80).

Il ne faut pas se tromper de commencement - c'est ainsi qu'on pourrait résumer ce texte à portée expressément méthodique. Il faut refuser le mythe de l'invention, ou de la connaissance spontanément créatrice, mais plier au contraire le début de la robinsonnade, (en le privant de tout caractère absolu, ou originel) à l'existence d'un acquis antérieur de savoir, condition pour les individus de leur possibilité de réponse aux besoins immédiats et imparables. Le début de la robinsonnade moderne en arrête le statut : elle ne peut être autre chose que l'exécution stricte d'un programme correspondant à l'état des connaissances disponibles à son point de départ. Sans le

savoir, le récit s'arrête, où la fiction apparaît pour ce qu'elle est.

L'Ile Mystérieuse profite de la phase de résurrection de Cyrus Smith pour le souligner :

"Il n'existait aucun moyen de faire cuire un gibier quelconque (...). Le froid devint très vif, et, par malheur, il n'y avait aucun moyen de le combattre" (81).

D'où la sujétion complète des naufragés moins à la personne qu'à la fonction de l'ingénieur, constitué en "chef naturel" (82) ou "chef incontesté" (83) -- ce dont s'énervait Giono, l'anarchiste, comme le note Mme S. Vierne (84). Non sans quelque myopie, selon nous, en égard aux sournoises manoeuvres de perversion que J. Verne ne tarde pas à engager quant à cet esclavage, nous y reviendrons. Mais surtout, pour le moment, non sans méprise. Outre que ce lien de dépendance est largement compensé, en effet, par les différents principes de cette unité, représentée comme fondamentale par J. Verne, il est donné pour logique et indiscutable, dès l'instant où l'on échappe au mythe de l'invention spontanée. Il est la monnaie obligée du réalisme moderne, que l'expérience revendique. La naturalité de l'autorité fait pièce à la naturalité de la connaissance, elle est le corollaire rigoureux, la traduction sociale, concrète ou pratique, du caractère non naturel affecté au savoir. L'abandon de Richmond doit se lire symboliquement, comme le refus des richesses du monde en tant qu'elles sont un donné trop aisément constitutif de la robinsonnade traditionnelle. Une fois qu'on lui a opposé la richesse intellectuelle, en tant qu'acquis préliminaire à toute robinsonnade anti-fictive, et que l'on a astreint cette "banque d'informations", ce "composé de toute la science et de l'intelligence humaines" (85)

qu'est l'ingénieur, à se mettre intégralement au service d'autrui, cela fait réciproquement devoir à autrui de se vouer complètement à la logique progressive du programme formulé par le guide. Cela donne sens à ce naturalisme "instinctif" (86) prêté au jeune Harbert, et qui pourrait sembler aberrant (87) si l'on ne voyait pas qu'il est mentionné et appelé à fonctionner dans la phase dite du deuxième faux départ, donc dans les étroites limites d'une robinsonnade encore inassurée et virant à l'échec. Quoi qu'il en soit de la positivité accordée à pareils goût et don spontanés pour la connaissance du réel, ils sont taxés d'une insuffisance fondamentale, qui ne disparaît que s'ils sont encadrés par le savoir, non pas réflexe, mais au contraire réflexif, de Smith.

La finalité de l'oeuvre de civilisation -

Enfin, la finalité du projet d'arrachement lui est conférée par ce dont il tient (malheureusement) lieu : c'est-à-dire par l'oeuvre historique à l'achèvement de laquelle les naufragés sont empêchés de participer directement, mais dont ils ont, du même coup à fournir un équivalent rigoureux. Coupés du progrès de l'histoire, à l'instant même où celui-ci va connaître une étape décisive (88), les Robinsons doivent se donner comme tâche d'en produire, parallèlement, une représentation de remplacement. D'où le fait que l'île est baptisée du nom de Lincoln (89), et se voit appliquer un travail de "colonisation". Il ne s'agit plus seulement d'un rétablissement de la civilisation, notion trop vague, presque anhistorique, mais d'une remise en oeuvre du pouvoir transformateur des modernes, d'une pénétration de l'histoire dans un espace qui l'ignore et la refuse. Le travail civique, dans

l'insularité des Robinsons, et la lutte civile, dans le continent dont ils sont séparés, sont un seul et même projet. Leur simultanéité fait leur complémentarité, gage leur identité de programme - relever le défi, ici, de l'archaïsme social, là, de l'archaïsme naturel, pour la promotion du modèle nouveau de société. L'Ile Mystérieuse, partie I, ou la conquête selon l'homme moyen (90).

Exécution du programme -

A grandes étapes, ce contrat est exécuté : depuis le moment où ils contemplent l'île qui va devoir "subvenir à tous leurs besoins" (91), jusqu'à celui où ils constatent qu'elle "fourni(t) déjà à presque tous leurs besoins" (92), on assiste en accéléré à l'accomplissement de l'oeuvre d'arrachement définie. Le rien est d'emblée conjuré, dans son maléfice, par le double dogme collectiviste et travailliste impérativement établi :

" 'D'ailleurs, que nous manque-t-il ? Rien !

- Si ce n'est... tout !" répondit Pencroff qui éclata de rire, en remuant ses larges épaules" (93).

Puis la mécanique d'application du savoir se met en place, imperturbable : successivement, reconnaissance de ce dont on peut tirer profit, sous réserve de le transformer et de le travailler :

" 'Voilà (la) part(de la nature) dans le travail commun ! A demain la nôtre !' " (93) -

conquête de l'outil à partir des prélèvements initiaux, puis des différentes technologies fondamentales, mises les unes après les autres au service mutuel,

dont J. Chesneaux (95) rétablit la liste (poterie, métallurgie, chimie, menuiserie, vannerie, sucrerie, verrerie, tissage, hydraulique, moulin à froulon, moulin à vent, télégraphe électrique).

Véritable assomption technique, par conséquent, qui se double d'une promotion secondaire, d'un point de vue culturel : le passage, en matière de nourriture, du besoin à la gastronomie (ou du cru au rôti, et du roti au bouilli, successivement (96)) non pas témoigne, mais vaut symboliquement pour les bénéfiques autorisés par l'affranchissement des hommes grâce au pouvoir de l'industrie des ingénieurs.

Apologie de l'ingéniosité polytechnicienne, de la collectivité agissant sous l'impulsion des savants, de la maîtrise conquise sur la nature au fil et au terme de sa transformation, des rapports humains de solidarité, de l'esprit d'optimisme et d'initiative, de la coordination des efforts. A ce point, il est nécessaire, pour reprendre les analyses fondamentales de J. Chesneaux (97), d'assigner à L'Île Mystérieuse, ou du moins à cette phase transparente du développement de son investigation, son assise idéologique saint-simonienne. Il est aussi exact d'affirmer que le roman vise seulement à redistribuer les pièces-clés du mythe de Robinson, de manière à l'adapter aux enjeux de la société industrielle moderne. Les notions employées d'hymne et de parabole rendent suffisamment compte de l'efficacité d'une démonstration attachée à se présenter comme telle. La robinsonnade vernienne, une fois qu'elle a réuni ses conditions de possibilité - moment où elle a désigné les formes contre lesquelles elle s'inscrit, et les limites à l'intérieur desquelles elle s'élabore - revient expressément habiter la "structure d'accueil très large, très tolérante" (98) que représente la fable, et elle fait explicitement acte de "célébration rituelle" (99 de sa légitimité -

sous réserve d'une actualisation qui la modifie peut-être moins qu'elle ne la radicalise, de manière à "pallier son érosion sans y renoncer" (100). S'il n'est pas rigoureusement juste de prétendre (101) que la représentation du travail serait étrangement absente de ce texte qui se constitue pour en faire l'apologie, il n'est pas complètement faux d'affirmer que dans son euphorie première, l'oeuvre exempte les travaux des colons d'obstacles "véritables" (cela voudrait dire : insurmontables). Les efforts des naufragés, au terme de délais qui ne sont guère excessifs, et qui assurent une vraisemblance minimale à cette réfection de la fable, viennent à bout, à peu de choses près, de toutes les difficultés techniques. Aussi bien se rapprochent-ils, ici ou là (par exemple par la référence à Tubal-Caïn (102) dans l'époque métallurgiste), des mythes primitivistes de la connaissance, et tendent-ils à retrouver (ce qui peut en effet surprendre, et doit, pour cette raison même, faire plutôt question que preuve) leur charge imaginaire de naturalité.

A ce niveau (en l'occurrence, l'expression mérite d'être employée) du roman, il est aussi incontestable que J. Verne accomplit exactement ce travail de formation de la jeunesse auquel on s'attend de sa part. N'insiste-t-il pas lui-même sur le degré de précision auquel il pousse son information, et sur l'investissement qu'il y consacre ? Il écrit à J. Hetzel, en 1873, en manière de boutade :

"Je passe mon temps avec les professeurs de chimie, et dans la fabrique de produits chimiques, où j'attrape sur mes habits des taches que je vous porterai en compte" (103).

Non dépourvue d'ironie (que nous tiendrons pour le moment en réserve), cette

déclaration n'en témoigne pas moins de l'effort fait par J. Verne pour délivrer un matériel de connaissances soumis préalablement à vérification expérimentale, pour s'assurer lui-même, par ces réalisations anticipées, de la vraisemblance, même de la vérité des accomplissements prêtés aux Robinsons. Il faut empêcher que le didactisme soit sujet à caution. Empruntant la fable formatrice par excellence, L'Ile Mystérieuse entend aller, assurée sur ces garanties indiscutables, jusqu'au bout des impératifs de la littérature pour la jeunesse, façon laïque, rationaliste et morale. Non seulement les expériences rapportées bénéficient, en ce sens, de présentation aussi détaillées, et donc aussi convaincantes, que possible, mais le savoir se voit conférer une image prestigieuse. On reconnaît là l'idée de J. Verne selon laquelle la mission d'éducation ne saurait seulement consister à faire passer dans le roman un certain nombre de connaissances, mais doit aussi viser à promouvoir un modèle d'autorité savante, condition préalable pour une éventuelle réception des énoncés scientifiques. Aussi ne peut-on s'étonner de retrouver l'assimilation de Cyrus Smith, l'ingénieur, au livre lui-même : représentation du roman moderne placée en miroir à l'intérieur du récit, selon un procédé qui avait déjà été mis au point sur des personnages comme Paganel et Clawbonny (104), et qui est ici systématiquement utilisé.

"On causait en travaillant. Cyrus Smith instruisait ses compagnons en toutes choses, et il leur expliquait principalement les applications pratiques de la science. Les colons n'avaient point de bibliothèque à leur disposition ; mais l'ingénieur était un livre toujours prêt, toujours ouvert à la page dont chacun avait besoin (105), un livre qui leur résolvait toutes les questions et qu'ils feuilletaient souvent" (106).

De même, on retrouve la répartition des fonctions entre le narrateur (qui développe l'explication de telle ou telle expérience) et le personnage (qui garde en réserve l'interprétation de ses actes), ce qui permet d'ajouter au gain de connaissances le bénéfice de la représentation impressionnante des pouvoirs intellectuels :

"Mais, en fin de compte, à quoi allait-il employer cet acide azotique ? C'est ce que ses compagnons ignoraient encore, car il n'avait pas dit le dernier mot de son travail.

Cependant, l'ingénieur touchait à son but, et une dernière opération lui procura la substance qui avait exigé tant de manipulations (...) car elle présentait des dangers d'explosion" (107).

Astreinte à une technicité souveraine (pour les personnages), assortie et assouplie de ce supplément d'explication (pour les lecteurs) : par de double jeu constant, qui procure une avance minime à ses destinataires sur les héros, le roman s'assure un effet double : faire respecter l'autorité scientifique, et la faire aider à l'autonomie de ses disciples, pour produire en fin de compte une liberté dans l'interdépendance.

En bref, il apparaît que la fidélité de J. Verne aux projets du Magasin d'Education et de Récréation n'a jamais été aussi grande que dans L'Ile Mystérieuse : fournir au public un discours sur la science, et le discours même d'une science, qui soient rigoureusement adaptés à sa demande de modernisme, tout en expurgeant les facilités que cette demande peut abriter et alimenter, pour la pousser à son degré d'exigence et la doter d'une intensité maximales. La somme de savoir collectée et produite est d'une richesse et d'une totalité sans précédents. La documentation réunie est un objet d'or-

gueil à bien des égards légitime. Surtout la continuité de la réflexion de l'écrivain vise à atteindre à la logique la plus précise : elle épure le schéma de la robinsonnade de toutes les faiblesses qui ont pris licence, historiquement, de s'y loger, et tente, par un passage à l'extrême des conditions de fonctionnement requises, de produire une fiction théorique, formulation idéalement réaliste de la conscience que la collectivité moderne peut prendre de ses pouvoirs et de ses oeuvres. Elle se donne cette société minimale, et, abstraitement parlant, parfaite (fondée sur des fonctions, des valeurs, des ambitions, des caractères spécifiques et complémentaires), qui doit apparaître capable, à l'exclusion de toute autre solution, de répondre au défi de cette question : la civilisation est-elle assez puissante pour maîtriser l'intégralité de son procès de constitution ? Les Naufragés de l'Air, première partie de L'Île Mystérieuse, démontre la validité a priori de la réponse contemporaine, sous réserve pour elle de se porter à l'absolue limite de ses dogmes.

La contr'épreuve -

La fiction use même d'une dernière ressource pour parachever sa démonstration initiale - manière de mettre hors de toute discussion possible la pertinence de l'hypothèse développée. Elle fournit, avec le condamné de l'île Tabor (108), l'exemple rigoureusement inverse de celui des colons de l'île Lincoln, et non moins rigoureusement complémentaire : preuve a contrario, ou par le "misérable" (109), de l'importance des conditions rassemblées dans et par les naufragés, et de la légitimité de leur réussite.

Ayrton, on le sait, a été abandonné, à la fin des Enfants du Capitaine

Grant (110), pour expier ses crimes pendant une durée indéterminée, et pour entamer un long processus de régénérescence par le travail et par la méditation. En branchant L'Ile Mystérieuse sur l'un de ses grands romans précédents, J. Verne ne vise à cet instant qu'à instaurer une continuité simplement accumulative, qu'à se fournir d'un complément de signification. Ayrton bénéficie en effet au départ d'un avantage certain - puisqu'il hérite de la colonie déjà établie par le père Grant et ses compagnons. Mais il est affecté aussi d'un handicap fatal - celui de la solitude. La thèse se renforce de ce double présumé. Si, parti de mieux, le solitaire arrive au pire, c'est bien que la solitude est rigoureusement antinomique de toute robinsonnade crédible, la cause certaine de l'invalidation du mythe.

" 'Il y a quelques mois à peine, ce malheureux était un homme comme vous et moi (commente Cyrus Smith). Et qui sait ce qu'il deviendrait le dernier vivant de nous, après une longue solitude sur cette île ? Malheur à qui est seul, mes amis, et il faut croire que l'isolement a vite fait de détruire la raison (...). C'est le désespoir qui en a fait ce qu'il est' " (111).

Le "monstre" (112) lui-même corrobore les propos de l'ingénieur, et vérifie l'écho qu'ils faisaient à la malédiction déjà prophétisée par Lady Glenarvan (113) :

"Comme il souffrit, le misérable ! Comme il pria pour se régénérer par la prière.

Pendant deux ans, trois ans, ce fut ainsi (...). Mais sans doute le Ciel ne le trouvait pas assez puni (...). Car il sentit peu à peu qu'il devenait un sauvage ! Il sentit peut à peu l'abrutisse-

ment le gagner !" (114).

Laissons ici de côté le fait que l'expiation se retourne contre celui qui la commande, et qui, à la fois, en fait un outil épouvantable et se trompe en la choisissant (115). L'important c'est la nécessité de l'ensauvagement, que le récit d'Ayrton enchâsse dans le récit euphoriquement positif de la colonisation, comme son envers négatif - non plus seulement comme son dehors (donnée inimaginable ou fictive contre laquelle le travail de la collectivité s'instaure), mais aussi comme son devenir (cette donnée inconcevable à laquelle le travail du groupe doit retourner). La vérification par le contraire obtient ainsi le résultat attendu. Il est exact que seul l'ensemble social a vertu d'efficacité pour exorciser les "jaguars" (116). L'hypothèse moderne de Robinson ne peut être que celle construite par J. Verne dans L'Ile Mystérieuse.

Mais la vérification produit aussi une conséquence tout autre, que J. Verne laisse apparaître, et même oblige les personnages-modèles à avouer. Récusant d'abord la nature et sa fatalité violente, ils ont à terme à se confronter à sa perspective : logique imparable en train de retourner tout l'agencement de la fiction, pour laisser place à un discours critique sur la radicalisation de la robinsonnade, à l'instant exact où ses épreuves sont, dirait-on, parfaitement passées et réussies.

- IV -

Un roman de plus en plus radical -

C'est que, comme l'architecture même du livre le rend visible, l'objet

de L'Ile Mystérieuse est beaucoup moins l'apologie de la radicalisation que la mise en valeur de ses limites et de ses leurres - bref, cette "radicalisation" au second degré, qui s'applique à celle d'abord présentée comme nécessaire et légitime. En résumant, à grandes étapes et à gros traits, la robinsonnade dite moderne à l'intérieur de la première partie, J. Verne semble avoir voulu fixer d'entrée de jeu, mais aussi déborder rapidement, ce corpus de significations renouvelées, pour s'interroger précisément sur le bien-fondé de cette rénovation.

La conscience contemporaine est satisfaite, puisqu'elle se voit fournir ces représentations vigilantes et pures supposées caractériser sa faculté de résistance à toutes flambées ou faiblesses imaginaires, et J. Verne empêche au passage le bénéfice produit par l'adéquation transparente des motifs de son livre aux contraintes méthodiques et aux obligations morales à hauteur desquelles la société du 19^{ème} siècle a l'ambition de travailler et de vivre.

Mais si ce n'était là qu'initialement, et donc accessoirement ou plutôt relativement, le sujet qu'il intéresse J. Verne de traiter ? La preuve en est que, si son projet se bornait à obtenir une révision en hausse du mythe, celle-ci est acquise très vite. Dès l'installation au Palais de Granit, il n'y a plus rien à prouver de ce point de vue, et Pencroff peut à bon droit penser qu'

"ils dépassaient de cent coudées les Robinsons d'autrefois, pour qui tout était miracle à faire !

Et en effet, ils 'savaient', et l'homme qui 'sait' réussit là où d'autres végéteraient et périraient inévitablement" (117).

Le caractère incommensurable de l'expérience moderne et de son outil, par rapport aux données, toujours imaginaires faute d'outil, précisément, des versions antérieures, ne souffre pas la moindre contestation, ni, semble-t-il, ne réclame d'explication supplémentaire. Moins d'un an après le naufrage, les héros peuvent faire le bilan de leurs actions et de leurs acquisitions - bilan probant lui aussi quant à la différence qualitative désormais instaurée par leur exploit, au regard des "miracles" suspects des prédécesseurs :

"Avant peu (...) arrivait l'anniversaire de ce jour où le ballon les jeta sur cette côte inconnue ! Ils n'étaient alors que des naufragés, ne sachant même pas s'ils pourraient alors disputer aux éléments leur misérable vie ! Et maintenant, grâce au savoir de leur chef, grâce à leur propre intelligence, c'étaient de véritables colons, munis d'armes, d'outils, d'instruments, qui avaient su transformer à leur profit les animaux, les plantes et les minéraux de l'île, c'est-à-dire les trois règnes de la nature !" (118).

A cet instant, la robinsonnade cesse d'être le projet du livre & en tant que telle, elle est épuisée, son hypothèse construite, dépliée, validée. En revanche, elle est en passe de redevenir sa question. Après avoir servi elle-même, sous sa forme radicalisée, de question adressée au mythe et à ses différents affaissements historiques, elle doit être mise à son tour en discussion. Nous avons indiqué comment J. Verne avait fixé admirablement à son extension, et donc à sa légitimité, un terminus ante et un terminus post quem, l'un et l'autre abrupts, impératifs : avant le savoir, catastrophe, après la collectivité, catastrophe. Si la réunion des deux clauses assure en

effet à la fable la fiabilité qui lui manquait, son efficacité et sa souveraineté sont étroitement bornées, en amont comme en aval, par l'ensauvagement qu'elles expulsent mais ne suppriment pas. Autrement dit : J. Verne relativise considérablement la portée de la réfection dont les modernes se croient capables, et dont les lecteurs pourraient penser être détenteurs à l'issue des premiers parcours de L'Ile Mystérieuse. Et surtout, à partir de là, il s'applique à rendre singulièrement douteuse sa validité.

Aussi bien le débat, auquel pourrait s'arrêter la critique du roman, entre hymne au travail ou censure du travail, entre éloge de la rationalité collective et tentation de l'irrationalité collectiviste, n'a-t-il aucun sens, à rigoureusement parler. Il est exact, nous l'avons noté, que l'éloge et la tentation se rencontrent également dans L'Ile Mystérieuse. Mais cette seule constatation ne mène pas à grand'chose, si l'on ne s'efforce pas de rattacher chacun des deux mouvements à une phase particulière de la stratégie vernienne, si l'on ne prête pas attention aux deux processus, pour l'essentiel successifs mais quelquefois concomitants, mis en oeuvre par J. Verne. D'un côté, processus "primaire", pourrait-on dire, qui est celui que nous avons analysé : affirmation et représentation des Robinsons modernes, littéralement expédiées, toutefois, trop condensées pour pouvoir constituer le tout du sens du livre, à l'évidence. De l'autre côté, ce que nous appellerons processus "secondaire", d'investigation ironique des bornes et des secrets de la radicalisation accomplie, qui met constamment en difficulté la signification officielle, mais désignée comme courte, du roman.

Le retour de la naturalité --

La thèse seconde, soucieuse, de J. Verne, peut se résumer ainsi : même

dans la radicalisation la plus poussée possible, que l'on peut faire subir aux conditions de la robinsonnade, on n'arrive pas à s'affranchir de la naturalité piégée qui caractérise son fonctionnement ordinaire. Et même, car il faudra aller plus loin encore : la radicalisation ne fait subrepticement que renforcer la tendance des sujets à retourner à la naturalité.

Dès le début, tout est disposé de telle manière que le motif, donné pour disqualifié, de la bonne nature, vienne s'immiscer dans la doctrine de l'arrachement, formulée par l'ingénieur, avec toutes les conséquences qu'il faut dès lors attendre de ce retour. L'un des tout premiers regards posés sur l'île ne concluait-il pas que

"Quant à la terre (...), elle paraissait fertile, agréable dans ses aspects, variée dans ses productions",

pour conduite à cette action de grâces :

" 'Cela est heureux, fit observer Pencroff, et dans notre malheur, il faut en remercier la Providence.

- Dieu soit donc loué !' répondit Harbert, dont le coeur pieux était plein de reconnaissance pour l'Auteur de toutes choses"

(119) ?

Cérémonie capitale, puisqu'initiale : tout se passe comme si rien ne faisait qu'on puisse renoncer à accorder à la robinsonnade ce supplément imaginaire original - qui fait d'elle non plus une lutte contre une matière rebelle, mais l'exploitation euphorique de sa disponibilité consentante, providentielle. Aussi est-il remarquable que chacune des expressions données par le roman à l'objectif énergique soit systématiquement placée en porte-à-faux

par les mentions contradictoires du donné qui rend le travail, sinon inutile, du moins facile. Nature opulente de l'île :

"Cette région se montrait fertile et riche des plus magnifiques échantillons de la flore des zones tempérées" (120) ;

fourniture inépuisable du matériau permettant d'affiner à l'infini la colonisation :

"Il ne revenait guère d'une excursion sans rapporter quelques végétaux utiles. Un jour, c'étaient des échantillons de la tribu des chicoracées (...) ; un autre, c'était une oseille commune (...) puis, quelques-uns de ces précieux tubercules (...), les) pommes de terre (...). La terre, sur ce plateau, était prodigieusement féconde" (121).

Qui ne demande même pas reçoit (122), pourrait-on dire : le "champ d'oeufs" (123) des tortues, et les réserves de cette gigantesque usine qu'est la baleine échouée (124), accumulent les signes d'une pléthore naturelle, qui, en aidant le projet des naufragés, pervertit sa finalité, même si elle récompense son effort. L'exemple des bambous (125), propres à un nombre considérable d'usages, comme celui des eucalyptus (126), font de la prospérité, dont le récit ressasse la mention, moins une conquête, par transformations, qu'un surprofit, par générosités, moins la conséquence d'une activité, que le fruit dont jouit une passivité. Le "hasard", comme dans la découverte de la caverne de Granite-House (127), ou la "providence" (128), comme dans le bilan de l'installation de la ferme du plateau (dérèglement significatif, au demeurant, de la nomination de ce supplément) viennent, en s'ajoutant à

la "sagacité" et à l'"activité", rendre moins affirmative la "réussite", moins pure la légitimité des Robinsons modernes. Invinciblement, autant qu'inflexiblement, leur travail et leur statut se rapprochent de ceux du mythe, jusqu'à se confondre, problématiquement, avec eux. Commencé sur la volonté d'une différenciation théorique absolue, le roman fait déraiper le compte rendu supposé neuf de la robinsonnade, au point de l'indifférencier, en réalité, par rapport aux facilités traditionnelles incluses dans la fable. Le passage à la collectivité, loin d'abandonner la naturalité, notion complémentaire de la solitude, l'ajoute à la démonstration - de sorte qu'il n'y a plus d'écart entre l'expérience du groupe et l'expérience de l'isolé, mais un comparable effondrement dans le rêve du donné naturel. Le "hurrah" poussé par Pencroff et son interpellation :

" 'Hein ! monsieur Spilett, qu'est-ce que vous dites d'une file où les chemises poussent sur les arbres ?' " (129)

mettent un point final à ce glissement ironique de l'ambition antinaturelle vers un naturalisme lui-même exagéré, présentement, jusqu'au surnaturel comme sens figuré.

Conséquence pour l'interprétation -

Face à cette masse d'indices convergents, on est forcé de penser - soit, hypothèse de faiblesse, que J. Verne ne tient pas jusqu'au bout son propos de radicalisation, soit, hypothèse de force, qu'il juge impossible de fournir, à l'ambition radicale des modernes, une représentation d'elle-même, qui serait de bout en bout cohérente, et qu'il met par conséquent tout en

oeuvre pour empêcher le sens de s'établir durablement dans la transparence au départ fixée comme objectif et escomptée comme possible. Mais compte tenu, d'une part, de cette convergence des détails critiques, justement, et d'autre part, de la logique du retournement dans laquelle ils viennent s'inscrire - logique que l'ensemble de notre travail s'est efforcé d'établir -, la première des interprétations nous paraît à peu près impossible à accepter.

La meilleure preuve en est au demeurant que, même pour les commentateurs les plus soucieux de s'en tenir, quant à L'Ile Mystérieuse, à l'évidence démonstrative de sa première phase, il est difficile de ne pas prendre en compte ce surcroît de données naturelles dont profitent les Robinsons. C. Andréev, par exemple, mentionne le caractère "vraiment (...) extraordinaire" de l'île, mais pour en rebattre aussitôt, et étrangement, l'effet vers l'allégorie moderniste :

"L'île Lincoln comme l'ont baptisée les colons, (...) île mystérieuse, (...) semble avoir été créée exprès pour les romans d'aventure dont les héros font naufrage (...). Il n'y a, et il ne peut y avoir dans les îles de l'Océan Pacifique, ni orang-outangs, ni onagres (...), ni kangourous. La richesse minérale de l'île n'est guère plus vraisemblable (...). J. Verne connaissait les imprécisions de son roman. Bien mieux, il les a introduites en connaissance de cause".

Rien à redire, à notre sens, jusqu'à ce point précis, à cette analyse, qui insiste à bon droit sur le caractère excessif de la prédisposition naturelle, et somme toute, sur son statut proprement fictif, et qui montre avec lucidité qu'il ne s'agit pas là d'erreurs inhérentes à l'effort de repré-

sentation systématique conduit par le roman et secondaires par rapport à lui, mais bien d'incohérences volontaires - ce que leur nombre rend indiscutable - et fondamentales - puisqu'elles visent le projet de radicalisation en son principe. Mais la critique soviétique en conclut seulement à la valeur symbolique acquise par l'espace constitué, de la sorte, dans la fiction :

"L'île, c'est le symbole de l'univers, l'allégorie de notre globe terrestre, rendu à la domination de l'humanité. L'île Mystérieuse, c'est le roman d'une société humaine idéale face à face avec la nature" (130).

Or, si cela correspond indiscutablement au premier réseau de significations mis en place par J. Verne, cela ne correspond pas en revanche, au travail, presque concomitant dans les faits, et second logiquement, de critique quant à la pertinence de ces significations. Cela ne met pas en cause, alors que J. Verne s'y applique rapidement et durablement, la nature de ce "face à face", ni la légitimité de l'idée de "domination" sur un monde redevenu excessivement généreux, ni le glissement par lequel une nature hostile se transforme en nature prodigue.

Les étrangetés du hasard -

Que ce soit là désormais le contre-projet qu'il faille reconnaître à J. Verne, est d'autant moins douteux que les héros brodent, dans l'humeur le plus inconscient qui se puisse imaginer, et donc pour le lecteur très ironiquement, sur le caractère en définitive exceptionnel de l'île qui leur a été accordée par le "hasard",... c'est-à-dire par cet expérimentateur social

qu'est l'auteur.

Le lecteur, qui serait soucieux de vigilance, en matière de radicalisation, verrait ses doutes devancés et explicités par ceux des personnages eux-mêmes. Ainsi de cette observation du journaliste :

" 'Il est assez singulier (...) que cette île, relativement petite, présente un sol aussi varié. Cette diversité d'aspect n'appartient logiquement qu'aux continents d'une certaine étendue (...).
- Vous avez raison, mon cher Spilett, répondit Cyrus Smith (...), cette île, (...) je la trouve étrange. On dirait un résumé de tous les aspects que présente un continent' " (131).

Il n'est donc pas question de maintenir le motif de la nature sauvage, ni, par voie de conséquence, celui de l'arrachement. Interdiction est ici faite aux lecteurs de s'en tenir à l'idée de la robinsonnade radicalisée. Comme toujours dans le roman, c'est Pencroff qui, dans ses exclamations (voir son "Quelle île ! Quelle île bénie !" (132)) et dans ses extases naïves, sert à l'établissement de cette autocritique imparable. Celle-ci culmine dans la fameuse discussion sur les "îles à naufragés", qui constitue le démenti le plus sûr à la nature allégorique de L'Île Mystérieuse :

" 'Monsieur Cyrus, croyez-vous qu'il y ait des îles à naufragés ?
(...) J'entends des îles créées spécialement pour qu'on y fasse convenablement naufrage, et sur lesquelles de pauvres diables puissent toujours se tirer d'affaire !

- Cela est possible, répondit en souriant l'ingénieur.

- Cela est certain, monsieur, répondit Pencroff, et il est non

moins certain que l'île Lincoln en est une !" (133).

Il est absolument impossible de se satisfaire, à ce point, de la lecture allégorique. Une fois instauré et développé le mouvement de radicalisation, ce qui intéresse J. Verne est de montrer l'irrépressible entraînement de l'imaginaire moderne vers ce qui pourrait s'appeler "optimisme", et qui est la conviction - résistant à toute épreuve de vérité - de l'intime accord de l'homme et du monde.

La radicalisation pourvoyeuse de naturalité -

L'écrivain de robinsonnades revient à son point de départ pour affirmer qu'il n'y a pas de robinsonnade pure possible. Ce schéma fondateur véhicule, pour ainsi dire, spontanément un naturalisme équivoque, qui lui est consubstantiel, et dont aucune redistribution, ou réfection, ne peut espérer venir à bout. Tout au contraire : plus nettement on met en place des dispositifs qui lui semblent contraires, plus décidément ces dispositifs en ménagent le retour. Le triomphe des hommes sur la nature finit moins par prouver l'hégémonie de la force transformatrice du travail sur la force négative de la matière, qu'à rendre impensable que la bonne volonté manifeste des transformateurs, leur mérite, ne soient pas reconnus, du côté de la matière, par une bienveillance collaboratrice elle-même manifeste. Il y aurait comme une forme de scandale, aux yeux des modernes, à ce que l'arrachement, dès lors que vécu et pratiqué avec une conscience pointilleuse, ne se voie pas remplacé par l'idée d'un accord intrinsèque. De manipulateur critique de la fable, J. Verne devient le critique de toute idée ou entreprise de manipulation critique sur la fable. D'où le décalage, clé de cette deuxième

phase de L'Île Mystérieuse, de la position qu'il adopte par rapport au Robinson moderne : ne plus en effectuer le projet, mais s'interroger si ce projet a un sens, le renvoyer bientôt au leurre qui en est constitutif, faire du naturalisme la faiblesse imaginaire irrémédiable, parce que pré-supposée, du mythe que le 19^{ème} siècle croit pouvoir charger d'une force décidément démonstrative.

L'action des modernes n'a aucun sens, si elle n'est pas supportée par la notion d'une productivité générale du monde, si elle ne peut fonder le devenir et le sens même de ses propres productions sur une garantie supérieure, une représentation métaphysique obstinément positives. D'où le rôle d'élucidation confié par J. Verne à tel de ces énoncés dogmatiques affirmant que "la nature ne fait rien d'inutile" (134), et à tel de ces développements-prophéties tentant d'établir sa prévoyance, comme celui où l'ingénieur brode sur l'hypothèse du refroidissement général du globe pour mieux représenter l'émouvante oeuvre microscopique accomplie par les "infusoires" (135), qui permettra de renouveler les conditions de vie humaine. Les moyens des individus et les moyens de la nature, le fabriqué et le donné, se justifient réciproquement, se prouvent mutuellement leur raison d'être, s'aidant aussi à exorciser le spectre de la mort.

Une île entre guillemets -

En fonction de cette inversion de perspective, on ne saurait s'étonner des libertés narratives que J. Verne prend à l'égard de l'ambition radicale. Passe encore que les naufragés n'aient pas tout à fait tout abandonné, et qu'ils puissent repartir du "zéro" supposé, grâce à leurs montres ou grâce

au collier du chien Top (136). Plus intéressant, mais allant dans le même sens de la facilité réinjectée dans un récit requis de s'en passer, le grain de blé (137), porteur "microcosmique" de la potentielle et prodigieuse multiplication arithmétique qui va en faire une moisson - exact pendant de la dernière allumette des faux débuts du livre. Après avoir raconté critique-ment le mensonge du dernier secours suffisant, J. Verne agence sans retouche le mythe de la dernière chance et il se plaît à en pousser le bénéfice à l'extrême : supplément infinitésimal - qui dérègle, en un admirable effet d'ironie, toute la démonstration qui avait tenu à partir d'une hypothèse capable de l'économiser. De la même manière, après avoir avec pertinacité maintenu l'absence, porteuse d'effet de vraisemblance, du "petit rien" qui, a contrario, devait corroborer le statut d'acquis ou de conquête des possessions du groupe, voici que J. Verne octroie à Pencroff le tabac, de sorte qu'"il ne manque plus rien" (138), qu'il n'y a décidément "plus rien à désirer" (139) sur l'île. Bref, en s'achevant, la totalité de la connaissance perd tout sens, puisqu'elle renvoie à la totalité du donné naturel. A l'instant où la fiction affiche "complet", elle ne fait que s'afficher elle-même.

Signes de cet empire du fictif retrouvé de manière de plus en plus avouée, dans ces conditions, que ces marques d'enfantillages (140) qui parsèment le récit et le tirent vers la régression : ainsi des guillemets, dont l'introduction est très précisément datable de l'épisode de la pêche aux oiseaux (141) de Pencroff, et dont l'extension ("Il faut nous attendre à en voir bien d'autres" (142)) gagne de peu en peu l'intégralité de l'île - espace moins propre, au total, que figuré, "petite Amérique" (143) qui développe, en miniature et en métonymie, toutes les puissances du modèle perdu. Les moteurs (144), les domestiques (145), les marchés (146), les productions (147),

dans le terrain de jeu de l'île Lincoln, deviennent prétextes à hérésies verbales, c'est-à-dire à hérésies éthiques. C'est Pencroff, avec sa foi et son imagination euphorisantes et à la vérité insoupçonnables, qui supporte tout ce travail de surenchère, et qui l'accomplit pour l'ensemble de ses compagnons. Homme de bouche (nourriture et pipe), il est celui qui est a priori le plus difficile à satisfaire, et qui se retrouve in fine le plus comblé. Parcours-modèle que celui qui le mène d'un deuil à l'autre : la nostalgie du continent et de la patrie se renverse dans le vœu de surseoir à la perspective du retour obligatoire. La relation d'amour (148), pour l'île-mère, suscite une véritable anxiété de l'Autre (149) - toute présence venue du dehors apparaît menaçante au regard de la suffisance passionnelle et économique acquise -, diminue le besoin de société, accroît celui d'enfermement, bref, pousse le sujet à prendre au pied de la lettre l'obligation initiale : faire comme si on ne devait jamais partir (150), ou s'installer comme pour l'éternité (151), devient un retard indéfini mis à un arrachement mortel, éternisation de la plénitude octroyée. On n'y entend plus la condition nécessaire à la survie des hommes par la lutte, mais l'expression de la régression intime des colons dans la nature protectrice, complète, immobile.

En résumé, J. Verne dénonce le contrat de la robinsonnade probante, après l'avoir tenu - la difficulté, ou l'admirable, étant qu'il rejette la commande moderne avec la même application imperturbable qu'il met à l'exécuter. Après avoir porté la fable à son degré extrême de précision - dans la forme renouvelée qu'elle est susceptible d'emprunter -, il en défait l'agencement triomphant et démonstratif, pour montrer qu'on ne peut en définitive escompter de maintenir l'écart que l'on se fait en principe fort de poser et de légitimer. L'imaginaire moderne du Robinson radicalisé se retrouve rigou-

reusement identique à l'imaginaire précédemment investi dans les robinsonnades affaiblies.

Il faudrait donc penser que les schémas culturels fonctionnent pour ainsi dire automatiquement. Tout se passe comme si on ne pouvait véritablement en dévier ou en durcir les effets, donc les significations. Mais cela n'a pas pour conséquence de disqualifier ces schémas, de les révéler inadéquats. Tout au contraire : rien ne peut faire que Robinson ne continue pas d'être un modèle précisément pertinent. La permanence de la fable vaut pour la permanence de l'imaginaire collectif. L'outil se retourne contre la manipulation nouvelle; forçant celle-ci à revenir peu ou prou aux traitements antérieurs, il lui arrache son secret inavouable - son identité indéfectible avec ce qu'elle a l'ambition de dépasser.

Symptomatiquement, ou symboliquement, Spilett donne à l'adolescent cette recette du sang-froid (152) : se figurer, quand on est face à un jaguar, qu'on a affaire à un lièvre. Ou, pourrait-on ajouter, quand on est face à la nature réelle, force sauvage, indomptable, /se figurer /qu'on a affaire à quelque chose de tendre : censure exemplaire qui est à la source de l'impavidité moderne, et qui constitue son illégitimité foncière.

- V -

Le roman mis en porte-à-faux -

L'Ile Mystérieuse opère donc un travail de décomposition interne de la fable radicalisée, frappe de désaveu son ambition et sa facture d'épure. Mais J. Verne ne se contente pas de cette démystification, même si elle est à elle seule décisive. Il amplifie sa critique, en ajoutant à cet affaiblissement

automatique de la robinsonnade, un principe extérieur à elle-même de contestation, et en décentrant brusquement l'intégralité de la fiction, grâce au retour, dans les Voyages Extraordinaires, du personnage de Nemo.

La réutilisation du protagoniste de Vingt-mille Lieues sous les Mers, parallèle et contraire à celle du maudit des Enfants du Capitaine Grant, renforce, mais aussi modifie, le statut de synthèse de la production imaginaire vernienne, conféré à L'Ile Mystérieuse.

Ayrton, nous l'avons noté, assurait pour une part, par une preuve a contrario, la démonstration positive du roman. J. Verne, discutant de cette réinsertion, souligne cette signification officielle de l'expiation du solitaire, et montre qu'elle entre en convergence avec la colonisation entreprise par la collectivité :

"J'ai besoin d'un sauvage. Je dis au public, voilà mon sauvage. Et vous croyez qu'on s'inquiètera de savoir si, après douze ans de solitude, il a pu devenir si sauvage que cela ! Non ! L'important est qu'étant sauvage, il redevienne homme" (153).

En tant qu'exécutant de la radicalisation, J. Verne réclame le droit de se risquer à la représentation négative du naufragé englouti dans la folie. Quoi qu'il en soit de l'effet que cette folie peut produire, et de l'effroi qu'elle peut impliquer, elle va nécessairement dans le sens de la preuve que L'Ile Mystérieuse, première manière, entend administrer : point de salut dans la solitude, mais victoire certaine en revanche, dans le partage des responsabilités et des travaux. Même si le jeu est à la vérité plus complexe (dans la mesure où J. Verne réquisitionne la limite inhérente à l'hypothèse Ayrton pour troubler l'ambition illimitée de l'hypothèse Lincoln), en son état simple,

il n'opère pas à l'encontre, mais en faveur, de la transparence, c'est-à-dire de la certitude, revendiquées par la radicalisation de la fable.

Si la sauvagerie issue des Enfants du Capitaine Grant corrobore la sociabilité selon L'Ile Mystérieuse (154), il en va tout autrement de l'indépendance, ou de la rupture, historiques empruntées à Vingt-mille Lieues sous les Mers.

Nemo vient remplacer la Providence, dans la fonction de garantie de bonne fin qu'elle occupe traditionnellement à l'intérieur du schéma de Robinson. Mais ce faisant, il trouble l'identité entre efforts des hommes et projet divin, et met en place un système privatif, frappant d'illusion et de vanité la colonisation. La civilisation se refait, elle croit s'être reconstituée par elle-même, alors que depuis le début, elle doit d'avoir eu lieu à ce qu'elle a (c'est ce que rapportait le roman antérieur) expulsé comme son principe antagoniste. D'où l'ironie constitutive de L'Ile Mystérieuse, puisque la domestication du réel est intégralement accomplie, comme le demande l'appétit du public en matière de robinsonnade, et intégralement vide de sens, puisqu'assujettie à une force supérieure, commandant et dépassant en sous-main les forces de la science et de ^{la} technique mises en oeuvre.

Le vice de forme -

Le dérèglement de la colonisation est rendu explicite, à l'instant de l'arrivée de la caisse "supplémentaire" (155). Exemple même du signe équivoque, la caisse ne fait en un sens, puisque retardée, qu'accroître la valeur des résultats antérieurement obtenus. Elle semble faire la preuve, à l'envers, que les colons modernes n'avaient pas besoin de son secours pour entreprendre,

ni pour persévérer, ni pour réussir. Récompense, donc, accordée à des héros militants, mais aussi, en un deuxième sens, délimitation restrictive de leurs actions. Le récit avait en effet insisté (156), par exemple, sur la nécessité et sur l'impossibilité, à la fois, de fabriquer des fusils - armement apporté par la caisse, qui du même coup complète et borne l'oeuvre de civilisation des naufragés. Toutefois l'essentiel n'est pas là, mais dans le porte-à-faux rétrospectif que la caisse, comme le grain de plomb (157), cet équivalent critique du grain de blé, instaure. Depuis le début, l'aventure n'est donc pas ce qu'elle croit être, ni ce qu'on pourrait croire qu'elle est. Lorsque les naufragés, ayant épuisé toutes les actions qui étaient de leur responsabilité, s'en sont remis "à la grâce de Dieu", ils ne croyaient pas si bien dire, disant d'ailleurs fort mal. Car ce n'est pas Dieu, mais Nemo - voleur du pouvoir supérieur de la Providence - qui sauve Cyrus Smith, et sans qui, par conséquent, tout n'aurait été que catastrophe. Pendant que l'ingénieur est supposé être homme "à revenir de tout" et qu'il établit à la fois sa force et l'oeuvre collective sur cette croyance, Nemo, en lui donnant le salut, lui retire cette qualité surhumaine. La démonstration de puissance et de maîtrise des contemporains est donc prise en défaut en son principe même, outre le fait qu'elle l'est en son développement plus ou moins "renégat", comme nous l'avons vu. On comprend le double sens du double départ du roman, dans cette perspective : non point tant établissement d'une hypothèse juste en sa position critique que rétablissement du piège, ou du leurre, dans lequel se fonde l'hypothèse critique. On comprend aussi la lourdeur impérative de la sujétion mise en place par J. Verne : c'est précisément parce qu'elle est aveugle à elle-même que J. Verne s'autorise ironiquement à lui conférer ce poids autoritaire. D'où cette logique extraordinairement

privative : en reconnaissant leur dépendance complète vis-à-vis de l'ingénieur, les colons ignorent qu'ils s'enferment à double tour dans la sujétion, puisqu'ils s'acceptent esclaves d'un maître... lui-même esclave du "génie" (158) irritant de l'île. Le caractère exagérément intact des corps de l'ingénieur et du chien après le naufrage accusent, une fois et pour toujours, l'invraisemblance de leur salut (159), et au-delà par contamination, celle de la reconstruction que ce salut permet. Et le "sommambulisme (160) auquel on se résoud, faute de meilleure explication, lorsqu'il faut résoudre le mystère de leur arrivée sur l'île, en dit long sur la subtile aliénation que les débiteurs contractent vis-à-vis de leur bienfaiteur mystérieux.

J. Verne s'octroie donc toute licence pour un double roman, simultané, où l'un des fils narratifs est l'inverse et le démenti exacts de l'autre. Une fois mené à son terme le récit de la colonisation, il n'y a plus qu'à remonter en sens contraire, pour la défaire, la filière généreusement, outrancièrement disposée, et qu'à multiplier les points de trouble dans les croyances modernes. Le "crescendo", qui devrait d'ailleurs être plutôt appelé de-crescendo, et dont J. Verne souligne à bon droit la rigueur (161), conduit admirablement ce mouvement de déconstruction : il commence dans la farce - avec l'épisode des singes envahisseurs de Granite-House (162), qui donne, dans le grotesque et le dérisoire, la mesure de l'impuissance des colons -, pour finir dans le tragique - l'agonie d'Harbert (163), réplique de l'agonie de Cyrus Smith (164) au début du roman, l'une et l'autre irrémédiables sauf intervention de l'homme providentiel. Du rire aux larmes, le parcours négatif qui est accompli par les naufragés a un statut radicalement ironique. J. Verne s'est complu à semer les marques d'une sorte d'Histoire Sainte qui demeure inaperçue des consciences modernes : "Annonciation" (165) de leur arrivée,

promenade à âme des enfants - innocents (166), pour un Dieu inverti en Puissance d'En-Dessous, à figure sauvage.

Le parangon de la haine sociale se mettant au service des héros de la socialité : telle est la confrontation organisée par J. Verne dans L'Ile Mystérieuse - confrontation perverse dont la visée n'est pas de constituer une dialectique quelconque, ni d'établir une synthèse. Il s'agit de produire le caractère irréconciliable de ces deux principes-pôles de l'Histoire contemporaine, et l'effet déchirant sur cette histoire de leur conflagration : l'esprit de liberté et l'esprit de modernisme, dans leurs incarnations antagonistes.

Nemo -

Nemo est cette figure, unique dans l'oeuvre et aux yeux mêmes (167) de J. Verne, où ont pris forme le besoin de rupture et le désir de transgression rôdeurs tout au long des Voyages Extraordinaires, romans de l'imaginaire contemporain, dont ils sont la tentation et l'impossibilité. Comment économiser la question de l'Absolu, au regard des affaisséments de la permissivité, et comment s'épargner le problème du refus social, au regard des violences qui escortent ou supportent le développement de la positivité ? Nemo, dont l'initiale se lit inmanquablement comme rappel ou refonte du mythe napoléonien (168), répond à cette double interrogation. Continuateur de la lignée ébauchée avec Hatteras, dans le jusqu'aboutisme du défi jeté au corps social, et de la lignée esquissée avec le père Grant, dans l'essai de sortie hors de l'espace occidental, il achève dans une légitimité indiscutable (J. Verne y tient beaucoup, et c'est l'un des rares motifs de base de son oeuvre

à ne pas être soumis dans son esprit à tractation (169)) ces deux formes connexes d'envers de l'histoire contemporaine - cette même histoire que J. Verne n'arrête pas de suspecter, alors même qu'il en accepte la nécessité.

Chassé du monde moderne par l'horreur des crimes commis dans sa marche historique, le hors-la-loi volontaire se "venge" dans L'Ile Mystérieuse sur ce que ce monde peut produire de meilleur, c'est-à-dire sur les colons lincolniens, et il donne à sa vengeance la forme imparable du don, de l'aide et du salut, bref d'une générosité rebelle à toute réciprocité (170). Ironie décisive, dont les représentations contemporaines ne peuvent se remettre, et qui constitue évidemment le projet porteur du roman. Rien de ce qui semble acquis du côté du progrès, de l'affranchissement, de l'union sociale, n'est opératoire, puisqu'initialement déstabilisé, privé de titre. Nemo empêche le siècle de prendre quelque conscience de soi que ce soit, lui ôte délibérément toute identité (171).

La fameuse scène du "procès" (172) final, dans cette perspective, prend sa signification exacte. Il faut bien voir qu'elle n'apprend, à proprement parler, rien. J. Verne ne fait qu'y énoncer ce que l'on sait déjà, à savoir la nécessité de la mise à mort de la transgression opérée par l'époque. Le siècle ne peut aller de l'avant sans avoir frappé d'impossibilité ce qui lui résiste, et surtout ce qui lui résiste légitimement - la force, individuelle et nationale, de liberté. Aussi bien n'est-il pas possible de promouvoir plus longtemps ces modèles, que les Voyages Extraordinaires ont dû longtemps accepter de tenir pour archaïques, c'est-à-dire définitivement barrés. Mais il n'est pas possible non plus, et c'est là le point capital, de ne point porter leur deuil. Deuil qui trouve ici son extraordinaire figuration avec la crypte (173) où s'engloutit le Nautilus, et qui ouvre d'autant moins de

chance de reconstruction que le hors-la-loi a invalidé, avant de mourir, non pas le droit de ses juges (droit de la force, dont il est vain de rêver qu'il devienne suspect. à lui-même), mais leur pouvoir à faire oeuvre. La disparition de Nemo va de pair avec le vrai naufrage des naufragés. Double engloutissement, qui termine L'Ile Mystérieuse et en inscrit l'ambition : roman à faire le vide, à chasser l'un par l'autre le discours positif et son interdit. Table rase, comme le représente le rocher nu où se retrouvent les Robinsons après l'explosion de l'île : ceux qui expulsent la transgression hors de la scène du présent, la transgression les interdit aussi de tout séjour possible. Le catastrophisme de J. Verne culmine ici dans cette déroute généralisée des discours, c'est-à-dire des actions possibles quant à l'histoire. Il faut vivre orphelin : mais de quelle vie ?

Le dénouement (174) n'y fait rien. Non seulement parce que l'on sait que J. Verne ne voulait pas de cette fin que lui a imposée J. Hetzel (175), mais parce que, ne le saurait-on pas, la répétition en terre ferme, hors du roman, de l'aventure lincolnienne est suffisamment affectée par J. Verne de signes critiques. Une dernière fois, Nemo commande l'action des modernes, en leur donnant l'or (176), mais cette action ne peut plus faire preuve d'aucune puissance, elle a perdu son pouvoir d'exemplarité sociale, "chute" à la Candide, abandonnée sans souci par l'auteur, puisque hors hypothèse et donc hors pertinence, sans aucun rapport au champ de questionnement assigné comme décisif. La "fin" réelle est plutôt à chercher dans le début du roman - dans la lutte du ballon moribond et de l'ouragan exténué, chacun lié à l'autre dans leur mutuelle et admirable agonie suivie au ralenti (177).

Ambivalence et ambiguïté -

Dans L'Ile Mystérieuse, livre explicitement de bilan, se résumeraient ainsi l'ambivalence et l'ambiguïté fondamentales des Voyages Extraordinaires : ambivalence, si l'on se réfère au double mode de fonctionnement dont les textes de J. Verne se dotent (formulation de l'imaginaire contemporain, d'une part, et mise en difficulté de ses représentations excessivement satisfaisantes, d'autre part) ; ambiguïté, si l'on souhaite évaluer l'effet sur la lecture et sur l'interprétation de ce double fonctionnement.

Il est clair, comme on l'a encore récemment souligné (178), que L'Ile Mystérieuse va, et même abonde, dans le sens des représentations dominantes de son public, mais aussi dans le sens du rôle que ce public attend de voir remplir par la littérature. Réduction du travail, sinon complète élimination, et par conséquent du processus éducatif, ou décalage de la fable de la civilisation reconquise, remplacée par un mécanisme de régression, ne contre-venant qu'en apparence à la radicalisation de la robinsonnade affichée comme projet spécifique du roman. Tout se passe comme si la société moderne souhaitait, d'une part, officiellement obtenir confirmation de sa toute-puissance par la représentation d'une épreuve pure de tout accident simplificateur, et d'autre part, officieusement conserver le bénéfice inhérent aux épreuves simplifiées - comme si le roman éducatif devait fournir formation et compensation, simultanément, pédagogie des contenus et des positions de savoir en même temps qu'aliment à enfantillages subreptices. D'où le fait qu'on ait à la fois l'affrontement au réel sauvage et le jeu sur une nature offerte, la réfection de la civilisation et son usufuit, le travail et sa résorption, la finalité de la colonisation et sa censure. Le succès de L'Ile

Mystérieuse tiendrait à cette capacité de disponibilité, à la possibilité d'y investir le plaisir des désirs réalisés et l'orgueil des besoins surmontés. Ce roman compterait certes pour la rigueur des démonstrations produites, mais tout autant pour la substitution des processus de satisfaction intime aux processus de règlement civique. Ce serait la régression, en ses menus et essentiels retours, qui ferait acte de signification prépondérant, qui contre-signerait en sous-main le travail didactique en lui fournissant son supplément et son contraire. Ce qui rendrait le texte actif serait moins l'ensemble de ses représentations systématiques que la minimisation de leur pertinence, au profit d'une prime de plaisir d'ordre archaïque, non rationnel.

Il n'est pas certain cependant qu'on puisse s'en tenir là. Est-ce à dire, en effet, que L'Ile Mystérieuse (et en général toute oeuvre) soit épuisée par la fonction qui la monopolise, par le réseau dominant que la lecture y prélève, et est-ce à dire, conjointement, que la recherche littéraire ait en définitive à n'expliquer que la raison pour laquelle une oeuvre littéraire est consommée comme elle est consommée ? Cette consommation du produit littéraire ne dit ni sa vérité, ni son sens, en tous cas pas son projet - mais elle enregistre seulement le travail de la lecture sur lui - travail soumis à une histoire complexe, dont aucune oeuvre n'est exemptée, mais aussi dont presque aucune ne peut relever intégralement. On pourrait au contraire assigner à la recherche en littérature l'objectif, pratique, de définir les conditions d'une interprétation résistant à la convention de lecture, et l'objectif, théorique, de montrer que le sens évident d'un texte n'épuise pas, voire ne recouvre aucunement la fonction recherchée par lui. Ce n'est pas là, au demeurant, instituer un lecteur arbitraire, universel et intemporel, sorte de

fiction infertile, mais substituer au lecteur-enregistreur des fortunes conjoncturelles de la littérature, un interprète immergé dans la mouvance historique des formes culturelles et astreint à dégager les distorsions et contradictions qui font cette mouvance, précisément. Position d'autant plus requise et urgente, nous semble-t-il, en matière de (ce qu'il est convenu d'appeler) littérature pour la jeunesse, genre qui se constitue, qui établit ses frontières, trop souvent, sur le cadavre des disponibilités critiques des oeuvres de la littérature (379).

Or l'intéressant est que cet effet de régression a été, nous l'avons noté, programmé par J. Verne de la manière la plus précise qui soit, et qu'il n'opère, et n'est repérable, que dans la mesure où il est une fonction admise ou promise par l'auteur, dans un processus de dénonciation complexe. Pour voir dans L'Ile Mystérieuse infantilisme du désir satisfait, censure des fondements de l'effort social, invraisemblance de l'épreuve, il faut bien que le texte en fournisse les images - et ces marques sont si patentes et si minutieusement agencées qu'il est difficile et incohérent d'y chercher le dernier mot de l'analyse du roman. Aussi nous a-t-il semblé nécessaire de poser comme hypothèse qu'elles ressortissent à un travail volontaire de J. Verne.

Convergence de L'Ile Mystérieuse et des Voyages Extraordinaires, de ce point de vue : au moment où il exhibe l'imaginaire contemporain, où il l'épouse et le met, pour ainsi dire, en état de marche, J. Verne en fait apparaître les défauts, les faiblesses, les illusions, qui sont précisément de l'ordre de la censure et de la jouissance honteuses.

D'où l'admirable idée critique, qui n'a pas été à notre sens comprise,

et qui consiste à se battre sur le terrain même du fantasme (180), où l'imaginaire moderne pense pouvoir asseoir son usage du livre. On pourrait résumer l'avertissement ironique donné par ce roman sous la forme suivante : attention, un fantasme en cache toujours un autre !... Le plaisir, réalisé à satiété et comme en liberté, se voit soudain opposer la figure d'un Père tout-puissant, plus que parfait (181) lui aussi (et mieux que tout autre, puisqu'il est l'autre social par excellence), avec tout le travail de privation qu'il implique et qu'il accomplit en effet. Avant de s'effacer lui-même, c'est-à-dire de revenir à l'effacement dont l'affecte l'époque moderne, Nemo a eu le temps de déstabiliser l'ordre nouveau, de lui voler son sens en lui dérochant sa fondation même. La reconstruction idéale retourne à zéro, parce qu'elle se retrouve suspendue dans le vide, objet évanoui, pure fiction, au terme de la décomposition par la générosité conduite par le paria.

La période de formation de l'imaginaire vernien se clôt ainsi sur cette double perte : il faut faire son deuil de l'époque moderne, de ses dogmes et de ses ambitions, et aussi de l'archaïsme et de ses exigences. Les deux radicalisations - celle de la science, celle de la liberté - se sont réciproquement donné la mort. L'ironie (182) vient, à défaut d'objet positif à produire, refaire le récit de cette dérélition généralisée.

Peut-on se permettre, dans ces conditions, d'entendre symboliquement ce poteau 74 du télégraphe de L'Île Mystérieuse, où le fil se brise in extremis (183), et se rompant, met en communication les naufragés, à l'instant morbide de leur disparition ? Rupture irrémédiable marquant l'année de composition du roman et le bilan qu'il donne de plus de vingt ans d'écriture ? Nous le croyons.

NOTES

- (1) Voir R. Barthes, Par où commencer ?, Poétique, n° 1, Seuil, Paris, 1970, pp. 3 à 9. Disons d'emblée, une fois pour toutes, la dette que ces pages consacrées à L'Ile Mystérieuse "roman expérimental", comme maint aperçu dans nos analyses antérieures, et fondamentalement leur principe même, doivent reconnaître à l'admirable travail critique de P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., notamment dans sa partie J. Verne, ou le récit en défaut, pp. 183 et suiv. Sur L'Ile Mystérieuse comme "roman sur un roman", voir en particulier id., ibid., pp. 224-225.
- (2) Voir D. Compère, Approche de l'île chez J. Verne, Minard, Paris, 1977, p. 80, citant F. Duquesnel, A propos de la statue de J. Verne, Journal d'Amiens, 23 avril 1909, lequel rapporte un propos de 1862. Sur F. Duquesnel, membre des Onze-sans-Femmes, futur directeur du Châtelet, voir M. Soriano, J. Verne, o.c., p. 93. On prendra la mesure de l'extraordinaire "Filon" représenté par la robinsonnade tout au long du 19ème siècle, grâce aux listes fournies par A. Buisine, dans Repères, marques, gisements : à propos de la robinsonnade vernienne, Revue des Lettres Modernes, n° 2, o.c., pp. 113 et suiv., spécialement notes, pp. 134 et suiv. Le même cite (n. 23, p. 138) la lettre à J. Hetzel du début 1873 : "Je suis tout entier au Robinson et pour mieux dire à L'Ile Mystérieuse" : aucun doute, par conséquent, sur la perspective initiale du roman !
- (3) Voir supra, notre Partie I, ch. 1.
- (4) J.J. Rousseau, L'Emile, livre III, Gallimard, Pléiade, Paris, 1969, tome 4, pp. 455-456. Texte cité par P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., pp. 225-226. "Le plus heureux traité d'éducation naturelle", qui n'est ni Aristote, ni Plin, ni Buffon..., est

constitué par le roman de Defoë, "débarrassé de tout son fatras" : "Je veux que la tête lui en tourne, qu'il s'occupe sans cesse de son château, de ses chèvres, de ses plantations ; qu'il apprenne un détail, non dans des livres, mais sur des choses, tout ce qu'il faut savoir en pareil cas ; qu'il pense être Robinson lui-même (...). Je veux qu'il s'inquiète des mesures à prendre, si ceci ou cela venait à lui manquer, qu'il examine la conduite de son héros ; qu'il cherche s'il n'a rien omis, s'il n'y avait rien de mieux à faire ; qu'il marque attentivement ses fautes, et qu'il en profite pour n'y pas tomber lui-même en pareil cas ; car ne doutez point qu'il ne projette d'aller faire un établissement semblable". Voir dans Cinq Semaines en Ballon, t. 1, ch. I, pp. 4-5, l'éducation de S. Fergusson, comme reprise tentée par la rationalisation de la même exaltation inhérente au motif de Robinson (supra, commentaire Partie II, ch. 10). Comme écrit Rousseau, "quelle ressource que cette folie", ajoutant ce constat de renversement du principe pédagogique (qui implique cette naturalisation de la connaissance, dont J. Verne ne cesse de mesurer l'effet) : "Vous n'aurez plus besoin de le guider (l'enfant), vous n'aurez qu'à le retenir" (Emile, o.c., pp. 455-456).

(5) Id., ibid., p. 455.

(6) Souvenirs d'enfance et de jeunesse, repris dans L'Herne, o.c., pp. 60-61. Cité par D. Compère, Approche de l'île chez J. Verne, o.c., pp. 80-81.

(7) Ibid., p. 61. On peut accorder quelque prix, dans ces souvenirs, aux principes de retard et de déception qui régissent la mémoire vernienne de la mer : expérience toujours reculée ou toujours déçue, remplacée par des manœuvres d'illusion et finalement par l'activité littéraire, consciente dès lors de son paradoxe : un auteur retiré dans sa province,

après quelques voyages "bien moins extraordinaires" que ceux dont il entreprend l'invention, et attelé à la tâche de "peindre la terre entière", par définition "bien difficile" (ibid., p. 62).

- (8) Deux Ans de Vacances, t. 27, Préface.
- (9) Voir supra, Partie I, ch. 1.
- (10) Seconde Patrie, t. 42. Préface de l'Auteur.
- (11) De nouveau, il y a recours à ce procédé d'ironie, de la part de J. Verne, dès l'instant où le récit doit emprunter ou formuler un schéma particulièrement notoire de l'imaginaire. Il n'y aurait pas besoin de tant de précaution, ou d'une mise en scène si précise, si ce schéma (ici, Robinson, ou là, les Utopies des Aventures du Capitaine Hatteras ou d'Autour de la Lune) était considéré comme indiscutable. L'Ile Mystérieuse change, de ce point de vue, le mode de représentation mais non pas la stratégie.
- (12) Cinq Semaines en Ballon, t. 1, ch. XVII, p. 142.
- (13) Voir supra, Partie I, ch. 4 et 5.
- (14) Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse, L'Herne, o.c., p. 60.
- (15) Voir Préface de l'Auteur : "Pourquoi j'ai écrit 'Seconde Patrie'", t. 42 : "La géniale imagination de Daniel de Foe n'avait créé que l'homme seul abandonné sur une terre déserte, capable de se suffire grâce à son intelligence, son ingéniosité, son savoir, grâce également à sa confiance en Dieu si persistante, et qui lui inspirait parfois quelque magnifique invocation.
Or, après l'être humain isolé dans ces conditions, est-ce qu'il n'y avait pas la famille à faire, la famille jetée sur une côte après nau-

frage, la famille étroitement unie, la famille ne désespérant pas de la Providence ? Oui, et telle a été l'oeuvre de Wyss, non moins durable que celle de Daniel de Foe" (pp. 1-2).

- (16) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 7, 2ème Partie, ch. III, pp. 324 à 327 (cité par P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., pp.230-231).
- (17) Voir supra, Partie I, ch. 4.
- (18) Cité dans Arts et Lettres, n° 15, Presses Littéraires de France, Paris, 1949, p. 106 - et repris dans M. Picard, Le Trésor de Nemo, Littérature n° 16, Larousse, Paris, 1974, p. 90 et n. 3.
- (19) Voir J.-J. Verne, J. Verne, o.c., p. 201, sur les circonstances et sur l'état de ce texte, et J. Guermongrez, Une oeuvre inconnue de J. Verne, Livres de France, n° 5, 1955, pp. 9-10.
- (20) Lettre de septembre 1865, à J. Hetzel. Consulter sur tout ceci la synthèse de S. Vierne, L'Île Mystérieuse, Hachette, Paris, 1973, pp. 20-23, "Une gestation difficile".
- (21) Voir Revue des Lettres Modernes, o.c., n°2, pp. 142 et suiv. : The Strand Magazine, février 1895, repris dans Le Journal d'Amiens, 26-27 novembre 1933 : "Interviews illustres - J. Verne à la maison" par V. Brandicourt. Marie A. Belloc demande à J. Verne son opinion sur "(les) ouvrages anglais pour enfants et sur (les) romans d'aventures". "Vous savez (dit-elle) que l'Angleterre a toujours été à l'avant-garde de cette littérature.
- Oui, en effet (répond J. Verne), surtout par ce classique aimé des vieux comme des jeunes, Robinson Crusoe. Mais peut-être vais-je vous

scandaliser en vous disant que je préfère encore le Robinson Suisse. On oublie trop que l'épisode de Robinson et de son fidèle Vendredi appartient à un ouvrage en sept volumes. Mon opinion est que le grand mérite de cet ouvrage c'est d'être le premier de ce genre. Nous avons tous composé des 'Robinsons' (... rire) mais la question est de savoir si ces Robinsons auraient vu le jour au cas où leur fameux prototype n'avait pas existé".

- (22) Lettre de l'été 1869 (citée par D. Compère, Approche de l'île, o.c., p. 83).
- (23) Lettre probablement de juin-juillet 1873 (citée par id., ibid., p. 85).
- (24) Id., ibid.
- (25) L'Oncle Robinson, extraits cités par D. Compère, ibid., pp. 83-84.
- (26) Cité, id., ibid., p. 84.
- (27) Cité par S. Vierne, L'Île Mystérieuse, o.c., p. 23. Toute la correspondance, de manière générale, atteste la pression exceptionnelle sous laquelle l'activité d'écriture de J. Verne se développe en cette occurrence : "J'y suis lancé à corps perdu et je ne peux plus penser à autre chose" (hiver 1870, à J. Hetzel, cité par J.-J. Verne, J. Verne, o.c., p. 202), "Jusqu'ici cela va comme sur des roulettes" début 1873, cité id., ibid., p. 203.
- (28) Voir infra n. 177.
- (29) L'Île Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. I, p. 3. Voir, à partir de ce motif de la tempête, le très beau texte consacré par M. Coutrix à Verne et Shakespeare, "étude comparative de La Tempête, Vingt-mille Lieues sous les Mers et L'Île Mystérieuse", L'Herne, o.c., pp. 229 et

souv.

- (30) L'Île Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. I, p. 2. "Métaphoriquement nés de l'enveloppe placentaire du ballon" (M. Coutrix, art. cit., supra n. 29, p. 235), les héros ? Certes, mais dans quelle épreuve d'arrachement ! De quoi mettre d'emblée loin de St-Sulpice... (id., ibid.). Voir aussi M. Picard, Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature, n° 16, o.c., p. 92.
- (31) L'Île Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. I, pp. 4-5
- (32) Ibid., p. 7. Voir A. Buisine, Repères, marques, glissements, Revue des Lettres Modernes, n° 2, o.c., pp. 127-128, et p. 139, n. 29, pour commentaire du "lâcher" de l'or, dans une perspective psychanalytique ("défécation") et idéologique d'interprétation du "retour à l'originel". Il y a un symbolisme plus rapide et plus simple (voir infra l'abandon de Richmond), directement lié à ce que P. Macherey appelle une "accélération de l'aventure" (Pour une théorie de la production littéraire, o.c., p. 234).
- (33) Commencer au point exact où finissait le premier roman (t. 1, ch. XLIII) : quel geste plus révélateur d'une volonté de poursuivre, de refaire et de déplacer un corps de représentations globalement perçues comme positives, dont on est stricto sensu "originaire" ?
- (34) Voir D. Compère, Approche de l'île, o.c., sur le principe de la "répétition de la séquence-étalon", pp. 63-64, ou jeu piano-forte, et auparavant R. Barthes, Par où commencer ?, art. cit. Poétique, n° 2, o.c., pour l'opposition état adamique-travail heuristique. Voir infra n. 174, sur le double dénouement parallèle.
- (35) L'Île Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. III, pp. 27-28.
- (36) Comment éviter de lire le roman, en effet, comme roman sur la pacifi-

cation (historique - la guerre de Sécession -, sociale - Nemo -, individuelle - Ayrton -), hanté par son impossibilité ? Voir M. Coutrix, Verne et Shakespeare, art. cit., L'Herne, o.c., sur ce point fondamental.

- (37) L'Île Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. VIII, p. 101.
- (38) Ibid., ch. IV, p. 42.
- (39) Ibid., ch. VI, pp. 62-63. Voir la "configuration de départ" selon P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., pp. 232 à 234.
- (40) L'Île Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, p. 63.
- (41) Ibid., ch. IX, p. 104.
- (42) Se faire une demeure de pierre : le programme ne se réalise stricto sensu qu'avec le Palais de granit (voir ibid., ch. IV, p. 40).
- (43) Ibid., p. 36.
- (44) Ibid., p. 48 et p. 42.
- (45) Ibid., p. 41.
- (46) Ibid., pp. 44 et 49.
- (47) Ibid., p. 47.
- (48) Ibid., ch. V, pp. 57 à 60.
- (49) Ibid., p. 60.
- (50) Ibid., ch. IX, p. 105 (aussi ch. V, pp. 51-52).
- (51) Ibid., ch. IV, pp. 43-44.
- (52) Ibid., ch. XI, p. 131 (voir P. Macherey, Pour une théorie de la produc-

tion littéraire, o.c., p. 239).

- (53) Ibid., ch. III, p. 34.
- (54) Ibid., ch. XI, p. 135 (sur le monstre, voir S. Vierne, J. Verne et le roman initiatique, o.c., pp. 122 et suiv.). Voir P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., p. 243, sur la valeur programmatique de cette description d'une île autre, "artificieuse".
- (55) Il s'agit d'autant de suggestions faites (1ère Partie, ch. II) par la présentation des personnages : Smith "âgé de quarante-cinq ans environ", p. 13 ; Spilett "quarante ans au plus" p. 15 ; Pencroff "de trente-cinq à quarante ans" p. 20 ; Nab "garçon de trente ans" p. 16.
- (56) Voir S. Vierne, L'Île Mystérieuse, o.c., pp. 34 et suiv. M. Picard, Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c., pp. 90-91, P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., pp. 237-238.
- (57) L'Île Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. II, p. 13.
- (58) Voir supra, Partie I, ch. 3.
- (59) Ibid.
- (60) Ibid., ch. IV, p. 49.
- (61) Ibid., 2ème Partie, ch. X, pp. 428-430.
- (62) Ibid., 1ère Partie, ch. XIII, p. 161.
- (63) Ibid., ch. II, p. 15. Voir le "choix des élus" selon S. Vierne, J. Verne et le roman initiatique, pp. 375 et suiv.
- (64) L'Île Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. V, p. 62.

- (65) Ibid., ch. VIII, p. 90. Cela n'enlève rien à la justesse de ce qui est traditionnellement noté à propos de Nab dans la hiérarchie sociale, même si les conclusions concernant le refoulement de la lutte de classes dans L'Ile Mystérieuse nous paraissent discutables, exactement déplacées (au regard de sa portée programmatique autant que de sa visée critique) - voir M. Picard, Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c., pp. 90-91 et n. 6, 8, 9.
- (66) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. II, p. 20. Bel exemple de transfert de la qualité d'orphelin vers une famille au figuré, c'est-à-dire idéologique (voir P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., pp. 236 et suiv.).
- (67) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. II, p. 16.
- (68) Ibid., p. 15.
- (69) Ibid., p. 20. Voir l'intéressant parallèle établi par M. Picard entre les deux hommes (Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c. p. 90, n. 5).
- (70) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. II, p. 15.
- (71) Ibid., p. 20. On reconnaît la citation de Candide : Pencroff-Pangloss ? Même optimisme dans un récit de même chute (voir M. Picard, Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c., p. 98 et infra n. 176).
- (72) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. II, p. 13.
- (73) Ibid., ch. XIII, p. 161.
- (74) Ibid., ch. V, p. 51 (Pencroff).
- (75) Ibid., p. 56 (Nab).

- (76) Ibid., ch. IV, p. 45 (Pencroff).
- (77) Ibid., ch. XI, p. 139. Autant dire qu'au lieu de gloser sur l'absence des femmes, ici et ailleurs dans l'oeuvre de J. Verne, ou sur leur présence symbolique dans la thématique de l'espace ou de tel et tel objet, il serait plus économique et historiquement nécessaire de replacer cette "masculinité" rigoureuse dans le cadre d'une morale pratique ayant à régler socialement la question de l'affectivité (voir notre intervention au Colloque de Cerisy, o.c., p. 353, en discussion sur B. Didier, Images et Eclipses de la Femme dans les romans de J. Verne, ibid., pp. 326 et suiv.).
- (78) Voir, par comparaison, Les Forceurs de Blocus et notre commentaire, supra, Introduction (et J. Chesneaux, Une Lecture Politique de J. Verne, o.c., p. 54, pour divergence relative).
- (79) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. XIII, p. 161.
- (80) Ibid., ch. XIII, pp. 160-161 (voir P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., p. 233).
- (81) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. IX, pp. 104-105.
- (82) Ibid., ch. II, p. 25.
- (83) Ibid., ch. V, p. 61.
- (84) Voir S. Vierne, L'Ile Mystérieuse, o.c., p. 28.
- (85) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. IX, p. 102, formule qui a son exact répondant, mais avec effet problématique, dans l'fle-"résumé" (voir infra n. 131).
- (86) Ibid., ch. IV, p. 40, à propos des lithodomes.

- (87) Voir M. Picard, Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c., p. 91 et n. 10, qui avance que tout le "roman d'éducation", auquel pourrait donner lieu l'évolution d'Harbert, est pour ainsi dire résumé et achevé dans ce ch. IV.
- (88) La note infrapaginale du chapitre II (p. 25) signale que "le 5 avril, Richmond tombait aux mains de Grant, la révolte des séparatistes était comprimée, Lee se retirait dans l'Ouest, et la cause de l'unité américaine triomphait". Il s'en est donc fallu de deux semaines... pour que le roman n'ait pas lieu, si l'on peut dire. Admirable signe, par conséquent, qui fait de la robinsonnade une nécessité (de morale historique : l'évasion, une résistance élémentaire aux derniers sursauts du passé), un témoignage (de civisme : la colonisation, une responsabilité et une solidarité minimales vis-à-vis de la société nouvelle qui s'instaure d'ailleurs), une inutilité (une expérience dont on aurait pu à quelques jours près faire l'économie), une enquête déplacée (questions : qu'est-ce qui se joue dans cette évasion belle et vaine ? Que lui reste-t-il comme valeur une fois qu'elle a prouvé celle qu'elle prétend posséder moralement et qu'elle a perdu celle qu'elle aurait pu avoir historiquement ?). De ce point de vue, il ne nous apparaît pas (contrairement à M. Picard, Le Trésor de Nemo, ibid., pp. 100-101 et n. 30) que telle réfection contemporaine du roman (J.-Cl. Forest, Mystérieux Matin, midi et soir) "accentue", "exhibe", ou "confirme" le sens de L'Ile Mystérieuse, où il n'est aucunement question de "fuir (...) la planète entière (...) livrée à la guerre" !
- (89) Ibid., t. 9, 1ère Partie, ch. XI, p. 145. Voir les travaux fondamentaux de J. Chesneaux sur la référence anti-esclavagiste et patriotique cons-

tante chez J. Verne (Une Lecture Politique de J. Verne, o.c.), P. Macherey (Pour une théorie de la production littéraire, o.c., p. 241, n. 45 : colonisation "idéale" opposée à colonisation "politique") et cette remarque de M. Picard (Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c., p. 93) rappelant que, dans la première séquence de Vingt-mille Lieues sous les Mers, Nemo pourchasse une frégate baptisée Lincoln (t. 5, 1ère Partie, ch. II, p. 16) : bon exemple de montage des contradictions tant de la société que du rebelle.

- (90) Voir M. Picard, Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c., p. 90, n. 4, sur l'average man supposé par les noms de Smith et Brown.
- (91) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. XI, p. 131.
- (92) Ibid., ch. XX, p. 264.
- (93) Ibid., ch. XIV, p. 184 (voir P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., p. 242, n. 48, sur le changement se manifestant à travers la permanence, et par conséquent sur le "faux écart").
- (94) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. XII, p. 160.
- (95) Une Lecture Politique de J. Verne, o.c., p. 32.
- (96) Sur Pencroff, son "pragmatisme grossier (...) dominé par l'oralité", et ses vertiges de victuailles, voir M. Picard, Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c., p. 90 et p. 93 et n. 14. Voir L'Ile Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. IX, p. 104 (le cru), ch. X, pp. 117 et 124 (le rôti, le gigot), ch. XII, p. 155 (le kangourou à la broche), ch. XIII, p. 171 (le pot-au-feu d'agouti).
- (97) Une Lecture politique de J. Verne, o.c., p. 62.
- (98) A. Buisine, Repères, marques, gisements, art. cit., Revue des Lettres

Modernes, n° 2, o.c., p. 116.

- (99) Id., ibid., p. 117.
- (100) Id., ibid., p. 118. L'insistance mise ici sur la secondarité fondamentale de toute manipulation de Robinson, comme par P. Macherey auparavant, est en effet essentielle - sous réserve de voir que l'échange des représentations fantasmatiques (Oedipe) et des représentations idéologiques ne se fait pas du tout pour solde de tout compte (voir infra n. 180 et 181).
- (101) M. Picard, Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c., pp. 94-95.
- (102) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. XV, p. 200. Voir S. Vierne, L'Ile Mystérieuse, o.c., p. 24.
- (103). Lettre de début 1873, citée par J.-J. Verne, J. Verne, o.c., p. 203.
- (104) Voir supra, Partie II, ch. 7.
- (105). Note préparatoire, pour effet d'ironie, au livre procuré par Nemo, et destiné lui aussi à s'ouvrir à la page nécessaire (L'Ile Mystérieuse, t. 9, 2ème Partie, ch. II, p. 325). Voir infra n. 122 sur ce point.
- (106) Ibid., 1ère Partie, ch. XXII, p. 292.
- (107) Ibid., 1ère Partie, ch. XVII, p. 226.
- (108) Voir A. Buisine, Repères, marques, gisements, art. cit., Revue des Lettres Modernes, n° 2, o.c., p. 134, n. 2 (Tabou-tabou), ou J.-L. Steinmetz, La plus dangereuse figure de rhétorique, art. cit., Colloque de Corisy, o.c., pp. 178-179 (Tabou-Thabor, et objection p. 200). Pour analyse, voir A. Buisine (art. cit. supra, même note, pp. 124-125 : l'asocialité innée du mutin cause de l'ensauvagement), M. Picard (Le Tré-

sor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c., pp. 93-94 : l'altérité dénonciative de la robinsonnade), et surtout P. Macherey (Pour une théorie de la production littéraire, o.c., p. 245 : l'échec d'Ayrton comme échelle de mesure du "succès" des colons - voir n. 154 infra).

- (109) L'Île Mystérieuse, t. 10, 2ème Partie, ch. XIV, p. 505. Dans quelle mesure le roman de J. Verne est-il écrit sous référence à Hugo ? Il y aurait à penser sur l'expiation d'Ayrton et de J. Valjean - sans preuve cependant.
- (110) Les Enfants du Capitaine Grant, t. 8, 3ème Partie, ch. XXI.
- (111) L'Île Mystérieuse, t. 10, 2ème Partie, ch. XV, pp. 513-514.
- (112) Ibid., ch. XIV, pp. 503 et 507.
- (113) Voir supra n. 16.
- (114) Ibid., ch. XVII, p. 552.
- (115) J. Chesneaux (Une Lecture politique de J. Verne, o.c., pp. 82-83) note combien la "transaction" finale grandit, serait-ce dans le mal, le personnage du forçat, rejoignant en cela le commentaire subtil de M. Moré sur "Ayrtonnax" (Le Très Curieux Jules Verne, o.c., pp. 51-52). Il faudrait aussi remarquer combien L'Île Mystérieuse "alourdit" l'expiation indéfinie et négative d'Ayrton.
- (116) L'Île Mystérieuse, t. 10, 3ème Partie, ch. V, p. 666 (voir M. Picard, Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, p. 97).
- (117) L'Île Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. XIX, p. 250.
- (118) Ibid., 2ème Partie, ch. VIII, p. 413.
- (119) Ibid., 1ère Partie, ch. IV, p. 48. Voir, pour toute cette phase de l'a-

analyse, P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., p. 239, dont le commentaire, fondamentalement vrai, est cependant simplifié par rapport à la logique du réinvestissement imaginaire ici décrite.

- (120) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. XI, p. 137.
- (121) Ibid., 2ème Partie, ch. VIII, p. 410.
- (122) Ibid., ch. II, p. 325. C'est bien le retour de la demande qui s'amorce par l'intervention du génie - mais elle ne fait qu'énoncer la surenchère naturelle dès longtemps mise en place. L'idéal serait de ne rien demander à "personne", comme on dit - mais le roman s'ingénie à la fois à prendre au mot et à inverser cet ordre ! Voir P. Macherey, pour l'analyse exemplaire de ce trucage, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., pp. 243 et suiv.
- (123) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 2ème Partie, ch. VIII, p. 405.
- (124) Ibid., ch. X, pp. 438-439. Voir, sur tout cela, M. Picard, Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c., pp. 93 et 95.
- (125) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 2ème Partie, ch. IV, pp. 349-351.
- (126) Ibid., ch. III, pp. 334 à 337.
- (127) Ibid., 1ère Partie, ch. XVIII, p. 238.
- (128) Ibid., 2ème Partie, ch. VIII, p. 411
- (129) Ibid., ch. V, p. 364.
- (130) C. Andréev, Préface à 1^{re} édition russe des Oeuvres complètes de J. Verne, repris dans Europe, 1955, J. Verne, p. 33, et cité dans P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., p. 240, Signalons

l'observation de S. Vierne (L'Ile Mystérieuse, o.c., pp. 21-22), selon laquelle une partie des invraisemblances matérielles de l'île Lincoln provient de ce que J. Verne a réutilisé son "premier jet" de L'Oncle Robinson, qui situait la fiction de la robinsonnade dans le Pacifique Nord, et non Sud. Mais il faut ajouter que, s'il n'y a pas eu correction de la part de J. Verne, c'est qu'il y a volonté d'invraisemblance calculée - de manière à la fois à conserver au roman son caractère d'hypothèse sociologique (voir P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., p. 226), et à accuser le trucage consubstantiel à l'expérience et qui va prendre le nom de Nemo in fine (voir en ce sens le relevé par M. Picard des invraisemblances concernant l'action occulte du "génie", Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c., p. 92, n. 12).

(131) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. XXI, p. 273.

(132) Ibid., 2ème Partie, ch. III, p. 337.

(133) Ibid., ch. IX, p. 423 (voir P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., p. 246).

(134) L'Ile Mystérieuse, 1ère Partie, ch. XXI, p. 275.

(135) Ibid.

(136) Ibid., ch. X, p. 117 et ch. XIII, p. 162.

(137) Ibid., ch. XX, p. 265. Le grain de blé, les infusoires, l'âme même, s'agissant d'Ayrton, témoignent également de la positivité in extremis reconnue à l'oeuvre de la nature.

(138) Ibid., 2ème Partie, ch. X, p. 442.

(139) Ibid., p. 432.

- (140) Voir M. Picard, Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c., qui en fait à juste titre l'un des effets de sens majeurs du roman.
- (141) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. VI, pp. 72-73. Cela aussi sera retourné, et de quelle manière ! à propos de l'énoncé le plus triomphant : "faire sauter l'île" (ch. XVII, p. 219)...
- (142) Ibid., ch. VI, p. 73.
- (143) Ibid., ch. XI, p. 139, cité par P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., p. 241.
- (144) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 2ème Partie, ch. VII, pp. 396-397.
- (145) Ibid., t. 10, 3ème Partie, ch. XIV, pp. 777-778.
- (146) Ibid., 2ème Partie, ch. XI, p. 450.
- (147) Ibid., p. 451 (à propos du "feutre" lincolnien).
- (148) Ibid., ch. XII, p. 479 : " 'Notre île est belle et bonne, (dit Pencroff). Je l'aime comme j'aimais ma pauvre mère ! Elle nous a reçus, pauvres et manquant de tout, et que manque-t-il à ces cinq enfants qui lui sont tombés du ciel ?
- Rien ! répondit Nab, rien, capitaine !' "
- M. Picard met bien en valeur cette affection filiale, et sa conséquence (voir infra, n. 149), chez les naufragés (Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c.). Pour l'allusion contenue par le dernier propos de Pencroff, voir infra n. 165.
- (149) Voir P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., pp. 246-247, et M. Picard, Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c., pp. 96-97 et pp. 98 et suiv., pour une tentative intéressante de mise en rapport de cette anxiété de l'Autre avec le développement de

l'histoire coloniale (sur la base incontestable de la fiction "indienne" de Nemo - voir cependant une réticence avouée ibid., n. 25, p. 98 - et de "Dakkar" - Dakar) - L'angoisse suscitée par la présence humaine est perceptible dès le début (L'Île Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. VI, p. 67 : "sur cette terre, en plein Pacifique, la présence de l'homme eût été peut-être plus à craindre qu'à désirer" - bon exemple d'ironie sur le nom de l'océan... ; ibid., ch. XII, p. 150 : "Je redoute plutôt les indigènes (...) que je ne les désire", dit C. Smith), avant de se concrétiser et de se "justifier" par l'épisode des pirates (t. 10, 3ème Partie, ch. I), qu'il faut se résoudre à "traiter en bêtes féroces" (ibid., ch. VIII, p. 695).

(150) Ibid., t. 9, 1ère Partie, ch. IX, p. 109.

(151) Ibid., ch. XXI, p. 278. Jalons de cette transformation de la conscience chez les colons (surtout de Pencroff et de Nab, comme toujours, dans le roman, diseurs des vérités premières, c'est-à-dire "impulsives") : "On causait aussi du pays, de la chère et grande Amérique" (ibid., 2ème Partie, ch. VIII, p. 411) ; "les colons, si ce n'est qu'ils étaient loin de leur patrie, n'avaient point à se plaindre. Ils étaient si bien faits à cette vie, d'ailleurs, si accoutumés à cette île, qu'ils n'eussent pas quitté sans regret son sol hospitalier !" (ibid., ch. IX, p. 423) ; "Ils eussent éprouvé un bien-être complet, si le bien-être pouvait jamais exister pour qui est loin de ses semblables et sans communication possible avec eux !" (ibid., t. 10, ch. XI, p. 457) ; enfin "les colons n'étaient pas dans la situation de ces naufragés (...) qui (...) sont incessamment dévorés de ce besoin de revoir les terres habitées. Pencroff et Nab surtout, qui se trouvaient à la fois si heureux et si

riches, n'auraient pas quitté sans regret leur île" (ibid., 3ème Partie, ch. I, p. 596).

(152) Ibid., t. 9, 2ème Partie, ch. IV, p. 352.

(153) Voir S. Vierne, L'Île Mystérieuse, o.c., p. 22.

(154) Voir A. Buisine, Repères, marques, gisements, art. cit., Revue des Lettres Modernes, n° 2, o.c., pp. 124-125, sur le rapport Ayrton-Nemo quant à la condamnation de la solitude.

(155) Voir P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., pp. 244 à 247, pour l'admirable analyse qu'il donne de l'effet critique du retard narratif du don de l'épave.

(156) L'Île Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. XII, pp. 154-155, sur l'insuffisance des armes de jet et de hast ("c'est bon pour des enfants", dit Pencroff), et surtout, ch. XIV, p. 183 ("Tant que nous n'aurons pas un ou deux fusils de chasse, notre matériel laissera à désirer !", dit le même). Voir M. Picard, Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c., p. 96, sur ce point.

(157) L'Île Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. XXII, p. 297, mot de la fin, qui change objectivement le sens du roman - véritable "scrupule" qui donne son prix à la déclaration de J. Verne : "Je suis (...) surtout préoccupé de l'invention des faits (...) Tout s'enchaîne maintenant et je tiens la chose jusqu'au bout" (cité par S. Vierne, L'Île Mystérieuse, o.c., p. 22). Quelle meilleure preuve de la methodologie privative à l'oeuvre dans le roman ?

(158) L'Île Mystérieuse, t. 9, 2ème Partie, ch. V, p. 368 : "Si on eût été aux temps des génies, cet incident aurait donné le droit de penser que l'île

était hantée par un être surnaturel qui mettait sa puissance au service des naufragés !". Voir P. Macherey sur l'irritation produite par les interventions de ce génie, (Pour une théorie de la production littéraire, o.c., pp. 246-247). D'évidence, toute lecture "surnaturelle" se trouve ipso facto interdite ! (contrairement à D. Compère, Approche de l'île, o.c., pp. 140 à 144, qui fournit une synthèse de M. Butor, Le Point suprême et l'âge d'or à travers quelques oeuvres de J. Verne, Arts et Lettres, n° 15, 1949, pp. 3 à 31, repris dans Répertoire I, o.c. ; P. Claudel, Préface à J. Rivière, A la trace de Dieu, Paris, Gallimard, 1926, p. 11 (cité par S. Vierne, L'île Mystérieuse, o.c., p. 25) ; et F. Mauriac, Le Sagouin, Paris, Livre de Poche, 1970, p. 112.

- (159) L'île Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. VII, p. 83 et ch. VIII, pp. 89 et 92.
- (160) Ibid., p. 98.
- (161) Lettre du début 1873 : "Je ménage avec le plus grand soin l'intérêt dû à la présence ignorée du capitaine Nemo dans l'île, de manière à avoir un crescendo réussi, comme les caresses à une jolie femme que l'on veut conduire où vous savez !" (cité par J.-J. Verne, J. Verne, o.c., p. 203), et encore : "Je suis (...) surtout préoccupé (...) du crescendo qu'il faut obtenir du début à la fin" ou "ce que j'appelle le crescendo s'y développe de manière pour ainsi dire mathématique" (cité par S. Vierne, L'île Mystérieuse, o.c., pp. 22-23). "Démarche érotique", selon D. Compère (Approche de l'île, o.c., p. 122) : soit, mais pour un terrible coïtus interruptus, si l'on ose dire...
- (162) L'île Mystérieuse, t. 9, 2ème Partie, ch. VI, p. 373.
- (163) Ibid., t. 10, 3ème Partie, ch. X, pp. 719 et suiv.

- (164) Virage nettement marqué (ibid., ch. VIII, p. 699) par C. Smith : "Le moment ne viendrait-il pas où toute leur science serait mise en défaut ? (...) Quelquefois il se demandait si quelque circonstance ne se produirait pas, qu'ils seraient impuissants à surmonter ! Il lui semblait, d'ailleurs, que ses compagnons et lui, jusque-là si heureux, fussent entrés dans une période néfaste".
- (165) L'arrivée a lieu en effet un 24 mars !
- (166) Ibid., t. 9, 2ème Partie, ch. VII, p. 398.
- (167) Voir lettre de 1866, citée par J.-J. Verne, J. Verne, o.c., p. 142 : "Je travaille avec rage (...) Ah ! Mon cher Hetzel, si je ratais ce livre-là, je ne m'en consolerais pas. Je n'ai jamais eu un plus beau sujet entre les mains" ; et aussi : "Ce sera superbe ! Oui ! Superbe ! (...) mais je m'échauffe en vous écrivant" (cité id., ibid., p. 147) ; enfin : "Je suis parfaitement incapable (de refaire 'le bonhomme') car depuis deux ans je vis avec lui, je ne saurais le voir autrement" (cité id., ibid., p. 149).
- (168) Initiale qui frappe son étamine, et qui n'a pas pu ne pas évoquer Napoléon III pour ses contemporains - comme si "le petit" était interpellé par "le grand", via le paria ?
- (169) Voir tout le dossier de la querelle "polonaise" autour de l'ébauche de Nemo (J.-J. Verne, J. Verne, o.c., pp. 146 à 149). La discussion entre J. Verne et J. Hetzel ne porte pas tant sur l'affrontement Pologne-Russie ("Je ne parlerai ni du knout, ni de Sibérie, car ce serait trop direct. Je ne veux point faire de politique, chose à laquelle je suis peu propre, et la politique n'a rien à voir là-dedans") que sur les rapports d'oppression et de résistance auxquels donner une figure histori-

que, c'est-à-dire une vraisemblance. "Supposez Nemo un Polonais, et le navire coulé un navire russe, y aurait-il l'ombre d'une objection à élever ? Non ! Cent fois non ! Ayez donc la patience de relire, mon cher Hetzel (...), mais n'oubliez pas (...) quelle a été la pensée première du livre, vraie, logique, complète". Ailleurs : "Vous dites : mais il commet une infamie ! Je réponds non (...) si cet homme-là n'a pas le droit de couler des frégates russes partout où il les rencontrera, alors la vengeance n'est plus qu'un mot. Moi, dans cette situation, je coulerais et sans remords ; pour ne pas sentir comme je sens à ce propos, il faudrait n'avoir jamais haf !". Cette défense obstinée d'une haine qui a sa légitimité culmine dans ce constat de non-conciliation : "Je vois bien que vous rêvez d'un bonhomme très différent du mien. C'est très grave car je suis parfaitement incapable de réaliser ce que je ne sens pas (...). En (...) expliquant (Nemo) d'une manière différente, vous me le changez, et je ne puis le reconnaître".

- (170) Voir L'Île Mystérieuse, t. 10, 3ème Partie, ch. V, et ce propos de Nab : "J'ai l'idée que nous pouvons chercher tant que nous voudrons le monsieur dont il s'agit, mais que nous ne le découvrirons que quand il lui plaira" (ibid., pp. 659-660).
- (171) Est-ce hasard si J. Verne a laissé la chronologie fictive en un étrange état ? "Il y a (...) trente années que je n'ai plus aucune communication avec le monde habité", dit Nemo (ibid., ch. XVI, p. 800), or il est supposé avoir disparu (p. 805) à l'issue de la révolte des Cipayes de 1857 - ce qui mettrait la fin du roman à 1887 (voir M. Picard, Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c.e., p. 101, n. 31). Un autre calcul est simultanément rendu possible : est-il né en 1799 (puisqu'il a soixante ans quand il s'isole à l'île Lincoln, et que dix années se passent - voir p. 807 - jusqu'au naufrage des évadés... daté de 1865 par le début du roman) ? ou en 1819 (puisqu'il se marie en 1849 - voir p. 803 -,

après études poussées jusqu'à trente ans - voir p. 802 -), ce qui mettrait le début du roman à... 1885 ? Cette instabilité nous semble trop grossière pour être indifférente : si Nemo n'a pas d'identité fixe, ni de vie claire, il traverse, fantôme, un siècle-fantôme, sans dates cohérentes. Tissue troué du temps historique.

- (172) Ibid., ch. XVI, p. 810, les fameux mots : "Maintenant que vous connaissez ma vie, jugez-la" (voir P. Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, o.c., pp. 248 et suiv.).
- (173) L'île Mystérieuse, t. 10, 3ème Partie, ch. XVII, pp. 823-824.
- (174) Double dénouement très conforme aux fins d'opéras mozartiens, toutes proportions gardées - mais, venant de J. Verne, la chose vaut d'être remarquée - le second ayant par rapport au premier cette valeur de concession dubitative, fragile et ironique qu'on trouve dans Don Juan ou Les Noces de Figaro de Mozart.
- (175) "C'est bien convenu, je leur recollerai leur île en terre ferme", écrit J. Verne à J. Hetzel (octobre 1873, cité par D. Compère, Approche de l'île, o.c., p. 88).
- (176) Candide, certes, mais sans cette purgation du signe monétaire que ménageait le conte de Voltaire au sortir des illusions de l'Eldorado. Si l'or est réinvesti, c'est à l'intérieur du dénouement équivoque évoqué supra n. 174 : comme rédemption du paria ainsi rentré dans l'ordre post mortem, mais aussi comme ironie suprême - le maudit permettant d'acheter l'utopie intra muros (Voir A. Buisine, Repères, marques, gisements, art. cit., Revue des Lettres Modernes, n° 2, o.c., pour la première interprétation, pp. 128-129).

(177) L'Ile Mystérieuse, t. 9, 1ère Partie, ch. I, pp. 4 et 5 : "L'atmosphère dégageait cette limpidité humide qui se voit, qui se sent même, après le passage des grands météores. (L'ouragan...) paraissait s'être tué lui-même. Peut-être s'était-il écoulé en nappes électriques, après la rupture de la trombe, ainsi qu'il arrive quelquefois aux typhons de l'Océan Indien.

Mais vers cette heure-là aussi, on eût pu constater, de nouveau, que le ballon s'abaissait lentement (...). Qu'il se dégonflait peu à peu".
Prodigieux exemple de programme de fiction : toute la fin du roman est ici symboliquement jouée, dès son ouverture. Du Maëlstrom à la crypte Dakkar, en passant par l'origine de Nemo, tout est dit de ce météore historique. De même que tout est dit de la fin en baisse de la "modernité".

(178) Voir M. Picard, Le Trésor de Nemo, art. cit., Littérature n° 16, o.c.

(179) Un bon exemple, seulement : celui de G. Sand, dont les romans de désespoir d'après 1848, sont devenus romans idéaux et anesthésiés pour la jeunesse !

(180) Voir A. Buisine, Repères, marques, gisements, art. cit., Revue des Lettres Modernes, n° 2, o.c.

(181) Voir supra, Partie I, ch. 5.

(182) Voir le Pitferge d'Une Ville Flottante, prototype de la voix sardonique des naufrages tous azimuts.

(183) L'Ile Mystérieuse, te 10, 3ème Partie, ch. VI, p. 681.

* * *

BIBLIOGRAPHIE

- I - AVERTISSEMENT -

La présente bibliographie ne peut avoir l'ambition de l'exhaustivité.

La matière qu'il lui faudrait couvrir, en tous pays et en tous genres de production, est presque indéfinie, et sa collection serait quelquefois dépourvue de réelle pertinence au regard du travail ici mené.

D'autre part, d'importants recensements ont déjà été accomplis précédemment - à l'occasion des grands travaux verniens (c'est le cas de la thèse consacrée par S. Vierne à Jules Verne et le roman initiatique) ou des évaluations collectives tentées ces dernières années (ainsi de l'Orientation bibliographique, due à P.-A. Touttain et F. d'Argent, et donnée dans le Cahier de l'Herne).

En troisième lieu, la série Jules Verne, dirigée par F. Raymond aux éditions Minard, sous la double couverture des Archives et de la Revue des Lettres Modernes, a fourni un bilan remarquable des principaux commentaires en langue française consacrés à Jules Verne de 1966 à 1973, grâce à la diligence de D. Compère (n° 161, Le Développement des études sur Jules Verne, 1976), et a publié régulièrement, dans ses livraisons successives, des mises à jour tant des travaux en cours que des dernières publications internationales les plus variées. A cette documentation, il faut encore ajouter le fichier procuré par J.-M. Margot depuis 1976, et lui-même tenu à jour.

On aura par le fait une idée des moyens, techniques et collectifs, nécessités, et des résultats obtenus, par ce que l'on peut tenir pour une bibliographie aussi poussée que possible.

Rien ne saurait la concurrencer ni la remplacer - aussi indiquons-

nous ci-dessous les repères bibliographiques qui nous sont apparus comme les plus importants.

* * *

-- II -- BIBLIOGRAPHIES --

- DUMAS Olivier Bibliographie des oeuvres de Jules Verne (avec Compléments à la bibliographie), Bulletin de la Société Jules Verne, n°s 1 et 2, nouvelle série, 1967.
- LAISSUS Joseph
- LE GARSMEUR Louis
- GONDOLO DELLA RIVA Bibliographie analytique de toutes les oeuvres de Jules Verne, Paris, Société Jules Verne, 1977 et 1978.
- Piero
- BOTTIN André Bibliographie des éditions illustrées des "Voyages Extraordinaires" de Jules Verne en cartonnages d'éditeur de la collection Hetzel, 1^{re} Escoududa, Contes, 1979.
- COMPÈRE Daniel "Bilan des travaux sur Jules Verne", Le Français aujourd'hui, n° 29, supplément, 1975.
- DECRÉ Françoise sous la direction de COURVILLE Luce, Catalogue Jules Verne, Nantes, Bibliothèque Municipale, 1978.
- DESTOMBES Marcel "Jules Verne à la Bibliothèque Nationale", Bulletin de la Bibliothèque Nationale, 3ème année, n° 2, 1978.
- DESTOMBES Marcel "Jules Verne à la Bibliothèque Nationale", Bulletin de la
- GONDOLO DELLA RIVA Bibliothèque Nationale, 3ème année, n° 3, 1978.
- Piero
- MARGOT Jean-Michel Bibliographie documentaire sur Jules Verne, chez l'auteur 8 chemin des Rouzeures, CH-1297 Founex, Suisse, 1978.
- Tables du Bulletin de la Société Jules Verne, pour la nouvelle série, n°s 1 à 48 (1967-1978), Société Jules Verne, 11 bis rue Pigalle, 75009 Paris.

* * **

-- III -- OEUVRES ROMANESQUES DE JULES VERNE JUSQU'A 1875 --

Voyages Extraordinaires (publication J. Hetzel)

- 1863 Cinq Semaines en Ballon. Voyage de découvertes en Afrique par trois Anglais rédigé sur les notes du docteur Fergusson (1 volume).
- 1864 Voyage au Centre de la Terre (1 volume).
- 1865 De la Terre à la Lune. Trajet direct en 97 heures (1 volume).
- 1866 Les Anglais au Pôle Nord. Aventures du Capitaine Hatteras (1 volume). (Magasin..., 1864-1865).
- 1866 Le Désert de glace. Aventures du Capitaine Hatteras (1 volume). (Magasin..., 1865).
- 1866-1868 Les Enfants du Capitaine Grant. Voyage autour du monde (3 volumes) Magasin... 1865-1867).
1866 -- I. Première partie : Amérique du Sud.
1867 -- II. Deuxième partie : Australie.
1868 -- III. Troisième partie : Océan Pacifique.
- 1869-1870 Vingt-mille Lieues sous les Mers (2 volumes) (Magasin... 1869-1870).
- 1870 Autour de la Lune (1 volume) (Journal des Débats, 1869).
- 1871 Une Ville Flottante (1 volume) (Journal des Débats, 1870).
- 1872 Aventures de trois Russes et de trois Anglais (1 volume). (Magasin..., 1871-1872).
- 1872 Le Tour du Monde en quatre-vingt Jours (1 volume). (Le Temps, 1872).
- 1873 Le Pays des Fourrures (2 volumes) (Magasin..., 1872-1873).
- 1874 Le Docteur Ox (1 volume) (voir infra).
- 1874-1875 L'Île Mystérieuse (3 volumes). (Magasin..., 1874-1875).
1874 -- I. Les Naufragés de l'Air.
1874 -- II. L'Abandonné.
1875 -- III. Le Secret de l'Île.
- 1875 Le Chancellor (1 volume). (Le Temps, 1874-1875).

Nouvelles intégrées aux "Voyages Extraordinaires"

- 1871 Les Forcours de Blocus (après Une Ville Flottante). (Musée des Familles, 1865).

- 1874 Le Docteur Ox (comprenant :)
 "Le Docteur Ox" (Musée des Familles, 1872)
 "Maître Zacharius" (ibid., 1854)
 "Un Hivernage dans les Glaces" (ibid., 1855)
 "Un Drame dans les Airs" (ibid., 1851)
- 1875 Martin Paz (après Le Chancellor) (ibid., 1852).
- (1876 Un Drame au Mexique (après Michel Strogoff) (ibid., 1851).
- (1910 Hier et Demain (comprenant :)
 "La Destinée de Jean Morénas" (s.d.)
 "Le Humbug. Moeurs Américaines" (id.))

Autres récits

- 1864 Le comte de Chanteleine. Episode de la Révolution (Musée des Familles, 1864).
- 1873 Vingt-quatre Minutes en Ballon (Le Journal d'Amiens, 1873), Amiens, Jeunet.
- 1875 Une Ville Idéale (Mémoires de l'Académie des Sciences, des Lettres et des Arts d'Amiens, 1875), Amiens, Jeunet.

* * *

- III - PRINCIPAUX COMMENTAIRES CRITIQUES -

- ALLOTT Kenneth Jules Verne, Londres, 1940.
- ALLOTTE de la FUYE^{..} Marguerite Jules Verne, sa vie, son oeuvre, Paris, Kra, 1928, rééd. Paris, Hachette, 1953.
- BARTHES Roland "Nautilus et Bateau Ivre", Mythologies, Paris, Seuil, 1957
 "Par où commencer ?", Poétique, n° 1, Paris, Seuil, 1970.
- BELLEMIN-NOEL Jean "Analectures de Jules Verne", Critique, n°s 279-280, Paris, Ed. de Minuit, 1970.
- BLUM Léon "Jules Verne", L'Humanité, 3 avril 1905, rééd. Le Coopérateur de France, n° 480, 24 mai 1969.
- BORNECQUE Jean "Le Sous-marin ivre de Rimbaud", Revue des Sciences Humaines, Paris, 1954 (janvier-mars).

- BORY Jean-Louis "Le Voyage intérieur", Nouvelles Littéraires, 24 juillet 1969.
- BRADBURY Ray Les Fervents Blasphémateurs, préface à Vingt-mille Lieues sous les Mers, éd. américaine, s. l. et s. d., repris dans M. Soriano, Portrait de l'artiste jeune, postface, Paris, Gallimard, 1978.
- BRANDIS Eugen Jules Verne, sa vie et son oeuvre, Moscou, 1962.
- BRIDENNE Jean-Jacques La Littérature française d'imagination scientifique, Lille, Dassonville, 1950.
"Jules Verne, père de la Science-fiction ?", Fiction, n°s 6 à 8, mai à juillet 1954.
- BUISINE Alain "Un cas limite de la description : l'annémoration", La Description, Université de Lille III, Editions Universitaires, 1974.
"Déchirures de la représentation scientifique", Revue des Sciences Humaines, n° 154, Lille, avril-juin 1974.
"L'année Jules Verne, post-scriptum", Romantisme, n° 23, Paris, Champion, 1979.
- BUTOR Michel "Le Point Suprême et l'âge d'or à travers quelques oeuvres de Jules Verne", Arts/Lettres, n° 15, 1949, repris dans Répertoire I, Paris, Ed. de Minuit, 1960, puis dans Essais sur les modernes, Paris, Gallimard, 1971.
- BYA Joseph "Parcours de Jules Verne", Manteia, Marseille, n°s 14-15, 1972.
- CELLIER Léon Le Roman initiatique en France au temps du romantisme, Cahiers internationaux du symbolisme, n° 4, Genève, 1964.
- CERTEAU de, Michel "Préface" à Les Grands Navigateurs du 18ème siècle, Paris, Ramsay, 1979.
- CHESNEAUX Jean Une Lecture politique de Jules Verne, Paris, Maspéro, 1971 (remaniement d'articles parus dans La Pensée, juillet 1966 ; L'Homme et la Société, juillet 1966 ; Le Mouvement Social, juillet 1966 ; Démocratie nouvelle, janvier 1967 ; Annuaire Français pour 1967, Académie Naouk, Moscou, 1968 ; Yale Review of French Studies, 1969 ; Les Lettres Nouvelles, 1970, n° 2).
"La Pensée politique de Jules Verne", Les Cahiers Rationalistes, Paris, septembre-octobre 1967.
"L'invention linguistique chez Jules Verne", Langues et Techniques, nature et société, n° 1, Paris, Klincksieck, 1972.

- CLAUDEL Paul "Préface" à J. Rivière, A la Trace de Dieu, Paris, Gallimard, 1921, repris dans Positions et Propositions, Paris, Gallimard, 1934.
- CLUZEL Etienne "Jules Verne et la préhistoire", Bulletin du Bibliophile, éd. Giraud-Badin, 1957.
- COCTEAU Jean "Mon premier voyage", Oeuvres Complètes, t. XI, Paris, Marguerat, 1951.
- COMPÈRE Daniel "La -Dé-production Littéraire ou : le cas Jules Verne", Europe, n°s 523-524, novembre-décembre 1972.
édition annotée de Une Ville idéale (Amiens en l'an 2000) suivi de Vingt-quatre minutes en ballon, Amiens, Office Culturel, 1973.
Approche de l'île chez Jules Verne, "Thèmes et mythes" n° 15, Paris, Minard, 1977.
Un voyage imaginaire de Jules Verne, Voyage au Centre de la Terre, "Archives des Lettres Modernes", Série J. Verne n° 2, Paris, Minard, 1977.
- CORBOZ André "Au milieu de la nuit, j'ai vu le soleil resplendir...", Action et Pensée, n° 3, Genève, septembre 1961.
- COSTELLO Peter Jules Verne inventor of Science-fiction, Hodder and Stroughton, Londres, 1978.
- CURTIS Jean-Louis "Préface" à Vingt-mille Lieues sous les Mers, Folio, Paris, Gallimard, 1978.
- DAY Hem "Louise Michel, Jules Verne : de qui est Vingt-mille Lieues sous les Mers ?", Les Cahiers Pensée et Action, n° 9, janvier 1959.
"Autour de Louise Michel et Jules Verne", Défense de l'Homme, Golfe-Juan, n° 219, janvier 1967.
- DIESBACH de, Ghislain Le Tour de Jules Verne en quatre-vingt Livres, Paris, Julliard, 1968.
- DROUGARD E. Villiers de l'Isle-Adam, Les trois premiers contes, Paris, Les Belles-Lettres, 1931.
- ESCAICH René Voyage à travers le monde vernien, Bruxelles, La Boétie, 1951, rééd., Voyage au monde de Jules Verne, Paris, Platin, 1955.
- EVANS I.O. Jules Verne and his work, Londres, Arco, 1965.
- FAIVRE Jean-Paul "Les Voyages Extraordinaires de Jules Verne en Australie", I et II, Australian Journal of French Studies, Victoria, 1968, n° 2, et 1969, n° 1.

- FRANK Bernard Jules Verne et ses voyages, Paris, Flammarion, 1951.
- GRAMSCI Antonio "Littérature et vie nationales", "Jules Verne et le roman géographique", traduit par M. Soriano, Les Lettres Nouvelles, 1955.
- GUERMONPREZ Jean-H. "Jules Verne inspirateur d'Arthur Rimbaud. Le 'Nautilus' est-il le 'Bateau Ivre' ?", Le Journal de Genève, 13 janvier 1951.
- GUTH Paul Histoire de la Littérature Française, t. II, Paris, Fayard, 1967.
- HAMON Philippe "Un Discours contraint", Poétique, n° 16, Seuil, 1973.
- HUET Marie-Hélène Histoire des "Voyages Extraordinaires", essai sur l'oeuvre de Jules Verne, "Avant-Siècle" n° 14, Paris, Minard, 1973.
- "Jules Verne et la tradition celte", Annales de Bretagne, t. LXXIII, n° 3, Rennes, septembre 1966.
- JACOBSON A. et ANTONI, A. Des anticipations de Jules Verne aux réalisations d'aujourd'hui, Paris, De Gigord, s.d.
- JAN Isabelle La Littérature enfantine, Paris, Editions Ouvrières, 1969.
- KLEIN Gérard "Pour lire Verne", Fiction, n° 197, mai 1970, et n° 198, juin 1970.
- LACASSIN Francis Passagers clandestins, Paris, U.G.E., 10/18, 1979.
- édition de Jules Verne, Textes oubliés, Paris, U.G.E., 10/18, 1979.
- LEBOIS André "Poétique secrète de Jules Verne (l'homme, la Providence et le point absolu)", Annales de l'Université de Toulouse, Littératures, Toulouse, XIX, 1972.
- LEMIRE Charles Jules Verne, l'homme, l'écrivain, le voyageur, Paris, Berger-Levrault, 1908.
- MACHEREY Pierre Pour une théorie de la production littéraire, Paris, Maspéro, 1966.
- MALLARME Stéphane Oeuvres Complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- MARCUCCI Edmundo Les illustrations des "Voyages Extraordinaires" de Jules Verne, Paris, Société Jules Verne, 1956.
- MARTIN Charles-Noël Jules Verne, sa vie et son oeuvre, Lausanne, éd. Rencontre des Oeuvres romancées de Jules Verne, t. 50, 1951 (avec de nombreuses préfaces dans cette même édition ; biographie reprise et approfondie, pour Michel de l'Ormerai, 1978; sous le titre : La vie et l'oeuvre de Jules Verne).

- MORÉ Marcel Le Très Curieux Jules Verne, Paris, Gallimard, 1960.
Nouvelles Explorations de Jules Verne, Paris, Gallimard, 1963.
- PARMENTIE Antoine et BONNIER de la CHAPELLE (Stahl), Histoire d'un éditeur et de ses auteurs, P.-J. Hetzel, Paris, Albin Michel, 1953.
Catherine
- PICARD Michel "Le Trésor de Nemo, L'Île Mystérieuse et l'idéologie", Littérature, n° 16, Paris, Larousse, 1974.
- PICHOIS Claude "Préface" aux Aventures d'Arthur Gordon Pym (avec sélection d'extraits du Sphinx des Glaces), Paris, Club des Libraires de France, 1960.
- PICOT Jean-Pierre "Parodie et tragédie de la régression dans quelques oeuvres de Jules Verne", Romantisme, n° 27, Paris, C.D.U. - S.E.D.E.S., 1980.
- PIVIDAL Raphaël Le Capitaine Nemo et la Science, Paris, Grasset, 1972.
- POE, Edgar Oeuvres en Prose, trad. ch. Baudelaire, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- RAYMOND François "Jules Verne ou le mouvement perpétuel (essai de patanalyse appliquée)", Subsidia pataphysica, n° 8, Paris, 1969.
"Postface" à Sans dessus dessous, Grenoble, J. Guénat, coll. Marginalia, 1976.
"Le héros et son singe dans les Voyages Extraordinaires de Jules Verne", Romantisme, n° 27, Paris, C.D.U. - S.E.D.E.S., 1980.
- RISTAT Jean Le lit de Nicolas Boileau et de Jules Verne, Paris, U.G.E. 10/18, 1965.
- RIVIERE François Jules Verne : images d'un mythe, Paris, H. Veyrier, 1978.
- ROBIN Christian "Livre et musée : Sources et fins de l'éducation encyclopédique proposée aux jeunes lecteurs de Jules Verne", Actes du 97ème Congrès national des Sociétés Savantes, Nantes, 1972, t. II, Paris, Bibliothèque Nationale, 1977.
Un monde connu et inconnu : Jules Verne, Nantes, Association Nantes par le livre, 1978.
- ROUSSEL Raymond Comment j'ai écrit certains de mes livres, Paris, Lemerre, 1935, rééd. Paris, J.-J. Pauvert, 1963.
- SARTRE Jean-Paul Les Mots, Paris, Gallimard, 1964.
- SERRES Michel Hermès ou la communication, Paris, Ed. de Minuit, 1968.
"Un voyage au bout de la nuit", Critique, n° 263, Paris, Ed. de Minuit, 1969.

- SERRES Michel "Oedipe-messager", Critique, n° 272, Paris, Ed. de Minuit, 1970.
- "Le savoir, la guerre et le sacrifice", Critique, n° 367, Paris, Ed. de Minuit, 1977.
- Jouvences sur Jules Verne, Paris, Ed. de Minuit, 1974.
- SIGAUX Gilbert co-préfacier (avec MARTIN Charles-Noël) des Oeuvres romancées complètes de Jules Verne, Ed. Rencontre, Lausanne.
- SIMON Christiane "Mythes verniens : genèse et progrès", Cahiers du Cercle interfacultaire de Littérature de l'Université de Liège, Liège, n° 1, 1971.
- SORIANO Marc "Verne, Jules, 1828-1905", Encyclopaedia Universalis, vol. 16, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1973.
- Guide de la littérature pour la jeunesse, Paris, Flammarion, 1975.
- Jules Verne (le cas Verne), Paris, Julliard, 1978.
- Portrait de l'artiste jeune, suivi des quatre premiers textes publiés de Jules Verne, postface de R. Bradbury, Paris, Gallimard, 1978.
- SUVIN Darko Pour une poétique de la science-fiction, Montréal, P.U.Q., 1977.
- TOURNIER Michel Les Météores, Paris, Gallimard, 1973.
- VERNE Jean-Jules Jules Verne, Paris, Hachette-Littérature, 1973.
- VERSINS Pierre "Verne (Jules)", Encyclopédie de l'Utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction, Lausanne, L'Age d'Homme, 1972.
- VIERNE Simone "L'authenticité de quelques oeuvres de Jules Verne", Annales de Bretagne, t. LXXIII, n° 3, Rennes, 1966.
- "Deux voyages initiatiques en 1864, Laura de George Sand et Voyage au Centre de la Terre de Jules Verne", Hommage à G. Sand, Paris, P.U.F., 1969.
- "Jules Verne, ses critiques et ses lecteurs illustres", Studi Francesi, n° 42, Turin, 1970.
- "Les refuges dans les romans de Jules Verne", Circé, n° 2, Paris, Minard, 1971.
- Jules Verne et le roman initiatique, Paris, Ed. du Sirac, 1973.
- "L'Ile Mystérieuse" de Jules Verne, Paris, Hachette, coll. "Poche-critique", 1973
- "Jules Verne et la mine fantastique des Indes Noires", Actes du 98e Congrès National des Sociétés Savantes, 1973, t. I, Paris, Bibliothèque Nationale, 1975.

WINANDY André

"La zone crépusculaire : imagination et réalité dans les Voyages Extraordinaires de Jules Verne", The Child's Part, Yale French Studies, n° 43, New-Haven, 1970.

* * *

- V - PRINCIPALES CONTRIBUTIONS EN OUVRAGES COLLECTIFS & PERIODIQUES.

L'Arc

- "Jules Verne", n° 29, Aix-en-Provence, 1966 :
- BELLOUR R. "La Mosaïque".
FOUCAULT M. "L'Arrière-Table".
SERRES M. "Géodésiques de la terre et du ciel".
ROUDAUT J. "Le château des Carpathes".
BRION M. "Le voyage initiatique".
MORÉ M. "Un révolutionnaire souterrain".
MICHA R. "Les légendes sous les images".
VERSINS P. "Le sentiment de l'artifice".
LECOMTE M. "Le thème du grand Nord".
LACASSIN F. "Les naufragés de la terre".
SORIANO M. "Adapter Jules Verne".

Arts et Loisirs

- "Nous devons tout à Jules Verne", n° 27, 1966 :
- BUTOR M. "L'image du monde au XIXe siècle".
LE CLEZIO J.-M. "L'Iliade des enfants d'aujourd'hui".
SCHNEIDER M. "Les mythes les plus anciens".

Arts / Lettres

- "Jules Verne", n° 15, 1949 :
- BUTOR M. "Le point surpême et l'Age d'or à travers quelques oeuvres de Jules Verne".
CARROUGES M. "Le mythe de Vulcain chez Jules Verne".
FOURRÉ M. "A propos de Cinq Semaines en Ballon".
SCHWAB R. "Et pourquoi pas Michel Strogoff ?".
GUIGUES L.-P. "Baroquisme de Jules Verne".
BOURGEAUD G. "Les Illustrateurs de Jules Verne".
DEVAUX P. "Jules Verne est-il encore un prophète ?".
BOUDET J. "Jules Verne et les mondes du XIXe siècle".

Jules Verne, Colloque de Corisy, 10/18, Paris, U.G.E., 1979 :

- HUET M.-H. "Itinéraire du texte".
RAYMOND F. "L'Odyssée du naufragé vernien".
LACAZE D. "Lectures croisées de Jules Verne et de Robida".
BUISINE A. "Verne appellation d'origine".
RIVIERE F. "Littérature pour la genèse".
ROSA G. "Jules Verne et l'idéologie : le grand instituteur du sujet 'jeune'".
STEINMETZ J.-L. "La plus dangereuse figure de rhétorique".
DELABROY J. "Une transe atlantique (texte-échangeur et fantasmatique sociale)".
COMPÈRE D. "Une figure du récit vernien : la doublure".
DUMAS O. "La race noire dans l'oeuvre de Jules Verne".
POURVOYEUR R. "Jules Verne économiste".
GAILLARD F. "L'Eternel Adam ou l'évolutionnisme à l'heure de la thermodynamique".
DIDIER B. "Images et éclipses de la femme dans les romans de Jules Verne".
BRADBURY R. "La révolution invisible".
NEEFS J. "Le château des Carpathes et la question de la représentation".
VIERNE S. "Trompe-l'oeil et clin d'oeil dans l'oeuvre de Jules Verne".

Europe

- "Jules Verne", n°s 112-113, avril-mai 1955 :
ABRAHAM P. "Jules Verne ?".
BIEGLER G. "Jules Verne (1828-1905)".
ANDREEV C. "Préface aux Oeuvres Complètes en U.R.S.S.".
GAMARRA P. "Jules Verne ou le printemps".
PSICHARI H. "Ce que pensent les jeunes lecteurs".
DE LA FUYE R. "Le Paysage dans l'oeuvre de Jules Verne".
SICHEL P. "Les illustrateurs de Jules Verne".
SADOUL G. "Jules Verne et le cinéma".
BOULISSOUNOUSE J. "Jules Verne... à Toulon".
ALPHANDERY F. "Jules Verne, conseiller municipal".
FOURNIER G. "Le Capitaine Nemo est toujours vivant".
TENAND S. "Les Enfants du Capitaine Grant".
TERSEN E. "Un personnage de Jules Verne".
VAZSONYI E. "Jules Verne en Hongrie".

- Europe "Jules Verne", n°s 595-596, novembre-décembre 1978 :
- SORIANO M. "Vernir/Dévernir ?".
- COUTRIX-GOUAUX M.
- et SOUFFRIN P. "Mythologie vernienne"
- PILLORGET R. "Optimisme ou pessimisme de Jules Verne".
- COMPÈRE D. "Jules Verne et la modernité".
- RIVIÈRE F. "L'un commence, l'autre continue".
- MUSTIÈRE P. "Jules Verne et le roman-catastrophe".
- BUISINE A. "Circulations en tous genres".
- VIERNE S. "Paroles gelées, paroles de feu".
- COUTRIX-GOUAUX M.
- et SOUFFRIN P. "A propos de matière et énergie chez Jules Verne".
- GONDOLO DELLA RIVA "A propos des oeuvres posthumes de Jules Verne".
- JULES-VERNE J. "Lettre".
- LACASSIN F. "Le communard qui écrivit trois romans de Jules Verne".
- ROBIN C. "Le jeu dans 'Robur le Conquérant' ".
- WAGNER N. "Le soliloque utopiste des '500 millions de la Begum' ".
- DUMONCEAUX P. "Cuisine et dépaysement".
- GARAVITO J. "Jules Verne et l'Amérique latine".

- L'Herne cahier "Jules Verne", Paris, 1974 :
- TOUTTAIN P.-A. "Un certain Jules Verne".
- BASTARD G. "Célébrité contemporaine : Jules Verne en 1883".
- BRADBURY R. " 'Que de merveilles et de miracles !' 'Transmettez !' ".
- FOUCHET M.-P. "Mon Amérique".
- TOUTTAIN P.-A. Du Voyage au Centre de la Terre aux Phases de la Lune.
- DELVAUX P. "Lettre".
- COURVILLE L. "Le mystérieux passager de la cabine numéro six".
- JULES-VERNE J. "Souvenirs de mon grand-père".
- GONDOLO DELLA RIVA P. "Jules Verne et l'Italie".
- HEUVELMANS B. "Le père contesté".
- COMPÈRE D. "M. Jules Verne, conseiller municipal".
- RAYMOND F. "L'homme et l'horloge".
- VIERNE S. "Puissance de l'imaginaire".
- BORDERIE R. "Une leçon d'abfme".
- ROUDAUT J. "L'Eternel Adam et l'image des cycles".
- SERRES M. "Le couteau de Jannot".

- SAMIVEL "Les surprises de Jules Verne".
Van HERP J. "Alexandre Dumas et le Voyage au Centre de la Terre".
TOUTTAIN P.-A. "Aspects du romantisme souterrain : Les Indes Noires".
COUTRIX M. "Verne et Shakespeare".
TAUSSAT R. "L'anarchisme divin de l'île Lincoln à l'île Hoste".
CHESNEAUX J. "Jules Verne et le Québec libre".
FAIVRE J.-L. "Le romancier des Sept Mers".
GONDOLO DELLA RIVA P. "A propos d'une nouvelle".
OLIVIER-MARTIN Y. "Jules Verne et le roman populaire".
Van HERP J. "Survie des héros de Jules Verne".
TOUTTAIN P.A. "Mathias Sandorf au château de Monte-Cristo".
TERRASSE P. "Jules Verne et les chemins de fer".
FAIVRE J.-P. "De Jules Verne en Arsène Lupin, ou le vrai mystère de l'Aiguille creuse".
BAUDOU J. "Jules Verne et la cryptographie".
SADOUJ J. "Horoscope de Jules Verne".
TOUTTAIN P.-A. "Jules Verne et la musique".

Série Jules Verne, n° 1, Le Tour du Monde, La Revue des Lettres Modernes, Paris Minard, 1876 :

- CHESNEAUX J. "Le Tour du Monde en quatre-vingt Jours - notes de lecture".
LEBOIS A. "Poétique secrète du Tour du Monde en quatre-vingt Jours".
COMPÈRE D. "Le jour fantôme".
PONCEY J.-P. "Misère de Jules Verne, ou l'échec d'un projet".
RAYMOND F. "Tours du monde et tours du texte : procédés verniens, procédés rousselliens".
VIERNE S. "La Poète autour du monde".
HUET M.-H. "Exploration du jeu".
TERRASSE P. "Le Tour du Monde au théâtre".
OLIVIER-MARTIN Y. "Tour du Monde et Littérature populaire, suivi d'une esquisse de bibliographie".
CHESNEAUX J. "Une Lecture extra-terrestre du Tour du Monde : The other log of Phileas Fogg, de P.-J. Fermer".
COMPÈRE F. "Les coureurs du Tour du Monde".
GONDOLO DELLA RIVA P. "Les Jeux et les objets inspirés du Tour du Monde en quatre-vingt Jours".

Série Jules Verne, n° 2, L'écriture vernienne, La Revue des Lettres Modernes, Paris, Minard, 1978 :

- VIERNE S. "Kaléidoscopé de L'Ile Mystérieuse".
- ROBIN C. "Le Récit sauvé des eaux : du Voyage au Centre de la Terre au Sphinx des Glaces - réflexions sur le narrateur vernien".
- MERCIER M. "Les Dessous de la mer : de Victor Hugo à Jules Verne".
- CHEVREL Y. "Questions de méthodes et d'idéologies chez Jules Verne et Zola - Les Cinq cents Millions de la Bégum et Travail".
- MIANNAY R. "L'Humour dans Voyage au Centre de la Terre".
- BUISINE A. "Repères, marques, gisements : à propos de la robinsonnade vernienne".
- TOUTTAIN P.A. "Une cruelle Fantaisie : Le Docteur Ox".
- COMPÈRE D. "Le Fin mot, dans Voyage au Centre de la Terre et autres récits".

Série Jules Verne, n° 3, Machines et imaginaire, La Revue des Lettres Modernes, Paris, Minard, 1980 :

- DELABROY J. "La Machine à démonter le temps".
- BUISINE A. "Machines et énergétique".
- EUET M.-H. "L'Écrivain tératologue".
- BONNEFIS P. "La Mécanique des chutes".
- COMPÈRE D. "Les Machines à écrire".
- PICOT J.-P. "Véhicules, nature, artifices".
- COUJRIX-GOUAUX M. "L'Etoile du Sud, ou la machination de la nature".
- BELLEMIN-NOËL J. "Analecture d'un fiasco double : à propos de Sans dessus dessous".
- RAYMOND F. "Le Héros épinglé".

Voir aussi :

Nouvelles recherches sur Jules Verne et le voyage (Actes I du colloque d'Amiens, des 11 au 13 novembre 1977, "Jules Verne, écrivain du XIXe siècle", sous l'égide de la Société des Etudes Romantiques, Paris, Minard, 1979) : contributions de DESSIEGE J., BROUSSE M., CITRON P., DURAND-DESSERT L.-R., GUISE R., FOUCRIER C., JAN I., OZANNE H., REGRAIN R.

Jules Verne, filiations, rencontres, influences (Actes II du colloque d'Amiens, Paris, Minard, à paraître courant 1980) : contributions de AMIOT A.-M., BAILLE J.-M., DELABROY J., MICHEL A., POURVOYEUR R., REBOUL P., VIERNE S., VOISIN M.

Subsidia Pataphysica, n° 8, 22 Sable 97, 1969.

Mal d'Aurore, "Jules Verne", n° 7, Albi, 1972 : contributions de COMPERE D.,
TAUSSAT R., VAN HERP J.

Bulletins de la Société Jules Verne, contributions de BRIDENNE, J.-J., BUR-
GAUD P., CLUZEL E., COMPERE C., COMPERE D., DESTOMBES
M., DUMAS O., FICHET J., GONDOLO DELLA RIVA P., GUERMON-
PREZ H.-M., HELLING C., LAISSUS J., LUBIN G., MARGOT
J.-M., MARTIN C.-N., OLIVIER-MARTIN Y., PONS H., POUR-
VOYEUR R., RAYMOND F., TAUSSAT R., TERRASSE P., VIERNE S.

* * *

- VI - PRINCIPAUX CATALOGUES D'EXPOSITION -

Exposition "Jules Verne", Amiens, Bibliothèque Municipale, 1955,

Cycle Jules Verne, Paris, Musée de la France d'Outre-Mer, 1955 (avec DE LA
VARENDE J., Cet extraordinaire Monsieur Jules Verne).

BROCH-MICHEL A. Centenaire des Voyages Extraordinaires de Jules Verne,
COURVILLE L. Nantes, Bibliothèque Municipale, 1963.

CORDROC'H M. De Balzac à Jules Verne, un grand éditeur du XIXe siècle,
Paris, Bibliothèque Nationale, 1966.

COURVILLE L. Exposition Jules Verne. Centenaire "De la Terre à la Lu-
ne" 1865-1965, Nantes, Bibliothèque Municipale, 1966
(préface de Victor L. Tapié).

Exposition Jules Verne. Hier et Demain, Paris, Le Livre de Poche, 1966.

JULES-VERNE J. "Avant-Propos" et
LAISSUS J. "Introduction"
Jules Verne et le courant scientifique de son temps, Eco-
le Technique Supérieure du Laboratoire, Paris, 1967.

COURVILLE L. Hommage à Jules Verne à l'occasion du Centenaire de "Vingt
DECRE F. mille Lieues sous les Mers", 1870-1970, Nantes, Biblio-
thèque Municipale, 1970 (avant-propos de Luc Benoist,
préface de C. Santelli).

COMPERE D. Jules Verne à Amiens, Amiens, 1971.

BOTTIN A. Jules Verne, sa vie, son oeuvre, son temps, Nice, 1971.

COMPERE D. Hommages à Jules Verne, Amiens, 1972.

COURVILLE L. Jules Verne de Nantes, Nantes, Centre d'Etudes Verniennes,
1972.

COMPÈRE D.

L'eau dans l'oeuvre de Jules Verne, Amiens 1974.

Jules Verne dans sa famille, Amiens, 1974.

Jules Verne et le cinéma, Amiens 1974.

La vie amiénoise de Jules Verne, Amiens 1974.

suivi de Visions nouvelles sur Jules Verne, 1978.

"Jules Verne, rêve et réalité", Mobile, n° 29, Amiens, 1975.

"Les machines de Jules Verne", Amiens 1976.

DOTTIN M.
ENDERLÉ M.
LASSEUBE P.

Jules Verne : Imaginaires, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1978.

* * *

I N D E X

INDEX DES PERSONNAGES HISTORIQUES, LITTÉRAIRES ET MYTHOLOGIQUES

ABRAHAM	593
AGASSIZ (d')	762
AGATHOCLES	663
AHMED-BABA	619
AJAX	675
ALLOTTE DE LA FUYE Prudent	116
APPERT	279
ARAGO	113, 116, 118, 149, 288, 688, 711, 762
ARCHITAS	124, 125
ARISTOTE	1078
ARPENTIGNY (d')	198
ASSOLANT	284, 369
ASTERIUS	675
BALZAC	220, 375, 451, 572
BARCLAY	764
BARNUM	674, 675, 775, 779, 780, 781, 795, 833, 834, 835, 846
BARTH	201
BAUDELAIRE	117, 171, 205, 689, 761
BAUDIN	118
BAYARD	376
BEAUMOND (de)	572
BERNARD	223
BERTHELOT	762

BITTORF	63
BLANCHARD	57, 64
BLANCHARD (Mme)	64
BLOY	344
BONAPARTE	59, 148, 749
BOUCHER DE PERTHES	149, 503, 572, 859
BOUSSENARD	284, 688, 956, 957
BRUCE	929
BRUNO	678
BRUTUS	49, 92
BUFFON	1078
BURKE	742
BURTON	201
BYRON	250, 251, 291
CAILLIÉ	149, 313, 365, 929, 932
CAIN	36, 75
CALLIOPE	945
CAMUS	981
CANDIDE	492, 1072, 1086
CARPENTIER	461
CASSINI	688
CASTON (de)	626, 689
CESAR	93
CHAPPE	104, 133
CHARLES	57, 58, 59, 244
CHASLES	762
CHATEAUBOURG (de)	133

CHATEAUBRIAND	132, 900, 953, 954
CLAIRVILLE	140
CLESINGER	229
CLIO	945
COCTEAU	562
BOOKING	63
COLOMB	173, 442, 444, 461, 707, 796
COMTE	146
COOPER	1007
COUTHON	103
CUVIER	494, 501, 502, 544, 546, 572, 911
CYRANO DE BERGERAC	625, 627
DARWIN	546
DEBONO	536, 622, 658
DEDALE	124
DEFOE	288, 1001, 1002, 1003, 1005, 1007, 1012, 1013, 1014, 1021, 1028, 1034, 1079, 1080, 1081
DELAPORTE	365
DELVAUX	640, 691, 692
DENNERY	834
DESNOYERS	284, 766
DRUMMOND	873
DUMAS (père)	114, 146, 197, 198, 283, 288, 301, 361, 371, 711
DUMAS (fils)	288
DUPANLOUP	679
DUQUESNEL	561, 1001, 1078
EGGLY	137
ELIACIN	982

EMPEDOCLE	61, 125, 270
ENFANTIN	243
EROSTRATE	61, 345
FALCONER	573
PARADAY	762
FAUST	78, 521, 587
FERGUS	370, 475, 477, 508, 509, 520
FIGUIER	755
FLAMMARION	755
FLAUBERT	831, 844
FOREST	376
FOUCAULT	762
FOURIER	352, 915, 916
FRANKLIN (Benjamin)	60
FRANKLIN (sir John)	245, 721, 742
GALILEE	71, 81, 126
GARNERIN	286
GAUTIER	371, 838, 839, 845
GENEVOIS	283, 450, 923
GIONO	1042
GERARDIN	371
. GODEFROY	560
GOETHE	374
GRANT	1038, 1088
GRATIOLET	662
GUEPIN	351
GUILLAUME III	566

GUILLOM	372
GULLIVER	355, 808
HAMLET	185, 186, 530
HANNIBAL	492, 524, 648
HARRIS	63
HAYES	720, 724, ⁷²⁷ 725, 731, 759
HETZEL (P.-J. Stahl)	2, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 38, 83, 97, 105, 112, 123, 133, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 152, 157, 167, 171, 181, 184, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 210, 213, 216, 221, 270, 285, 301, 303, 304, 331, 332, 335, 359, 360, 361, 362, 380, 371, 453, 460, 461, 462, 528, 576, 679, 680, 689, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 708, 710, 711, 712, 713, 714, 717, 718, 730, 732, 737, 750, 753, 754, 755, 756, 758, 759, 763, 767, 769, 793, 841, 851, 864, 884, 911, 922, 926, 931, 975, 983, 984, 992, 1019, 1022, 1024, 1046, 1072, 1078, 1081, 1082, 1098, 1099, 1100
HETZEL (fils)	838
HIGNARD	5, 114, 185, 186, 366
HOFFMANN	116, 580
HOMERE	761
HOUDIN	626, 688, 689
HUMBOLDT	169, 762
LEYSMANS	845, 846, 987
ICARE	124, 263, 444, 663, 664
JANIN	371
JANMAR	211, 361
JOB	798
JOURDAN	59

JUAN (Don)	576, 727, 761
KAHN	123
LACAILLE	688
LAMARCK	172, 544, 546
LARTET	580
LANDELLE (de la)	199
LAVALLEE	114, 983
LAVATER	662
LAZARE	593, 594
LEMAIRE	174
LEON XIII	680
LESSEPS (de)	207, 351
LEVAILLANT	929
LIEBIG	279, 285
LINCOLN	1043, 1066
LIND	798, 841
LINNÉ	172
LIVINGSTONE	149, 201
LORIN	680
LOUIS I ^{er} de BAVIERE	841
LOUIS XVI	58, 60
LOUIS-PHILIPPE	560
MACBETH	567
MAC CLINTOCK	155
MACÉ	146, 196, 200
MADIER	118
MAGELLAN	204, 492, 520

MAHOMET	347
MAISONNEUVE	561
MAGNUSSEN	368
MALIBRAN	840
MALOT	284, 569, 678
MALLARME	814, 834, 846
MALTE-BRUN	211
MARCEL	200
MARGOLLÉ	755
MAURY	207, 762
MÉCHAIN	688
MELIES	447
MERINO	3, 112, 113
MEYERBEER	190
MICHELET	761
MILNE-EDWARDS	494, 762, 859
MOTSE	606
MUNGO-PARK	929
MONTES	798, 841
MONTFOLFIER	57
MONTJAN	118
MORAVES	872
MOSMENT	63
MOZART	727, 1100
MURILLO	626, 908
MUSSET	128, 373
NADAR (-Tournachon)	141, 146, 147, 188, 196, 197, 199, 200, 287, 351, 689, 690, 836

NAPOLEON Ier	132, 286
NAPOLEON III	119, 179, 199, 1098
NEWTON	843
OEDIPE	510, 511, 514, 1090
OLIVARI	63
ORBIGNY (d')	116
ORDINAIRE	767, 769
ORESTE	675
ORPHEE	510, 514, 827
OSSIAN	720
OUDINOT	282
PANGLOSS	1086
PARRY	245
PARCHAPPE	116
PASCAL	843
PASTEUR	279
PENNY	874, 918
HERRAULT	757
PETERMANN	762
PETIT	560
PHAETON	124, 663
PIE IX	282
PILATRE DE ROZIER	59, 60
PITRE-CHEVALIER	3, 112, 113, 115, 288
PLATON	70, 686, 911
PLINE	1078
POE	117, 123, 141, 188, 189, 192, 196, 211, 212, 220, 249, 278, 290, 574, 874, 918

PONGE	950, 976, 980
PONT-JEST	568, 569
PONTON D'AMECOURT	199
PROMETHEE	420
PROTEE	543, 544, 546, 547, 548, 552, 555, 556, 724, 828.
QUATREFAGES (de)	172, 494, 762, 859
RABELAIS	129, 213, 757, 761
RACINE	140
RADIGUET	113
RAE	721
RAPHAEL	908
RAYNAL	1028
REGNARD	575
RENAN	171, 680
RIOU	280, 640, 692, 715, 919, 967
ROBBE-GRILLET	844
ROBINSON (Crusoe)	244, 418, 492, 929, 974, 1001, 1002, 1003, 1004, 1005, 1006, 1007, 1008, 1009, 1010, 1011, 1012, 1013, 1014, 1015, 1016, 1018, 1019, 1020, 1021, 1023, 1024, 1025, 1026, 1028, 1029, 1030, 1031, 1032, 1034, 1035, 1039, 1040, 1043, 1044, 1045, 1047, 1051, 1052, 1054, 1057, 1058, 1062, 1064, 1067, 1072, 1078, 1079, 1080, 1082, 1090
ROSNY (aîné)	573
ROSS	155, 201, 245, 260, 721
ROSSINI	190
ROTHSCHILD	798
ROUSSEAU	1003, 1004, 1078, 1079

ROUSSEL	969
SADLER	63
SAINT-JEAN STYLITE	229
SAINT-LUC	593
SAINT-SIMON	352
SAINT-VINCENT DE PAUL	593, 594
SAINTE-CLAIRE DEVILLE	762
SAMBIN	175, 207
SAND	564, 761, 1101
SARCEY	564
SARTRE	952, 953, 954, 955, 956, 959, 962, 963, 976, 981, 982, 984, 986
SCHEHERAZADE	944
SCRIBE	140
SCUDERY (Mademoiselle de)	627
SECCHI	7 62
SELKIRK	929, 1005, 1013, 1028
SEGUR (Comtesse de)	284, 678, 692
SEVESTRE	114, 195
SHAKESPEARE	140, 207, 373, 567, 663
SHERIDAN	250, 251
SHOUTEN	173
SISYPHE	200
SOCRATE	725
SONTAG	798, 840
SOYER	721
SPEKE	149, 154, 201
STAEL (Mme de)	451
JACQUES II STUART	566

SWIFT	845
TONNEINS (de)	116
TYNDALL	762
TRISTAN (YSEULT)	132
TRONSON	565, 958
TUBAL-CAIN	1046
TUSSAUD (Mme)	249
ULYSSE	521, 906
VENDREDI	1011, 1015, 1082
VERNE (Pierre)	174, 680
VERNE (Mathilde)	282
VERNE (Paul)	371, 372
VERNE (Honorine, née de Viane)	139, 151, 281, 371, 987
VERNE (Michel)	4, 114, 373, 374, 687, 793, 840, 973, 974, 987
VERNE (Gaston)	371, 372
VEUILLOT	69, 680
VIANE (de)	137
VILLIERS DE L'ISLE ADAM	368
VINCI (DA)	77, 293
VIRGILE	513, 514
VOLTAIRE	1100
WAGNER	366, 761
WALLUT	4, 141, 565
WEBER	840, 841
WEISS	331, 371
WELLINGTON	764
WELLS	447
WYSS	1005, 1007, 1009, 1012, 1013, 1021, 1028, 1081
XENOPHON	761

ZAMBECCARI	64
ZEUS	124
ZOLA	232, 285
ZURCHER	755

INDEX DES PERSONNAGES VERNIENS

ALEXIS	376
ALTAMONT	363
ACUDA	249, 290, 567, 684, 953
ARDAN	128, 188, 190, 191, 219, 237, 242, 251, 278, 286, 287, 288, 302, 307, 308, 323, 348, 351, 352, 353, 354, 356, 362, 364, 369, 375, 376, 601, 602, 603, 608, 610, 611, 613, 615, 616, 617, 627, 628, 630, 632 633, 634, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 674, 682, 683, 744, 745, 764, 803, 804, 811, 812, 841, 843, 897, 898, 899, 902, 903, 906, 907, 908, 921, 975, 977
ARRONAX	280, 668, 669, 686, 731, 737, 744, 749, 760, 761, 782, 784, 785, 803, 825, 837, 847, 869, 893, 894, 978
AXEL	83, 185, 264, 305, 308, 320, 321, 341, 367, 389, 390, 392, 393, 398, 399, 400, 402, 403, 406, 419, 426, 427, 428, 430, 453, 455, 485, 486, 494, 495, 497, 498, 500, 513, 516, 519, 526, 527, 529, 531, 534, 542, 544, 545, 546, 547, 553, 555, 578, 585, 587, 588, 589, 597, 615, 619, 636, 637, 638, 639, 641, 643, 644, 645, 646, 651, 656, 670, 671, 672, 673, 678, 681, 760, 789, 790, 791, 792, 800, 801, 805, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 822, 823, 824, 827, 842, 843, 855, 859, 863, 864, 867, 886, 913, 914, 919, 946, 947, 950, 951, 960, 964, 965, 966, 978, 979

AYRTON	832, 1049, 1050, 1051, 1066, 1084, 1091, 1093, 1096
BARBICANE	118, 219, 224, 236, 237, 259, 260, 311, 323, 324, 349, 369, 602, 603, 604, 606, 628, 630, 632, 633, 661, 662, 690, 731, 743, 744, 745, 804, 807, 808, 811, 898, 902, 903, 978
BARNETT	459, 571
BJARNE	317
BROWN (Harbert)	760, 1031, 1035, 1037, 1043, 1055, 1069, 1088, 1089
CERTA	43, 120, 132
CHANTEL EINE	104
CLAWBONNY	155, 156, 434, 435, 458, 723, 724, 725, 730, 732, 736, 742, 767, 868, 872, 1047.
CONSEIL	737, 744, 869, 894
CROCKSTON	103
DUBOURG	243, 302
FERGUSSON	125, 144, 147, 149, 153, 167, 222, 227, 234, 237, 240, 246, 247, 256, 257, 258, 267, 270, 271, 290, 314, 325, 327, 328, 329, 330, 334, 336, 338, 365, 370, 388, 419, 421, 453, 508, 509, 510, 512, 520, 535, 536, 537, 557, 591, 593, 594, 596, 597, 598, 599, 608, 615, 616, 617, 618, 622, 648, 652, 653, 654, 681, 682, 738, 744, 786, 883, 884, 929, 930, 931, 932, 933, 939, 940, 1079.
FLX	487, 563
FOGG	72, 212, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 290, 362, 367, 469, 470, 472, 473, 474, 476, 484, 485, 486, 487, 488, 562, 563, 569, 843, 975
FRIDRIKSSON	513, 518, 519, 575, 729
GERANDE	79, 80, 81, 99, 129, 681
GLENARVAN (Lord)	153, 164, 166, 167, 169, 312, 313, 383, 384, 388, 418, 442, 474, 476, 477, 478, 480, 482, 483, 484, 489, 622, 733, 734, 735, 736, 739, 749, 878, 891

GLENARVAN (Lady Helena)	169, 174, 211, 477, 478, 480, 482, 490, 492, 567, 739, 740, 764, 776, 777, 893, 933, 978, 1014, 1015, 1016, 1017, 1018, 1050
GRANT	624, 742, 1050, 1070
GRANT (Robert)	204, 734, 735, 736, 739, 933, 935
GRANT (Mary)	1014
GRAUBEN	130, 586, 643, 644, 656, 672
HAKHABUT	123
HANS	318, 319, 320, 321, 322, 392, 393, 455, 502, 526, 533, 555, 556, 557
HATTERAS	153, 155, 156, 157, 159, 163, 181, 202, 204, 247, 304, 338, 362, 363, 435, 436, 446, 460, 485, 488, 527, 528, 562, 603, 676, 683, 724, 736, 764, 874, 1070
HOPKINS	794, 795, 796, 798, 800, 801, 802, 813, 841
HUBER	980
JACOPO	36
JENNY	102
JOE	239, 240, 254, 262, 293, 303, 315, 325, 334, 335, 336, 339, 340, 364, 372, 417, 448, 453, 556, 595, 596, 598, 617, 619, 652, 654, 655, 657, 681, 682, 738, 744, 880, 885, 895, 896, 939, 940, 941, 942, 943, 951, 977, 1011
JOHNSON	736, 743
JOSÉ	31, 33, 36, 121
KARVAL	104, 105
KENNELLY	167, 168, 239, 271, 322, 325, 367, 536, 616, 617, 652, 655, 682, 738, 744, 786, 880, 883, 1011
KERNAN	103
LAND (Ned)	744, 748

LIBERTA	48
LIDENBROCK	172, 305, 316, 320, 322, 323, 325, 336, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 392, 393, 394, 396, 400, 402, 403, 407, 408, 421, 446, 450, 461, 462, 485, 486, 488, 494, 495, 496, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504, 506, 507, 515, 516, 518, 519, 521, 524, 525, 527, 544, 546, 552, 553, 571, 578, 587, 597, 605, 636, 637, 638, 639, 641, 646, 671, 675, 691, 692, 729, 789, 800, 805, 842, 855, 857, 859, 867, 888, 914, 915, 946, 947, 961, 964, 967, 978
MAC NABBS	389, 777, 778, 832, 872, 893, 900, 944, 1016
MANANGANI	44
MANGLES	479, 492, 736, 739
MARIE	98, 99
MARTHE	325, 326, 524, 642, 643
MARTINEZ	31, 33, 35, 36, 46, 105, 119
MA SFON	854, 912
MORENAS	
Alexandre	84, 90, 206
Jean	84, 86, 87, 88, 90
Marguerite	84, 87, 88
Pierre	84
MUNBAR	834
NAB	1035, 1037, 1085, 1086, 1094, 1095, 1099
NEMO (-Dakkar)	133, 155, 201, 252, 277, 285, 291, 338, 362, 668, 686, 690, 691, 728, 737, 748, 760, 763, 782, 785, 837, 847, 969, 980, 985, 1066, 1067, 1068, 1070, 1071, 1072, 1076, 1084, 1089, 1090, 1093, 1095, 1096, 1097, 1098, 1099, 1100, 1101
NICHOLL	242, 349, 369, 604, 628, 630, 661, 662, 743, 744, 745, 804, 807, 898, 899, 908, 921

OLBINETT	764
ORNEVA	34, 35, 36, 41, 45, 90, 91
OX	190
PABLO	34, 45, 90, 91, 108
PAGANEL	149, 153, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 169, 171, 173, 175, 176, 180, 182, 187, 204, 207, 208, 211, 257, 309, 312, 316, 325, 327, 364, 365, 387, 388, 389, 416, 418, 419, 420, 424, 430, 433, 434, 442, 446, 448, 452, 454, 456, 457, 490, 491, 492, 493, 520, 537, 548, 570, 648, 667, 668, 727, 731, 733, 734, 735, 736, 739, 740, 741, 742, 744, 747, 764, 766, 768, 778, 806, 870, 871, 873, 878, 889, 890, 891, 892, 893, 900, 901, 917, 944, 965, 974, 978, 1014, 1015, 1016, 1017, 1047
PASSAUF	191
PASSEPARTOUT	177, 249, 254, 292, 470, 486, 569, 725
PATTERSON	727, 728, 761
PAZ	40, 45, 49, 92, 93, 681
PENCROFF	1031, 1032, 1035, 1037, 1038, 1040, 1041, 1044, 1052, 1055, 1057, 1060, 1063, 1064, 1085, 1086, 1087, 1089, 1094, 1095, 1096
PITFERGE	211, 1101
PITTONACCIO	78, 127
PLAYFAIR	102, 132
ROQUE	35
RYAN	980
SAKNUSSEMM	322, 323, 495, 518, 519, 520, 523, 552, 553, 575, 578, 827, 855
SAMBO	44, 47, 48, 49, 92, 93
SAMUEL	47, 48

SARAH	99, 120, 123
SCHOLASTIQUE	73, 74, 75, 76, 78, 79, 103
SHANDON	528
SMITH (Cyrus)	302, 685, 765, 1024, 1031, 1032, 1034, 1035, 1036, 1037, 1039, 1041, 1042, 1047, 1050, 1060, 1068, 1069, 1085, 1089, 1095, 1098
SPILETT	1028, 1035, 1037, 1038, 1039, 1067, 1060, 1065, 1085
STROGOFF	133, 834, 953
STUART	470
TATANELANCE	191
THALCAVE	315, 316, 416, 418, 430, 448, 556, 557, 736, 901
THUN	80, 81, 129
TOLINÉ	182
TREGOLAN	104
VAN TRICASSE	213
VASLING	132
VEGAL	41, 42, 45, 46, 120, 122
YGENE	191
ZACHARIUS	22, 68, 70, 71, 73, 74, 77, 78, 93, 94, 95, 129, 211, 599, 680, 681

* * *
*
*

T A B L E D E S M A T I E R E S

Tome I : Avant-Propos, Introduction et chapitre 1 à 3

Tome II: Chapitres 4 à 7

Tome III : Chapitres 8 à 10, Conclusion, Bibliographie, Index,
Table des Matières

AVANT-PROPOS

Orientation, corpus, méthodes, enjeux de ce travail de recherche

INTRODUCTION : L'ancien et le nouveau (les textes romanesques de jeunesse et le premier état de l'imaginaire vernien) 1 - 110

I - La naissance officielle de l'écrivain : ce qui se passe en 1863 (2-3)

Ses travaux antérieurs : liste et nature des oeuvres d'avant l'entrée chez Hetzel (3-6)

II - Quel statut donner aux premières productions ? : simples esquisses ou ensemble homogène (6-8)

Un exemple d'approche rétrospective : comment Hetzel rend compte de ce qui n'a pas été produit sous sa gouverne (8-10)

Les motivations de J. Hetzel : imposer le filtre des Voyages Extraordinaires à ce qui les a précédés (10-12)

Des difficultés révélatrices : risques encourus à effacer la spécificité des oeuvres de jeunesse (12-13)

Conséquences méthodologiques : faire l'hypothèse de 1863-coupure (14)

III - La question préoccupante : celle de la naissance, au coeur de la série des oeuvres de jeunesse (15)

Le bagnard et la rénovation : Morénas aux prises avec le recommencement (15-17)

Naissance d'une nation : l'expérience mexicaine (17)

Généalogie d'une science : l'altercation du fou et du savant (17-19)

Le mort-né : le double drame, historique et intime, de l'avortement (19-21)

L'effroi de l'invention : la malédiction sur le génie (21-23)

Par où commencer ? : par la question du commencement (24-25)

IV - La genèse historique : premier axe d'investigation (26)

Choix d'un objet d'observation : les suites immédiates d'une révolution (27-28)

Qu'est-ce qu'une création? : une notion vide en histoire (28-30)

Expliquer l'actualité : à quoi sert le Mexique en 1851 (30-31)

Le motif de la rébellion : l'improbable légitimité de la nouveauté politique (31-35)

L'impureté de la libération : les mains sales (35-37)

Du douteux à l'impossible : la renaissance des révolutions en est la crise (37-40)

La société aliénée : la division irréductible, selon l'exemple péruvien (40-44)

"Belles âmes" stériles : conscience et vanité des besoins révolutionnaires (44-46)

Le principe de corruption : l'imbroglie comme modèle de l'histoire (46-48)

Etapas d'une dégradation : erreur, faute et crime du nouveau (48-50)

V - La genèse scientifique : de la turbulence politique à l'aporie de l'invention (50-52)

Un excès d'euphorie : l'exhibition est-elle signe de progrès?(52-55)

La contestation du progrès : le rigoureux dossier d'un fou (56-58)

Une mission trahie : l'enfant étouffé (58-60)

Rappel intransigeant à l'absolu : régression vers la science risque-tout (60-63)

Le martyr nécessaire : la vraie science et ses apothéoses morbides (63-64)

La science peut-elle se retrouver ? : double nature d'un suicide (64-67)

L'origine des temps modernes : d'où viennent les modernes (67-69)

La positivité initiale de l'invention : prodige de l'arrachement de l'histoire à sa préhistoire (69-71)

Les résistances opposées à toute nouveauté : inconsciences du dogmatisme (72-76)

Le déficit de la création : la folie matérialiste (76-78)

Une ambiguïté insoluble : l'impasse Zacharius (79-81)

VI - La genèse privée : du public à l'intime (81-83)

La bénédiction de l'erreur sociale : chance pour un sacrifice morbide (83-86)

- L'expiation volontaire de l'innocent : la liberté n'a pas de sens (86-89)

Une vie monopolisée par la vengeance : l'apurement des comptes comme fin d'une existence juste (90-91)

La mort pour avenir : le sang fatidique (92-93)

La paternité meurtrière : la dénégation du temps (93-96)

- VII - Vers une atténuation des motifs morbides (96-98)
Une affirmation fragile du bonheur : la catastrophe suspendue (98-99)
La possibilité confirmée de résister aux catastrophes : la guillotine arrêtée (99-101)
Traverser l'Histoire : un vaisseau fantôme (101-102)
Sortir et attendre : l'éclision de l'événement (102-105)
- VIII - Fascination pour la négativité : l'imaginaire vernien d'origine (105-107)
Un potentiel dramatique : hypothèses pour des reprises (107-109)

NOTES DE L'INTRODUCTION 111-134

PREMIERE PARTIE : LES MOTIFS DOMINANTS DE L'IMAGINAIRE VERNIEN 135-695

Chapitre I : Le développement achevé de la connaissance (une représentation contradictoire de l'expansion) 136-192

- I - Une rupture sur tous les plans : une crise générale chez J. Verne (137-139)
En réserve de la littérature : conditions d'une situation d'écrivain (139-142)
- II - Rencontre autour d'un essai réussi : une histoire de ballon (142-144)
Au devant de l'esprit positif : mobilisation de la science (144-147)
Coincider avec l'expansion : alimenter l'imaginaire conquérant de la collectivité (147-149)
La promotion de la science : en faire le mobile et le moteur du roman (150)
Problèmes d'une conversion : quelles hypothèses déduire du ralliement ? (150-152)
- III - Relier : les explorations à leur point de convergence (152-154)
Achever : les explorations à leur terme (154-157)
Le terme de la civilisation : l'accomplissement d'une conquête scientifique (157-159)
- IV - Une perméabilité totale à l'imaginaire moderne ? : un roman sans questions ? (159-160)
Un ordre contradictoire : le désordre condition de l'ordre (160-162)
Le besoin équivoque du vide : jouissance et drame de l'inventeur (162-165)

Anxiété devant l'épuisement du réel : la connaissance prise au piège (165-169)

Le triomphalisme en crise : une décadence rêdeuse (170-173)

V - L'âge de la communication : les bagages du voyageur (173-175)

La disparition du particulier : méfaits de l'homogénéité (175-178)

Le procès de l'unification moderne : revers de l'illusion fraternelle (178-181)

Une expansion homicide : les Anglais au travail (181-184)

Une déchéance ambiante : le vide des scènes de l'imaginaire (184-186)

La galvanisation exclue : la chimiothérapie sociale et ses leurres (186-192)

NOTES DU CHAPITRE I

193 - 214

CHAPITRE II - La réalisation triomphante de la technique (une image paradoxale de la perfection)

215 - 275

I - Légende et réticences : clichés et secrets d'une oeuvre (216-218)

II - La perfection matérielle (218-219)

Congé à l'Absolu : fin de l'aliénation archaïque (219-221)

Récuser la détermination du milieu : fin des liens de dépendance (221-224)

III - L'autarcie du sujet : le rythme biologique inaltérable (224-226)

L'indifférence au réel : repos idéal du corps (226-228)

De la colique au corps parfait : fuites et propriété organiques (228-230)

De la faim au corps réglé : dénuement et ressources alimentaires (230-233)

Un angélisme douteux : la hantise des miasmes (233-235)

La mobilité perdue : une inertie royale (235-238)

IV - Les héros discutés par les témoins de leur vie : l'embonpoint des maîtres (238-241)

La contamination critique : la mise au point des scénarios révélateurs (241-243)

Contravention au dogme de l'action : les rentes de situation modernes (243-245)

Double-sens du "laisser faire" : voyageur en dépit de soi
(245-247)

Une passivité historique : Fogg prototype (247-253)

La tentation de l'inertie : l'aventure compromise (253-255)

V - De l'aventurier au savant : conséquences de la perfection
technique (255-256)

Ambition : voir : "Voir est une Science" (256-258)

L'idéal de l'observation : la science sans contrainte
(258-261)

Du monde encarté... : bienveillance du réel (261-263)

... au réel écarté : de la réduction à la disparition des
objets (263-266)

La technique en déroute : d'échec en désaveu (166-269)

La démission dissimulée : faux-semblants de la connaissance
(269-272)

VI - Traduction-trahison : J. Verne naïf, J. Verne retors
(272-274)

Un modernisme contradictoire : les "crustacés" modernes
(274-275)

NOTES DU CHAPITRE II

276 - 295

CHAPITRE III * La gloire officielle de l'aventure (une image cri- tique de l'illusion)

296 - 357

I - Une symptomatologie sociale : développement d'un imagi-
naire critique (297-299)

Limites et bénéfices d'une littérature de formation civi-
que : restrictions imposées à l'invention (299-302)

Explicitation nécessaire des marques publiques : l'efficacité
pédagogique commande un repérage social, non psychologique,
des personnages (302-307)

II - Suspicion quant aux triomphes : des parcours faciles jusqu'à
l'écoeurement (307-310)

Recherche d'une supériorité de remplacement : vanité, vanités
(310-314)

Les croche-pieds des serviteurs : naturel des simples contre
excitation des savants (314-317)

Le critère Hans : vertu de l'imperméabilité à l'imaginaire
(317-322)

L'équivoque des gloires scientifiques : succès mensongers
(322-324)

Ironie légère, sévère : déguisements de la fonction critique chez J. Verne (324-326)

III - L'institution bavardante : églises et chapelles (326-328)

La vengeance des invalides : dévoration symbolique du héros moderne (328-332)

Recul devant la rupture : l'effroi de l'autre aventure (332-334)

Les non-savants à l'oeuvre : le saut dans le vide des simples (334-335)

Perte de maîtrise : des maîtres en train de ne plus l'être (335-337)

Les spectres à hauteur de cauchemar : le chemin de croix du réel (337-338)

IV - L'offensive défensive : revendication de maîtrise (339-340)

La ségrégation volontaire : morts au monde du héros (340-343)

Les dessous de la grandeur : ce qui s'oublie dans l'oubli des vanités (343)

Abîmer le social : écraser ses semblables (343-346)

Mépris, envie, utopie : l'incognito des savants (346-347)

Le rêve de l'apesanteur : échappatoire à la société (347-350)

Encore moins d'effort : l'anesthésie de la fonction sociale (350-352)

Une opération de stérilisation : la trahison du colonisme (352-355)

La fuite dans le théâtre : l'utopie comme scène de l'imaginaire (355-357).

NOTES DU CHAPITRE III

358 - 376

CHAPITRE IV : La disponibilité éternelle de la nature (une image troublée de la possession)

377 - 444

I - L'esprit positif : la double polarisation vernienne (378-379)

Le partage de l'imaginaire : le fictif et le réel (379-381)

La déstabilisation des représentations : l'effet de transcription et la volonté de transgression (381-383)

II - Le don de nature : espace naturel, espace euphorique (383-386)

La ductilité de l'imaginaire : des "squatters" sans complexe (386-389)

La neutralité naturelle : la virginité du monde, luxe supérieur (389-391)

- L'économie inutile : la suppression des lois de l'épargne (391-394)
- III - Euphorie de la pléthore : rêve sur l'énergie toujours renouvelée (394-397)
- Le détail révélateur : illégitimité du "désir du monde" (397-398)
- Interdiction de soupçonner : la conscience se refuse l'inquiétude (398-401)
- Exorcisme de l'utopie : l'égoïsme du reniement (401-402)
- L'épargne et la dépense : le plaisir point aveugle de l'économie (402-404)
- La science toute faite : la découverte automatique (405-408)
- Le corps déployé : la nature, théâtre de la fécondité (408-412)
- IV - Statut de la trace : invention ou reconnaissance (412-413)
- Moyens d'alerte : se mettre à l'écoute du contre-discours (413-415)
- Le saut dans le réel : d'une nature à l'autre (415-418)
- L'asile dans le burlesque : nature pour enfantillages (418-420)
- V - L'effroi du calme : entre jubilation et soupçon (420-421)
- La hantise de la stérilité : retour de l'histoire dans l'espace imaginaire (421-423)
- Les charmes du sans-gêne : l'abus de l'appropriation (423-425)
- Détresse et volupté : une bucolique sinistre (425-429)
- Un procès insidieux : mise en cause des plaisirs de contrebande (429-430)
- VI - L'antinature : du cosmos au chaos (430-431)
- Chaos : la nature-monstre (431-433)
- Le vertige mortel : de la matière rebelle au héros retrouvé (433-439)
- Le défi du négatif : la mort, toujours la mort (439-442)
- VII - Transgression, promotion : héros en crise, roman en gloire (442-444)

NOTES DU CHAPITRE IV

445 - 462

CHAPITRE V - L'attraction irrésistible du temps (une image formidabile de la régression)

463 - 557

- I - La technique microscopique : points d'insistance et logique consistante (464-465)

La désadaptation à l'oeuvre : une chasse aux défections
(465-466)

II - Le temps défiguré : l'occasion, comme convulsion de la temporalité (466-468)

La ponctualité : une fable sur l'ordre du monde (468-471)

Limites du pari chronométrique : une palinodie de J. Verne
(471-473)

La vacuité historique : présent sans contenu, héros sans contentions (473-477)

Surgissement de l'événement ! une "bouteille à la mer" ou le retour du passé (477-480)

L'origine : la durée défigurée (480-484)

III - Le besoin de réalisations immédiates : tout avoir, tout de suite (484-488)

Le temps tabou : l'imaginaire morbide de l'éternité (488-491)

La place du mort : l'immédiateté intenable (491-493)

Une jubilation morbide : toute l'Histoire sans histoire
(493-496)

Une parade ambiguë : un cadavre pour autopsie imaginaire
(496-498)

Une momie à double registre : de l'origine bienveillante à l'origine dévorante (498-501)

Création ou non ? : fixisme ou transformationnisme (501-504)

IV - La régression nécessaire : en venir au passé tel quel (504-509)

Ressources du mythe : tentatives d'héroïsation (509-513)

Statut de la mythographie : ultime ligne de défense avant et contre la vraie régression (513-515)

L'effraction du passé : on ne neutralise pas l'origine (515-517)

V - Le positif et l'archaïque : le fantôme de la science maudite d'antan (517-520)

Retour de l'hérésie : le vœu au Diable (521-524)

L'irruption de la violence ; le savant prêt à payer le prix fort (524-528)

La perturbation de l'absolu : l'appel fracassant de l'abîme
(528-530)

VI - L'origine comme absence : le sans-fond du temps (530-533)

Le passé privatif : la castration historique (533-537)

Vol de paternité : les pères plus-que-parfaits (537-541)

Le martyre de l'origine : le rapt préhistorique (541-543)

L'effroi de la mutation : la durée redevenue intraitable (544-547)

Dénégation de l'enfance : l'identité insoutenable de l'origine (547-549)

Abdication : le renoncement à la maîtrise du temps (549-553)

VII - L'oubli d'un oubli : un père en cache un autre (553-557)

NOTES DU CHAPITRE V

558 - 581

CHAPITRE VI - Le refuge complaisant de la loi (une image amère de la satisfaction

582 - 676

I - Entre transgression et respect : l'alternative du sujet moderne (583-585)

II - Retour à la Providence : la garantie du salut (585-588)

Prudence et vigilance : tactique éditoriale et mise en cause (589-590)

Un équilibre problématique : la réduction difficile de l'imaginaire (591-592)

Le héros et le martyr : confrontation autour de la notion d'infranchissable (592-595)

L'épreuve de la transcendance : la mise à genoux de l'homme tenté (595-599)

III - La proie pour l'ombre : la réduction comme principe cosmique (599-604)

L'apprentissage de la déception : un jeu où il n'y a que des perdants (604-607)

Feu d'artifices : la désillusion historique (607-609)

Vieillesse, jeunesse : la règle de la déchéance universelle et son bénéfice (609-614)

IV - Répétition et altération : la dégradation, hantise proche (614-620)

Avancées et reculs verniens : le principe d'enquête vernien et ses conséquences (620-621)

Le pire est toujours sûr : l'aventure retournée comme un gant se lit catastrophe (622-625)

Un suspens provisoire : l'imaginaire au "passage de la ligne" (625-627)

La Carte de l'amer : la fantaisie et les catégories inéluctables (627-631)

- V - La misanthropie : fuir, c'est encore faire l'épreuve des lois (631-634)
- Quels bénéficiaires ? : à qui profite l'abaissement des hiérarchies ? (634-636)
- Dérision sur les maîtres : comment l'apprenti se venge du sorcier (636-641)
- Les libertés du disciple : l'effondrement éthique des nouveaux modernes (641-645)
- VI - Affaiblissement de la légitimité : le retour aux lois est la chance des héritiers (645-647)
- Rêve inavouable : le désir promu en loi unique (647-651)
- Désirs en débâcle : le piège du factice (651-655)
- Le règne du faux : retombées de la falsification (656-658)
- VII - Le plaisir des lois : des risques de rupture au danger d'abandon (658-660)
- Loi et plaisir : une opposition trop simple : bohémien et capitalistes (660-664)
- Une compatibilité surprenante (collaboration du désordre et de l'ordre (664-666)
- Régime des déréglés : le plaisir dans la loi (666-670)
- Le musée imaginaire : le licencieux sans conscience (670-674)
- Cabotins et Barnum : le cirque social (674-676)

NOTES DU CHAPITRE VI

677 - 695

DEUXIEME PARTIE : LES FONCTIONS PRINCIPALES DE L'IMAGINAIRE SELON J. VERNE

696 - 989

CHAPITRE VII - Les modes de production du roman didactique (la fonction productive de la restriction de l'imaginaire

697 - 752

- I - Programme éditorial : la politique culturelle selon J. Hetzel (698-700)

Quel livre pour une mutation sociale ? : l'application de cette politique à J. Verne (700-703)

L'oeuvre exemplaire de J. Verne : interprétation de son succès comme signe historique (703-705)

La pression du désir de connaissance : reconnaissance de la pression exercée par l'imaginaire collectif (705-707)

Effets indécis de la redistribution des valeurs intellectuelles : comment le beau et le bon trouvent à se réconcilier à l'intérieur du nouveau champ culturel (707-710)

Dialectique ou non ? : instruction et récréation peuvent-elles animer ensemble l'innovation culturelle?(710-713)

Double thèse pour un texte double : les déséquilibres du livre et des publics nouveaux constitueraient un équilibre dynamique de la nouvelle culture (713-716)

Tribulations d'une hypothèse de travail : comment penser l'oeuvre de J. Verne au regard des questions soulevées par ce compte rendu de politique éditoriale (716-717)

II - Retour aux fonctions simples : une "plate-forme" de propositions immédiatement opératoires (718-719)

La place de la Science dans l'espace culturel : comment J. Verne la pense (719)

La vulgarisation comme esthétisation : contre-exemple d'un texte en quête de la reconnaissance spécifiquement littéraire (719-723)

Le roman comme fonctionnalisme : exemple d'un roman requérant la contrainte scientifique (723-726)

Le luxe culturel : la propriété de l'oeuvre d'art : le beau n'est prêté qu'aux riches (726-728)

Le modèle culturel : la circulation du livre : la bibliothèque des pauvres (728-730)

Du prototype à ses applications : comment traduire techniquement cette thèse sociale sur le statut du livre (730-731)

III - Le savant, fonction distributive : le personnage nécessaire au passage de l'information (731-733)

L'enfant, fonction réceptrice : le personnage nécessaire au dynamisme de l'information (733-736)

L'échange perpétuel : mettre en forme une multiplicité des sources de savoir (736-737)

L'interpellation du savoir : exemples de "régie" collective de la connaissance (738-739)

Recherches de vraisemblance : légitimation fictive de la prise de parole didactique (739-744)

Jeux d'assouplissement : la répartition, fixe et variable, des voix et des fonctions (744-745)

Une homogénéisation menacée : possibilités d'interruptions ou de dérives du fonctionnement mis au point, et leurs conséquences (745-751).

NOTES DU CHAPITRE VII

752 - 770

CHAPITRE VIII - Les enjeux de l'esthétique de la reproduction (la fonction aporétique de la suppression de l'imaginaire

771 - 829

I - La question de la représentation : reconstituer le réel, sujet de connaissance (772-773)

Un théâtre sauvage : l'art selon les "naturels" (773-774)

La simulation souveraine : le triomphe du mime (774-775)

Instabilité de la figure ? : l'incrédulité des modernes face à la puissance du mime (776-777)

Vanité de la figure ? : le mépris des modernes face à la "singerie" (777-778)

Dexhibition contre la représentation : la présentation du réel lui-même (778-779)

Le vrai, nouvelle et ultime ambition : la scène, devenue espace du vrai, prétend achever l'esthétique (779-780)

Le propre et le figuré : autonomie ou court-circuit de l'art (781)

L'idéal photographique : l'opération impérieuse de la reproduction (782-784)

La narration malheureuse : les conséquences du triomphe du "cliché" sur la doctrine de la représentation (784)

Origine et différence : l'identique et son attirance épuisante (785-786)

L'imaginaire aux prises avec l'identité : l'altérité interdite signifie la stérilité (787-789)

La reproduction en deuil : le déficit inhérent au même (789-791)

L'écriture "refroidie" : la crise de l'imaginaire (791-792)

II - La survie de l'exercice narratif (792-793)

Canular made in U.S.A. : apologue sur un coup de bluff (793-794)

Spéculations : coup de bourse et de fiction (794-795)

L'art, de la mort aux prestiges : comment continuer à produire, quand on n'a plus rien à produire (795-797)

Le fiduciaire en folie : la fin de tout critère de valeur (798-799)

Anamorphose du roman : l'échec de la représentation, son alibi, son ironie (799-802)

Cours et discours : le statut nécessairement intercalaire de la fiction (802-803)

Recherche d'un moratoire : la fiction acharnée à durer (803-806)

Alibis fictifs pour une narration nulle : un récit par prété-
rition (806-809)

Crise ou renouvellement de la production ? : la performance inquiète du narrateur moderne (809-812)

III - Vers un statut privatif de la représentation : qu'est-ce que désirer écrire ? (812-815)

Leurre du langage industrialisé : de la paralysie narrative à la paralysie descriptive (815-817)

L'effet d'indicible : le bénéfice de la confrontation du scripteur à l'impossible (817-820)

L'obligation des limites du dicible : d'une déroute utile à une déroute insupportable (820-822)

L'anamorphose inversée : l'écriture comme pratique de la défaillance (822-823)

Disgrâce du transcritteur : l'inscription toujours davantage bafouée (823-825)

L'écriture et son rêve : le fantastique comme recours-limite de la représentation (825-829)

NOTES DU CHAPITRE VIII

830 - 848

CHAPITRE IX - Les procédures de détournement de la pédagogie (la fonction ludique de la revanche de l'imaginaire)

849 - 909

I - La dure loi du même : pourquoi, comment, avec quoi écrire aujourd'hui ? (850-851)

Un programme ambivalent : un texte tranquille et sarcastique (851-853)

Ironie et sérieux : le duel du savoir objectif et de l'imaginaire vagabond (853-855)

II - Des usages de la théorie : facilités prises avec sa mission par le récit instructif (855-858)

Conjonction et conjecture : ruse de la fiction avec ses théories fondatrices (858-860)

"Piraterie" didactique : du fait têtue à sa reprise ludique (860-863)

De l'orthodoxie à l'hétérodoxie : poids ou brio de la science ? (864-866)

III - Le mystère des évidences : la démonstration est dissimulation (866-868)

L'attrait des singularités : curiosités du réel et de son intellection (868-871)

L'esthétique de l'unique : la science phénoménale (871-873)

L'utopie, stade suprême de la curiosité : onirisme de la représentation (873-875)

Le "baroque" vernien : l'imaginaire des objets impossibles (876-878)

- Cours de miracles : la science vers sa fiction (878-879)
Langage et mirage : le faux ouvre la parole (880-881)
- IV - Science et discours : le fonctionnement du texte vernien et sa mise en scène (881-882)
La fable, amont et aval de la science : peut-on changer le signe de la fable ? (883-884)
La réduction de la nomination : la langue impeccable et mortelle du savoir (885-888)
- La nature contre le naturel : la protestation de la sensualité (888-890)
Faiblesse congénitale des mots de la science : pauvreté de l'approprié (890-892)
Déroutes de la précision : le supplément du réel (892-894)
Cris du coeur : contre le silence, bavardage et gouaille (894-897)
- V - L'hyperblague : la contre-parole de la figure (898-900)
La comparaison maîtresse d'erreur : décréter l'état d'urgence rhétorique (900-901)
Limites de la parodie : le stéréotype menace la voix poétique (901-903)
Un archaïsme suspect : retour à l'imaginaire réactionnaire (903-905)
La virtuosité du renoncement : limite de la dialectique de l'instruction et de la récréation (905-907)
L'éclat des illustrations : la suractivation du texte par l'image (907-908)
Enquête de légitimité langagière : l'exploitation critique par J. Verne des contradictions de son texte (908-909)

NOTES DU CHAPITRE IX

910 - 924

CHAPITRE X - Les ambiguïtés du maniement du langage (la fonction problématique de la liberté de l'imaginaire)

925 - 971

- I - Opus incertum : l'archaïque et le moderne (926-927)
A qui parler ? : qu'est-ce qu'un enfant ? (927-928)
L'enfant et le livre - sortilège : du texte réglé par l'auteur au texte régi par son lecteur (928-932)
Souveraineté de la lecture orpheline : le livre retracé par un imaginaire effervescent (932-935)
La pédagogue débordé : la prolifération de la contre-lecture (935-937)

Une prime de plaisir embarrassante : l'immaturité se taille la part du lion dans les oeuvres de la rationalité (937-938)

II - L'euphorie verbale : la morale de la faconde (938-941)

Jeux de langue : expansion des discours de la demi-croyance (941-944)

Le conteur adultère : la langue pour elle-même (944-945)

De deux livres l'un : compte rendu savant ou récit d'aventures (945-947)

Ehétorique et mythologie, facteurs d'"objeu" : la langue familière de la mémoire collective (947-950)

III - Statut de l'anarchie : contestation de l'empire du sérieux (950-951)

L'enfant imaginaire : l'auto(bio)graphie sartrienne (951-955)

La machine à littérature : l'enfant écrivain (955-957)

Flux et résistances : le plaisir du texte didactique (957-961)

IV - Une dérive sans remède : la désillusion de la rationalité (962-963)

Les mots cafres : l'extumescence sémantique (963-965)

Vers l'antilogos : la tentation de Babel (965-969)

La gloire de la mer : la pèmoison du scripteur (969-971)

NOTES DU CHAPITRE X

972 - 989

CONCLUSION : LE QUITUS DE L'ILE MYSTERIEUSE

990 - 1076

I - Bilan des deux enquêtes : statut, historique et esthétique de l'imaginaire (991)

Une rationalité transformatrice : l'exécution du "contrat" collectif (992-994)

La rébellion de l'imaginaire : distorsions thématiques et fonctionnelles (994-995)

Le retour du refoulé : la réintroduction des archaïsmes (996-997)

Vers l'ironie, comme forme de représentation ultime (997-999)

II - La référence obligatoire : une fiction de second degré (1000-1001)

Histoire d'un filon : Robinson, ou la force de conviction d'une forme romanesque (1001-1003)

Question de natures : nature connaissable et nature de la connaissance (1003-1004)

Equivoques du motif de Robinson : une zone d'imaginaire restreint (1004-1007)

Une exploitation systématique : J. Verne possédé par Robinson (1007-1010)

Ebauches d'un renouvellement nécessaire : conditions d'un Robinson vrai (1010-1014)

Un exemple de critique programmatique : Robinson de plus, Robinson de trop (1014-1018).

L'anti-Robinson : ébauches d'une refonte critique (1018-1023)

III - Passage à la limite : "dehors tout ce qui pèse" (1023-1025) .

Premier faux-départ : virage expérimental vers le dehors de la fable (1025-1027)

Second faux-départ : remise à zéro de l'expérience (1027-1031)

Le mot d'ordre de l'arrachement : la fidélité supérieure - la lutte contre la nature adverse (1031-1034)

Le moyen de l'oeuvre de civilisation : la collectivité (1034-1040)

L'instrument de l'oeuvre de civilisation : le savoir (1040-1043)

La finalité de l'oeuvre de civilisation : l'oeuvre historique (1043-1044)

Exécution du programme : poussés à leurs limites, les dogmes modernes tels quels (1044-1049)

- La contr 'épreuve : la vérification du sauvage (1049-1051)

IV - Un roman de plus en plus radical : Robinson n'est pas le projet, mais la question de J. Verne (1051-1054)

Le retour de la naturalité : faiblesse de l'imaginaire le plus vigilant (1054-1057)

Conséquence pour l'interprétation (1057-1095)

Les étrangetés du hasard : une île "à naufragés" (1059-1061)

La radicalisation pourvoyeuse de naturalité : plus on critique, moins on critique (1061-1062)

Une île entre guillemets, l'espace complet de la "petite Amérique" (1062-1065)

V - Le roman mis en porte-à-faux : l'ironie et son travail (1065-1067)

Le vice de forme : le contrat perverti (1067-1070)

Nemo : le fantôme historique et sa revanche (1070-1073)

Ambivalence et ambiguïté : le fonctionnement du texte vernien, mode et effet (1073-1076)

<u>NOTES DE LA CONCLUSION</u>	1077 -1101
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	1102-1118
<u>INDEX des PERSONNAGES HISTORIQUES, LITTERAIRES & MYTHOLOGIQUES</u>	1119-1132
<u>INDEX DES PERSONNAGES VERNIENS</u>	1132-1137
<u>TABLE DES MATIERES</u>	1138-1155

*
* *
*