

modernes, 1973, pp. 55-71.

(17) *Ibid.*, p. 70.

(18) *Le Tour du monde...* (pièce), *Grand album, op. cit.*, p. 319.

(19) Jules Verne et Adolphe d'Ennery, *Voyage à travers l'impossible*, Paris, J.-J. Pauvert, 1981.

(20) Antibes, janvier 1874, B.N. 210.

William BUTCHER

ÉTRANGES VOYAGES DE LA LIGNE : FLEUVES, LOGOS ET LOGIQUES DANS L'ŒUVRE DE JULES VERNE

Que l'extraordinaire des *Voyages* de Jules Verne est lié à ce qu'ils explorent à la fois les Mondes connus et inconnus, on le sait. Mais il me semble que la dichotomie exploré/non-exploré est encore plus importante qu'il ne peut le sembler ; et qu'en particulier, des conceptions spatio-temporelles la travaillent de façon très curieuse.

La grandeur de Verne, c'est peut être de se rendre pleinement compte du moment unique où il écrit. Le territoire vierge, au dix-neuvième siècle, est une véritable peau de chagrin ; d'où la hantise vernienne d'un monde où l'"on a tout vu, tout reconnu, tout inventé", où "le tour du monde n'est qu'une simple promenade de touriste", où même les cimes himalayennes sont entachées d'inscriptions telles que "Durand, dentiste, 14, rue de Caumartin" (MV 277). Verne sera alors le premier écrivain à tenter de couvrir l'espace entier du globe dans son œuvre complète — et sans doute aussi le dernier. Pour lui, le monde paraît à la fois trop petit et trop grand. Trop petit à cause de ce rétrécissement des espaces blancs, et parce que Verne est quelque peu claustrophobe. Trop grand parce que Verne veut mettre sa marque sur le monde entier, mais aussi puisqu'il est également quelque peu agoraphobe — il abhorre le vide, l'arbitraire, le non-structuré, le libre-arbitre excessif.

Le but des *Voyages* sera par conséquent double : faire les quelques authentiques découvertes restantes, mais en même temps, "RÉSUMER toutes les connaissances [...], REfaire l'histoire de l'univers" (1). D'un côté, "compléter" en tant qu'"inventeur[s]" (SS 10 ; CH 119) — essayer d'aller directement au but, avant que les autres y arrivent ; mais de l'autre, "relier" en tant que "perfectionneur[s]" —

faire le tour d'horizon, réorganiser, remettre l'ordre, réaligner, re-relater. D'un côté, il faut quand même ralentir un petit peu, car arriver au but trop vite nuirait au crescendo ; de l'autre, on doit néanmoins se hâter, par crainte de ne jamais arriver. Buts en partie conflictuels, alors, mais dans les deux cas, je maintiens, la figure de la ligne est primordiale.

Voilà par conséquent quelques données du problème spatio-temporel, problème à la fois historique, narratif, et psychologique, voire pathologique. Dans une réponse intuitive, on dirait que la route choisie par Verne l'hésitant ne comportera pas de choix du tout : c'en sera une qui, *a priori*, ne favorise aucune partie du monde : soit celle de ne vouloir rien visiter, comme, à peu près, dans la vie de Verne ; soit celle de vouloir tout visiter, comme dans son œuvre. Mais une analyse plus approfondie montrera une complexité plus grande. En fait, je tenterai de suivre trois sortes de lignes : la spatio-temporelle ; la verbale, c'est-à-dire celle fondée sur le logos ; et la conceptuelle, c'est-à-dire celle qui est liée au raisonnement abstrait (2).

LA LIGNE VOYAGEUSE : CE MAGNIFIQUE MISSISSIPI

A un premier niveau, la ligne dans le temps et l'espace sert chez Verne de réaction au vide désespérant de la mer (ou de la terre) libre. Ne trouvant pas mieux, le personnage se met à suivre la côte — à jouer d'une demi-ouverture, mi-digue, mi-marine. Mais, à force de les parcourir, tous les points côtiers commencent à se ressembler. Ça manque d'élément de progression, de "chiffrage" ; on ne peut guère conter une telle histoire parce qu'on ne peut guère la compter ; et pour comble, cette route finira toujours par revenir au point de départ. La côte est une route qui ne va nulle part.

Il faudrait, en d'autres termes, une structure qui mène ailleurs. Solution compliquée, extension de la précédente, et qui occupe plus d'un voyageur vernien : trouver un fleuve en plein océan. Solution

simple : emprunter un fleuve tout court. Comme dans une tradition littéraire très longue, le cours d'eau vernien a un triple avantage : la diversité du paysage visité ; l'unité formelle, qui permet de définir une temporalité intrinsèque ; et la progression qui s'y trouve réalisée, que ce soit vers l'aval ou vers l'amont, depuis la prison vers la liberté, ou depuis des bras morts et archaïques jusqu'à une modernité dynamique et rugissante. En un mot, grâce au fleuve, le récit et l'histoire peuvent se structurer tout seuls — et de ce fait, l'auteur est dans l'heureuse situation de n'avoir qu'à suivre...

On aura reconnu *La Jangada* dans sa presque-entière, mais aussi les épisodes fluviaux de romans comme *Cinq semaines en ballon*, *Les Cinq cents millions de la Bégum*, *Le Village aérien*, *Le Pilote du Danube*, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, et *L'Étonnante aventure de la mission Barsac*. Mais le fleuve linéaire surgit également dans les endroits les plus surprenants : appliqués, par exemple, aux États-Unis tout entiers, car "le système orographique de ce grand pays se réduit à deux chaînes de moyenne hauteur, entre lesquelles coule ce magnifique Mississipi" (TL 319).

Une scène de *Mathias Sandorf* illustre avec virtuosité les heurs et malheurs de la structure linéaire en général et du cours d'eau en particulier. A un moment donné, Sandorf et ses compagnons se trouvent en haut de la tour Pisino, destinés à être exécutés à l'aube. Ils réussissent néanmoins à ébranler les barreaux, se glissent entre eux, et, malgré un orage violent, se mettent à descendre un paratonnerre qui se trouve là. Comme le prétend Sandorf, "il n'est pas douteux que le câble [...] n'arrive jusqu'au sol, puisque cela est nécessaire à son fonctionnement", et donc "au bout [...] il y a la liberté" (MS 116 ; 111). Son idée s'avère exacte mais d'une façon imprévue, car c'est le câble lui-même qui devient "libre, flottant, abandonné dans le vide" (MS 112), de sorte que nos héros sont obligés de lâcher prise. Heureusement, il y a un étang en bas. Ils en évitent les "tourbillons [...], ces sucoirs liquides" (MS 127), mais sont tout de suite emportés dans un tunnel souterrain, n'ayant le temps que de s'accrocher à un tronc

d'arbre qui se trouve là (3). Ils sont maintenant des passagers passifs, car il n'y a pas de jonctions, et le tronc évite les rochers, tout seul, "rien qu'en suivant le fil du courant" (MS 136). D'où une autre remarque de l'imperturbable Sandorf : "en quelque endroit que se déverse ce torrent, [...] nous y arriverons" (MS 131). Et, en effet, le flux aboutit à une immense étendue d'eau stagnante, non loin de la mer libre (MS 138).

La force de cet épisode, il me semble, provient principalement de ces tensions circularité-linéarité et sécurité-liberté. Après la cellule circulaire, vient une structure qui est linéaire, et par sa forme intrinsèque et par la route qu'elle impose à l'électricité et aux héros. Puis, après une deuxième forme circulaire, arrive une autre structure triplement linéaire — et dont l'occupant, exactement comme celui de la première, est explicitement un "fluide", avec un "fil" et un "courant" (MS 121, 124, 136, 120, 121, 136). Les héros seront amenés, enfin, à deux nouvelles structures dont l'étendue circulaire symbolise la liberté si recherchée. Ils fuient deux cercles, mais pour aboutir à deux autres.

En somme, les structures linéaires rassurent ici parce qu'elles sont à la fois tangibles et contraignantes : la progression y est garantie par la différence potentielle de l'électricité et de l'eau, lesquelles prennent en même temps les décisions pour les héros. Il n'y aura donc ni boucles fermées ni sans-issue. Mais par ces structures linéaires, les personnages aspireront aussi à la liberté, pourvu qu'elle ne vienne pas trop vite, car ils redoutent simultanément d'être "libre[s], flottant[s], abandonné[s] dans le vide". Comme Saint Thomas d'Aquin, ils cherchent le salut, mais pas pour tout de suite.

A cet égard, voilà sans doute une des raisons de tant de cataractes dans les *Voyages* : ce n'est point parce que Jules Verne avait mal aux yeux (ainsi qu'on a pu le suggérer), mais comme pour souligner le danger de suivre la nature linéaire de façon trop servile. Renoncer à toute participation active mène quelquefois à des chutes.

Mais la recherche vernienne de la réassurance ne se limite pas à des formes exclusivement physiques. Suivre les lignes spatio-temporel-

les imaginaires joue souvent un rôle au moins aussi important. C'est notamment le cas pour les poursuivants du capitaine Grant, pour les trois Russes et les trois Anglais, et pour Fogg et Passepartout. Ainsi, et parce qu'il n'y a qu'une seule trame à suivre, si par hasard Paganel se sépare de Glenarvan, ou Passepartout de Fogg, il est automatiquement et heureusement destiné à le retrouver, même si c'est 5000 kilomètres plus loin. Ce n'est qu'une question de temps. Verne a ainsi créé un étrange monde unidimensionnel, où les lois naturelles de la confusion et de l'entropie ne marchent plus : le hasard y égale la providence, l'improvisation, la nécessité, et le libre-arbitre, la fatalité. C'est sans doute la raison pour laquelle — à un degré supérieur de "linéomanie" — Hatteras est tellement obsédé par la latitude atteinte, le fou dans le ballon par l'altitude, et Lidenbrock par la profondeur. Comme Dominique Lacaze l'a bien montré (4), leur obsession les mène tous les trois à ignorer complètement les deux autres dimensions du monde : d'où des structures linéaires, imaginaires certes mais absolument déterminantes. Elles peuvent mener même à la mort — ou à la fameuse folie linéaire, substitut à la fois misérabiliste et brillant de la mort qu'Hetzel n'a pas permise : "Le capitaine, une fois arrivé à l'extrémité de l'allée, revenait à reculons [...]. Le capitaine John Hatteras marchait invariablement vers le Nord" (CH 624).

Souvent, aussi, on suit la route de quelqu'un d'autre, par définition linéaire. Les enfants suivent leur père, les parents leurs enfants, les femmes leur mari — avec une régularité monotone, comme Verne lui-même l'a remarqué. Si Nemo choisit de faire une exception systématique et héroïque à la règle de la queue-leu-leu, le plus souvent les personnages verniens poursuivent ceux qui ont déjà fait l'expérience du terrain — et des livres qui en traitent. Cas canonique, *Cinq semaines en ballon*, où l'on a été précédé par exactement 129 explorateurs apparemment des plus véridiques (dont un dénommé Werne (5S 8-10)). Le but est — bien sûr — de dépasser les prédécesseurs, la technique moderne compensant leur force et leur courage supérieurs. Mais, dans beaucoup de cas, "l'exploration" vernienne ne consistera qu'à suivre les autres, que ce soit des esclavagistes ou, encore plus dérisoires, des

lignes de télégraphe (C15 443 ; B 299). Même les exploits qui semblent les plus novateurs se montrent souvent trompeurs : les voyageurs vers le centre de la terre ne dépasseront jamais Saksussemm, la découverte d'une variété de papillon inconnue en Amérique du Sud sera détruite quand on se rend compte qu'on se trouve en Afrique de l'Ouest ; et les voyages à travers le système solaire ou dans un train pneumatique sous l'Atlantique se révèlent finalement n'être que des rêves. Ennuyeux dix-neuvième siècle, en effet !

Il arrive que la route préétablie existe non seulement en termes spatiaux mais aussi temporels. Dans les régions polaires, spécialement, l'hivernage impose une route et un horaire identiques à tous les voyageurs successifs. Hatteras le découvre à ses dépens ; mais c'est *Le Sphinx des glaces*, surtout, qui se croit visiblement obligé de suivre *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838) d'Edgar Poe. Le héros de Verne est envoûté par l'horaire de Pym au point de subir la même dislocation du 29 février. Et son narrateur va jusqu'à oublier la différence de douze ans entre les deux, de sorte qu'elle se réduit à, par exemple, exactement "dix-huit jours" (SG 227 ; cf. 304, etc.). Admiration extrême ou mimétisme pathologique ?

Dans un cas un peu particulier, les prédécesseurs sont suivis pas à pas, mais sans tenir compte de l'espace physique (5). Les héros de *L'Île mystérieuse* imitent ainsi non seulement Crusoé, mais "inventent" successivement toute l'histoire technologique du monde — avec la seule exception de la dynamite, qui ne saurait être découverte dans le roman en 1865, puisqu'elle a été seulement découverte, en réalité, en 1866 (IM (1874-1875) 226-27) !

En somme, la forme linéaire dans l'espace et le temps révèle tout un réseau de problèmes. Cet accrochage à une structure si contraignante trahit sans doute des tensions assez fortes chez l'auteur. Rester dans le connu procède peut-être d'un manque de confiance dans son pouvoir d'imaginer des "combinaisons" nouvelles. Mais en même temps, cela sert à exposer une faiblesse chez les ancêtres, et ainsi à compenser leur primauté injuste. Egaler les travaux de 129 explorateurs authentiques, c'est quand même le signe d'une certaine supériorité

chez les modernes.

Mais en troisième lieu, se lover dans l'ordinaire sert à économiser ce qui reste d'extraordinaire. Aller trop souvent au bout du globe vernien, c'est venir trop vite à la fin du monde vernien. Mieux vaut rester sur ses lauriers tout en restant sur ses gardes, quitte à mettre tout en œuvre si quelqu'un d'autre menace les chétifs blancs restant sur la carte.

En quatrième lieu, ce conservatisme semble être la conséquence logique du parti pris réaliste de Verne. Transcrire — ou plus souvent, retravailler — ses propres notes de lecture sert, certes, à étoffer le récit, mais peut aussi faire équivaloir l'écriture à un reportage. Un tel naturalisme, mené à sa limite, mettra le roman dans le sans-issue du roman de la fin du siècle (6). Verne novateur ? Je prétendrais que oui.

Mais, en dernier lieu, un monde romanesque qui n'a qu'une seule dimension est un des plus originaux. C'est seulement plus tard que sera écrit le roman *Flatland* ("Terre-plate"), dont l'hypothèse de base est un monde bidimensionnel et qui en explore toutes les conséquences. Non seulement Verne est allé plus loin que ce roman, dans le sens que ses mondes deviennent quelquefois unidimensionnels, mais il a su aussi éviter le ghetto de la science-fiction techniciste et inhumaine, en intégrant ses idées à l'univers de l'imaginaire. A plus d'un égard, par conséquent, Verne semble être très en avance sur son temps.

LE VERBE ET LA TERRE

Je voudrais maintenant changer de cap un peu, pour étudier le rôle du logos dans les *Voyages*. Or le verbe humain en général est linéaire presque par définition, dans le sens qu'on ne peut l'émettre et l'appréhender que dans sa suite temporelle. Chez Verne, cette linéarité intrinsèque, placée dans la multidimensionnalité du monde, cachera un projet global, voire globalisant. Mais, étant donné la

disparité entre sa minceur et la plénitude du monde, le verbe dissimulera au début ses ambitions de couverture complète, commençant plutôt par des opérations relativement modestes.

Ainsi, en premier lieu, et de façon assez conventionnelle, le firmament vernien est comparé à un livre, avec étoiles et planètes comme lettres, dessinées par "l'Auteur de toutes choses" (p. ex. CG 520 ; HS 71 ; IM 48). De même, l'histoire d'un pays est écrite avec les caractères immenses que sont les îles et les montagnes ; un volcan sert de cadran solaire ; et des labyrinthes prennent la forme d'une esperluète ou de lettres qui signifient "région du sud" (SG 82, cf. *Pym*, ch. XXIII). Mais aussi, et de manière plus authentiquement vernienne, un ruisseau a le goût d'encre, des fossiles dénichés laissent "leur impression nette et comme "admirablement tirée"", des fleurs sont comme faites de papier, et un arbre porte des feuilles... imprimées (VCT 192 ; VCT 325 ; VCT 316 ; IN 21-22) ! Les mondes connus, du moins, ressemblent étrangement à des mondes-livres.

Mais les mondes (jusqu'alors) inconnus sont également consacrés par le verbe : par les inscriptions, faites d'abord sur le terrain même et ensuite sur la carte correspondante. Au début, les signatures sont modestes. Plus tard, en revanche, la nomination-appropriation s'étend, peut-être dérisoirement, à des ensembles d'objets plus ou moins identiques (7). Ainsi, Bénédicte rêve d'un insecte nommé "Hexapodes Benedictus" ; et Xirdal découvre un élément qu'il appelle Xirdalium (C15 430, 433, 524 ; CM 131).

Mais souvent l'appellation est en fait moins contrôlée qu'il ne peut le sembler. Quelquefois, il faut renommer : voir à cet égard l'Amazone, alias le Maranon, alias le Solimaës ; les Falklands, alias les Malouines ; ou Tabor, alias Maria-Thérèse (J 52 ; SG 132 ; CG 861). Et nombreux sont les noms qui disparaissent complètement : ceux de l'île mystérieuse ou du "promontoire" du *Pays des fourrures*, qui s'engloutissent avec leur support même ; mais aussi ceux des îles Tsalal, inventées par Poe, puis "balayées, lavées et relavées" par Verne (SG 298), apparemment en vue de leur ré-appellation et de leur ré-appropriation par son propre héros.

Maintes fois, au lieu d'ajouter à la gloire du personnage, le logos semble l'engloutir. Tout un caractère peut ainsi se fondre dans un... caractère, un point d'interrogation immense ; ou bien le personnage peut devenir "un livre toujours prêt" : "libre à vous de me feuilleter tant qu'il vous plaira" ; un chef maori tatoué en est même à sa cinquième édition (CG 812 ; IM 292 ; CG 159 ; cf. TCC 4 ; CG 715).

Sous ce foisonnement de détails pittoresques, il existe, je prétends, deux tendances prépondérantes mais contraires : la réduction de la neutralité du monde — sa personnalisation, plus particulièrement en termes verbaux ; et l'augmentation de la neutralité ou du moins de l'uniformité du personnage, sa logos-ification.

Quelquefois, même, les deux tendances se mettent en série. Cap Matifou et Pointe Pescade sont deux personnages fictifs, qui tirent leur nom de deux promontoires authentiques ; mais, à l'instar d'Atlas et d'Everest, ces promontoires tirent *leur* nom de personnes plus ou moins réelles (MS 192 ; 192 ; A3 passim ; MS 192). De même, le capitaine Hatteras doit sans doute son existence au cap Hatteras, qui est mentionné dans au moins quatre romans (20M 567, C 15, FD 52, CM 215), lequel renvoie à son tour à un véritable M. Hatteras. La boucle est bouclée. Le verbe servant de terme moyen, la terre est ainsi rendue parfaitement humaine, et l'homme, tout à fait "terrien".

Une telle variété et une telle persistance du phénomène de la nomination indique sans doute la force de la mainmise sur le monde que Verne cherche à établir. Deux exemples primordiaux nous permettront peut-être de voir encore mieux ce qui est recherché. Ainsi Clawbonny, qui sert souvent de porte-parole vernien, prétend que les explorateurs successifs du Pôle ont, chacun, inscrit leurs accomplissements sur le terrain ; et que, par conséquent, la configuration de leurs noms engendrera, pour ceux qui viendront après, l'histoire tout entière de l'exploration polaire (CH 60). De même, la lune, dans *Autour de la Lune*, est décrite en termes de ses "mers", et ces mers immenses reproduisent une vie humaine, culminant enfin dans "[la] "mer de la Tranquillité" [...] dont les flots se déversent paisiblement dans "le lac de la Mort"" (AL 159).

Ce qui est commun aux deux cas, et ce qui généralise la synthèse homme-verbe-terre représentée par le cap(.) Hatteras, c'est la tentative de doter tout un monde d'une structure à la fois humaine et verbale. Dans ces deux cas, on cherche à faire raconter le monde en des étapes successives mais exhaustives, à combler le plein par le linéaire. Le logos du narrateur n'aurait alors qu'à suivre l'espace, lui-même plus ou moins assimilé à du logos : l'histoire s'écrirait encore une fois entièrement d'elle-même.

Mais, bien sûr, tout cela est bien trop beau. La méthode de Clawbonny ne marche que pour la nomination isolée, et pour les côtes polaires, lesquelles sont déjà linéaires. Et les flots lunaires, même en coulant "paisiblement", n'arriveront jamais à vivifier un monde qui est déjà mort dans toutes ses parties ; ni, à plus forte raison, à le narrativiser. L'espace ne se laisse pas combler pour si peu.

En somme, la tentative que représente le logos existe à deux niveaux. Toutes ces traces écrites isolées, d'abord, équivalent à une tentative d'ordonner le monde. Même non permanentes, elles aident à faire fuir l'insignifiance béante, à y imposer des lueurs de sens. Mais en plus, la linéarité intrinsèque de chacun de ces fragments nommés/nommants fait miroiter la croyance qu'un moyen de les connecter se trouvera par la suite. On en arriverait ainsi à les mettre en un ordre sériel — et donc à linéariser le monde. Et cependant, la croyance, comme le montrent les deux exemples les plus ambitieux, est, en dernier lieu, destinée à rester inaccomplie. Le logos chez Verne est d'essence pointilliste : les petites parcelles de signification peuvent bien produire une illusion globale de couverture — celle-ci est destinée à rester seulement une illusion. Ainsi va la croyance mythique : les mythes sont peut-être ce qui reste, quand on y a soustrait le réel.

LINÉARITÉ ET UNIVOCITÉ

Mon troisième et dernier point sera de tenter de démontrer qu'il y a

souvent une logique linéaire, ou unilinéaire, chez Verne ; et que cette logique est soumise à une ambiguïté comparable à celle du logos.

Dans un premier temps, il s'agit de reconstructions du passé à partir d'indices souvent assez minimes. Parmi des exemples concis, on peut citer la lecture de cinq années de la vie d'un groupe d'hommes à partir d'à peine plus qu'un couteau rouillé, ou la reconstruction de routes de navires grâce à quelques vieux os, à quelques bouts de papier, à une bouteille vide, ou à un morceau de bois flottant.

Mais il est également des reconstructions plus soutenues. Dans les romans "policiers" de Verne, des indices servent, comme il le faut, à recréer en ordre linéaire tous les événements pertinents. Ainsi, dans *Un Drame en Livonie*, l'on est témoin d'un meurtre derrière une porte fermée à clef, de la disparition de l'auberge des billets numérotés de la victime, et de la découverte dans l'âtre de cendres tachées de sang. On accuse alors un certain Prof. Nicolef, car il possédait un mobile plausible, était présent au moment du crime, et se fait prendre avec les billets sur lui. Élémentaire, n'est-ce pas ?

Ce qu'ont en commun à la fois les reconstructions scientifiques et policières, c'est d'être radicalement simplifiées. L'incertitude et l'ambiguïté sont absentes, et, comme dans le fameux exemple paléontologique de Cuvier, on fabrique des charpentes immenses à partir de fragments assez petits.

Mais, puisque tout suit une causalité unique et linéaire, une fois remonté dans le temps, on peut ensuite le "redescendre". Peuvent être présentées ainsi, en ordre "normal" : soit la route de l'épave, comme le fait magistralement Clawbonny, depuis une rivière sud-américaine, via le Pacifique et le Passage du Nord-Ouest, jusqu'à l'Atlantique ; soit, plus prosaïquement, les actions du meurtrier présumé, du début jusqu'à la fin. Dans ces démonstrations pesées, toutes les causes sont suffisantes et tous les effets nécessaires. Aucune information n'y échappe, le hasard n'y existe pas, la justice y est une machine avec des "engrenages" (PD 226). Dans ce monde didactique et positiviste, on est libéré des aléas du temps, mais aussi des variations qu'il apporte.

De même, dans leur raisonnement, non sur les faits, mais sur les raisons sous-jacentes, bien des personnages verniens se plaisent à une pareille simplification outrancière. Ils analysent *post hoc*, comme si les choses devaient être ce qu'elles sont et, surtout, comme si elles avaient *toujours* dû l'être. Voyez à cet égard des personnages aussi divers que Ardan — “Rien d'inutile n'existe en ce monde” —, Ben-Zouf — “C'est comme ça, parce que c'est comme ça ! Si le Père Eternel l'a voulu, mon capitaine, faudra s'en arranger tout de même !” —, Palmyrin Rosette — “*Va bene ! All right ! Parfait !!!*” —, Amédée Florence — “Quoi qu'il arrivât, il s'en applaudissait” —, ou Zéphyrin Xirdal — “Comme tout sert dans la vie !”. On loue la Nature, surtout, pour sa perfection : elle “est logique en tout ce qu'elle fait”, “[elle] ne fait rien à contresens”, “ayant le temps, [elle] économise l'effort” (CH 331 ; 20M 40 ; IM 160). Chaque objet naturel, et chaque race, est de cette façon présenté comme parfaitement adapté à son environnement :

“Il est heureux que le froid engendre la neige et la glace, c'est-à-dire de quoi se protéger contre lui” (CH 226) ; “c'est [l']instinct [des moustiques], cousine Weldon, lui répondait-il en se grattant jusqu'au sang, c'est leur instinct et il ne faut pas leur en vouloir !” (C15 463) ; “les Arabes [...] ont reçu de la nature un merveilleux instinct pour reconnaître leur route [dans le désert]” (5S 315) ; “combien la nature s'est montrée sage en [...] ayant donné [aux natifs du Kamtchatka] aussi peu que possible de nez dans un pays où les débris de poissons, laissés en plein air, affectent si désagréablement le nerf olfactif !” (JMC ix 97).

Tous les efforts pour changer le monde naturel seraient donc vains et en tout cas sans utilité. Ce qui est, est bon par définition :

“Nous sommes bien où nous sommes, et [...] il est inutile de courir ailleurs” (CH 592) ; “[tout n'est-il pas pour le mieux], puisque nous voilà tous les trois en bonne santé ? Par conséquent, dans tout cela, nous n'avons rien à nous reprocher” (5S 306) ; “il n'y a qu'à suivre les événements et on se tire d'affaire ! Le plus sûr, voyez-vous, c'est [...] d'accepter les choses comme

elles se présentent” (5S 309), “c'est de donner aux événements à décider” (5S 289), “[de] faire” [...] “Ce que nous faisons !” (CG 82). [En somme,] “il faut [...] considérer ce qui doit arriver comme arrivé déjà” (5S 20).

Mais, bien sûr, toutes les reconstructions linéaires du passé étaient dès le début teintées d'une ironie pince-sans-rire. A la fin d'*Un Drame en Livonie*, il est démontré que les cendres tachées de sang avaient été “en fait” lancées d'en haut de la cheminée (!) ; et que le vrai meurtrier, c'est l'aubergiste lui-même. Ailleurs, la logique qui accuse un certain Schmit est parfaite, mais ce n'est malheureusement pas le bon Schmit. Dans tous les cas, il fallait se méfier, car les chaînes de déduction s'avèrent moins uniformes qu'il ne semblait, la machinerie de la justice éminemment faillible, et le temps passé plein d'obscurités invisibles.

De la même façon, dans chacun des commentaires sur la Nature ou sur soi, des signes d'une excessive satisfaction étaient toujours visibles, à qui voulait les voir : dans le ton emphatique, bien sûr, mais aussi dans tous les points d'exclamation et tous les guillemets. Mais, pour le cas où on l'aurait manquée, la leçon est quelquefois explicitée :

“Quant aux [...] mots “*Va bene ! — All right ! — Parfait !!!*” ils ne signifient rien...” “Si ce n'est [...] que l'auteur [...] trouve que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes impossibles” (HS 160) ; “cela me rappelle l'histoire de ce grand admirateur de la Providence, qui la louait du soin qu'elle avait eu de faire passer les fleuves au milieu des grandes villes !” (5S 316).

Il est probable que Verne se moque ici des explications simplistes de certaines gens parmi ses connaissances ou ses contemporains. Mais il fait également sans doute un commentaire épistémologique : attaquant notamment l'auto-suffisance des théories scientifiques qui ne prennent pas en compte les conditions dans lesquelles elles pourraient être réfutées. Plus spécifiquement, il semble viser le Lamarckisme, avec sa supposition gratuite que corrélation implique causation et son refus conséquent d'envisager la possibilité que le monde aurait pu être

différent. Verne blâme ainsi le recours automatique à la téléologie, à l'explication redondante par un but transcendant, pour préférer le recours à la contingence, à la souplesse, et à la modestie. Il rejoint donc une des idées essentielles du Darwinisme : que tout aurait pu être légèrement ou même immensément différent de ce qu'il est. (Cela sera de plus un thème de prédilection de la science-fiction du vingtième siècle, par exemple dans l'œuvre de Ray Bradbury : un voyage dans le temps qui perturbe les bases du présent — et, par conséquent, les habitudes mentales du lecteur.) Verne donne, en somme, un poids important aux effets mystérieux du temps. Scruter l'avenir et fouiller le passé ne sont point pareils, après tout. Malgré certaines apparences, le temps peut échapper quelquefois à sa linéarité formelle.

VOYAGE AU BOUT DE LA LIGNE

La ligne, dans ses divers aspects, semble par conséquent représenter la volonté de l'homme d'occuper l'étendue immense de l'espace physique ou conceptuel — l'homme qui lui-même n'est qu'un point infime, n'a pas de dimensions physiques propres. C'est Sartre qui a indiqué l'importance du projet linéaire, à la Michel Strogoff : du sens de la mission consistant à vaincre les obstacles physiques qui habitent plus d'un héros vernien et qui, selon sa propre description, a également habité le futur philosophe. En même temps, la ligne est au centre de la tentative de convertir "les connaissances AMASSÉES par la science" en une nouvelle "HISTOIRE de l'univers", d'imposer de l'ordre, ou plutôt *un* ordre unique, sur la multiformité du monde du savoir. En fin de compte, tous les efforts verniens consistent à essayer de narrativiser le (presque) inénarrable.

Si l'arborescence est une tentative maximaliste de "couvrir" tout l'espace, la ligne, quant à elle, cherche à faire la même chose de façon minimaliste. Qu'elle soit préexistante ou créée, elle semble représenter la conclusion modeste et pessimiste que, devant les

choix indéfiniment à refaire à quoi oblige l'arborescence, il est préférable de renoncer aux choix tout de suite. Mieux vaut savoir dès le début où on va en être — ou être. Cela n'empêche pas, après tout, de rêver le rêve, en tout cas irréalisable, que ce pourrait toujours être partout.

Pour Verne, en somme, la linéarité, que ce soit dans le domaine spatio-temporel, verbal, ou conceptuel, présente d'immenses avantages. Par sa simplicité, elle semble permettre de prévoir, même de contrôler, les événements du monde tangible — elle est une hypothèse sur l'avenir. Comme telle, elle est sans doute un signe d'insécurité chez l'auteur, d'une anxiété même assez profonde. Si les *Voyages* apparaissent si souvent comme *Une Comédie inhumaine* (8), c'est que Verne a battu en retraite devant les complexités et les perversions des hommes en tant qu'êtres sociaux. Les objets tangibles, dans cette perspective misanthrope, pourraient inspirer plus de confiance — "ça du moins, c'est du solide". Mais la retraite sur une position matérialiste ne peut convenir à long terme. Même la deuxième retraite qui consiste à défendre une position matérialiste *et* linéaire, ne réussira pas, non plus.

Cependant, à contre-courant, il y a dans les *Voyages* une très forte tendance "personnelle", même "humaniste". Toute la meilleure œuvre de Verne, c'est l'histoire de l'homme à la recherche désespérée d'autre chose, d'ailleurs, d'autrui, d'un monde autre. Ultimement, le déterminisme du linéaire n'est pas même, pour Verne, efficace, et, à plus forte raison, ne saurait constituer la base d'aucun système philosophique. Sa force est sa faiblesse : comme les boîtes à musique qui doivent être cassées pour s'arrêter (MZ 117), la linéarité pure s'avère aveugle, inappropriée, et souvent ridicule. Comme tous les systèmes qui excluent le temps physique ou humain, elle produit, au pire le désastre, au mieux le contraire de l'effet voulu (9). La tendance régressive chez Verne, si nécessaire qu'elle soit, n'aboutit point.

En dernier lieu, Verne refuse de s'enfermer dans un système quelconque — spatio-temporel, idéologique, ou philosophique. Georges Poulet a caractérisé Balzac comme le "romancier du déterminant" et Flaubert comme le "romancier du déterminé" (10). Verne arrive à

éviter les deux écueils : chez lui, la liberté se trouve en étroite relation avec la contrainte. Les meilleures lignes sont souvent très peu linéaires.

William BUTCHER

NOTES

(1) On a souvent observé l'importance de la ligne chez Verne, mais souvent en parlant d'objets assez disparates. Mon but ici sera donc d'aller vers une synthèse nouvelle — relier et compléter en somme ! Mais je voudrais indiquer dès maintenant l'importance pour mon étude des travaux de Serres, Compère, Raymond, Vierne et Delabroy.

(2) "Avertissement de l'éditeur", *Voyages et aventures du Capitaine Hatteras* (1^{ère} édition, 1866).

(3) Il est clair que ce passage — et la ligne en général — permet également une interprétation sexuelle.

(4) Dominique Lacaze, "Lectures croisées de Jules Verne et de Robida", *Jules Verne et les sciences humaines*, U.G.E. 10/18 (1979), pp. 76-90.

(5) Strictement parlant, cette linéarité n'est pas de nature physique ; mais puisqu'elle s'apparente à l'exemple précédent, il est approprié de l'examiner ici.

(6) Voir à cet égard Michel Raimond, *La Crise du roman : Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Corti, 1966.

(7) Comme, pour Verne, son nom s'inscrit, en des myriades d'exemplaires, à la fois sur les livres et en eux (en forme d'anagrammes).

(8) Comme l'a bien remarqué Andrew Martin, dans *The Knowledge of Ignorance*, Cambridge, 1985.

(9) En effet, la conversion chez Verne du linéaire vers le circulaire est une étude qui reste toujours à faire. Daniel Compère en a jeté des bases très intéressantes, en ce qui concerne les tours du monde ; mais il reste encore à explorer les boucles fermées en général, et, partant, les espaces fermés et hyperfermés.

(10) Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949.

Maryse DUCREU-PETIT

PERSONNAGE SECOND ET REDOUBLEMENT DU PERSONNAGE

*On ne meurt que parce qu'on occupe une
place à laquelle un autre a droit.*

UNE VILLE FLOTTANTE

Dans le texte vernien, la secondarité du personnage fait écho aux problématiques majeures du parcours initiatique et de la recherche en paternité. Partout, des disciples rencontrent leur maître, des fils poursuivent l'ombre de leur père, quand ce n'est pas le texte lui-même qui se place en position seconde, en s'annonçant réécriture de *Robinson Crusoé* ou des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*.

Mais, en marge de ces montées initiatiques, une autre figure de la secondarité hante les détours des voyages verniens, une figure qui apparaît soudain comme la perversion du cheminement vers la révélation et la reconnaissance. Dans les textes — et trois noms serviront plus particulièrement ici : *Le Chancellor* (1875), *Un Capitaine de 15 ans* (1878) et *Le Sphinx des glaces* (1897) —, il y a des seconds, au sens maritime du terme, qui font face à des capitaines. Et si beaucoup sont de "fidèles seconds", d'autres ont pour destin de prendre la place de premier maître à bord.

Substitution, déplacement, perversion qui contaminent le texte : nous recroiserons les figures du schème initiatique, mais toujours "décalées" ; ainsi, après la disparition du capitaine défailant, est-ce un double héritage que recueille son second : un commandement à établir et une errance à rectifier, la télémachie devient bévue à corriger : il s'agit avant tout de ne pas suivre la direction donnée par le capitaine.