

LE VERBE ET LA CHAIR, OU L'EMPLOI DU TEMPS

par WILLIAM BUTCHER

JULES VERNE, nouveau romancier? La réponse est sans doute *non* (heureusement) : sauf en ce qui concerne une expérience inouïe que l'auteur a menée à trois reprises. Il s'agit d'une tentative de réinventer le genre de la fiction en écrivant *tout un roman au temps présent du verbe*.

Cette expérience, jamais signalée jusqu'à maintenant à notre connaissance, remonte à 1870, date d'écriture du *Chancellor*¹ ; elle est renouvelée en 1893 (*L'Île à hélice*) et 1894 (*Face au drapeau*)². Le but de cette étude est d'établir l'originalité des temps et du Temps dans ces trois romans, surtout dans le premier, au fil d'une exploration des tensions provoquées et des mécanismes de compensation. Je partirai donc d'une analyse rapide du présent en général dans les « Voyages extraordinaires » pour dégager la spécificité de ce qu'il convient d'appeler le présent « continu », « étendu » ou « épique » ; j'examinerai ensuite les autres temps qui peuvent le supplanter ; et l'étude formelle sera interprétée enfin en termes de « l'attente » et des figures mises en place pour structurer celle-ci.

le présent continu

Au moment où j'écris ces choses, mon impression est tellement vive encore, qu'une terreur involontaire s'empare de tout mon être, et que l'air semble manquer à mes poumons!

(20M, II, xvi; 525)

L'utilisation du temps présent pour faire revivre le passé remonte au moins à Hérodote et Thucydide, en passant par les sagas islandaises et les chansons de geste³. Par ce qui est en partie un artifice, le narrateur essaie de rapprocher le temps de la fiction du temps de la narration et donc du temps de la lecture. Cette ingénuité apparente, puisée dans le style oral populaire, aura une histoire prestigieuse et souvent commentée. Mais c'est à Jules Verne, sauf preuve du contraire, que va l'honneur singulier d'être le premier à avoir exploité cette forme tout au long d'un roman⁴.

Toutes les variétés du présent s'appuient plus ou moins sur la *présentation* de nombreux détails, l'exclusion de commentaire extérieur, et l'alignement sur le temps événementiel. Prenons le soin tout de suite de distinguer maintes formes qui se démarquent du présent continu.

Éliminons d'abord le « présent de vérités éternelles »⁵, visible chez Verne surtout dans les notes et les parenthèses scientifiques et géographiques. Écartons également un temps présent descriptif⁵, pictural, utilisé, par exemple, pour *L'Albatros* (RC, vi; 66-9) ou pour le berger du *Château des Carpathes* : « Il est âgé de soixante-cinq ans [...], il est grand, sec, droit [...], il s'accote sur son bâton à bec de corbin, aussi immobile qu'un roc » (ChC, 1; 5). Distinguons aussi le présent du narrateur, apparenté au présent actuel⁵ : très souvent, pour augmenter la vraisemblance, Verne use de cette forme à la fin des romans⁶. Négligeons enfin le présent historique, souvent utilisé chez Jules (et Michel) Verne, par exemple dès les premières pages des « Voyages extraordinaires » (5S, iv; 25-6), ainsi que son contrepoint, le présent prophétique, à l'origine de nombre de

belles scènes : « Nous allons ainsi sur la mer toujours libre... Enfin notre canot s'arrête... Une terre est là... Je crois apercevoir une sorte de sphinx [...], le sphinx des glaces... Je vais à lui... Je l'interroge... Il me livre les secrets de ces mystérieuses régions [...]. » (SG, I, vi; 347).

Ces catégories ne sont pas exclusives : le chapitre initial, par exemple, de *Mistress Branican* utilise un présent mi-descriptif, mi-historique (qui, à l'instar de celui du *Père Goriot*, ne cédera que lentement à l'imparfait et au passé simple); et la description du Château des Carpathes (de même que celle de Verrières dans *Le Rouge et le noir*) implique un présent mi-historique, mi-éternel (paradoxal, car tout changera avant la fin du volume).

Deux remarques liminaires montreront clairement que le présent continu, lui aussi, interfère avec les autres variétés du présent. En ce qui concerne *Le Chancellor*, une des sources d'inspiration était une *image*, le tableau célèbre de Géricault, *Le Radeau de la Méduse*⁷ : recréant ainsi les conditions d'élaboration de son troisième texte publié⁸, et renversant la hiérarchie normale texte-légende-image des « Voyages extraordinaires », Verne a peut-être calqué la temporalité de ce récit sur celle, non-linéaire, et globale, d'un regard libre sur le tableau-archétype⁹ : son présent continu est donc en partie descriptif.

L'autre interférence se fait entre le présent « continu » et le présent « actuel » impliqué par un journal, intime ou « de bord ». En fait, c'est un « journal » au présent qui constitue la totalité du *Chancellor* (sauf les deux dernières pages), trois chapitres et demi de *Voyage au centre de la Terre* (xxxii-xxxv; 256-91) et les parties à la première personne de *Face au drapeau* (v-xvii) et de *Mistress Branican* (II, ix-x); mais on observe aussi des « journaux » qui mélangent le présent et le passé simple dans *L'Étonnante aventure de la mission Barsac* et « L'Éternel Adam ». D'ailleurs, quel que soit le temps du verbe, les « journaux » verniens réussissent rarement à donner l'impression d'un récit écrit au jour le jour¹⁰. Enfin, même si

Jules Verne (avec, dans ces deux derniers, Michel Verne) a peut-être cru avoir écrit des romans dans la forme de journaux véritables, comment expliquer alors la très curieuse *Île à hélice*, qui est *au présent et à la troisième personne*? Il est clair qu'une distinction nette entre personne, genre et temps devient nécessaire : cette étude-ci s'occupera essentiellement du temps du verbe.

Laissons pour le moment les explications, et allons aux textes eux-mêmes, en commençant, à la Barthes, par les première et dernière phrases du « journal » du *Chancellor* : « *Nous quittons le quai de la Batterie à trois heures du soir, à la pleine mer* » (1; 1); « *Une heure après, Robert Kurtis crie : "Terre!"* » (L.VII; 235). Ces phrases sont tout à fait banales, l'événement et la description y sont simultanés, dira-t-on; mais d'autres exemples montrent clairement qu'il ne s'agit pas toujours d'un présent actuel : « *Chaque jour, [...] Frascaloin [...] se rend à la batterie* » (IH, I, x; 109); « *Une heure s'écoule* » (FD, VII; 110); « *je consacre quelques heures à rédiger mon journal* » (C, XVII; 74)¹¹. Il s'agirait plutôt d'un présent « étendu » d'actions *duratives* ou *itératives*; de plus, ces courtes citations montrent déjà que les trois romans sont particuliers par leur observation d'une réalité extérieure « inter-subjective », qui est loin également du présent de vision subjective typique du monologue intérieur. Quant au point de vue, il s'agit ici de la technique de l'œil de l'observateur, et, pour la temporalité, d'un style qui, par son organisation et sa concision, ressemble à un passé simple : en effet, il est facile de vérifier que la retranscription au passé simple des phrases citées ne poserait point de problème. Ce niveau, d'un présent pas toujours actuel sans guère de marques distinctives sauf formelles, suffit donc pour décrire la quasi-totalité de *L'Île à hélice* (qui ressemble donc à du Robbe-Grillet), une grande partie du *Chancellor*, mais très peu de *Face au drapeau*.

On voit mieux les caractéristiques de cette première couche de verbes en comparant les exceptions : « *Lorsque je promène ma main sur ces tôles, je constate qu'elles sont boulonnées*

comme les cloisons étanches d'un navire » (FD, v; 71). S'agirait-il ici d'un présent « proustien » d'expérimentation sensorielle comme préalable à une argumentation philosophique? en tout cas, il y a *hésitation* entre temporalités simple et itérative, et la temporalité n'est plus uniforme.

La temporalité linéaire peut aussi être interrompue par une ellipse, mais le lecteur ne s'en rend compte que quand le présent devient soudain plus « actuel » : « *Je viens d'être éveillé par un bruit* » (FD, VII; 108), « *Une nouvelle heure vient de s'écouler* » (v; 79). Dans *Le Chancellor* un présent actuel surgit également quand Kazallon comprend que le navire coule :

Impossible de dire toutes les pensées dont mon esprit est traversé en ce moment, ni de peindre la rapide vision qui se fait en moi de ma vie tout entière! Il me semble que toute mon existence se concentre dans cette minute suprême qui va la terminer! Je sens les planches du pont fléchir sous mes pieds. Je vois l'eau monter autour du navire, comme si l'Océan se creusait sous lui!

(C, XXIV; 109-10)

Ce moment est privilégié car il contient une foule de sensations, physiques, affectives, religieuses : la jouissance et la souffrance (très liées chez Verne), l'égoïsme et l'altruisme (Kazallon se décidera à sauver André l'invalidé), la mort et la renaissance. Il est intéressant de lui comparer le début des notes de Simon Hart (FD, v), qui amplifie cette introversion inhabituelle chez les personnages verniens : le « *milieu parfaitement homogène* » (76), la cale noire et isolée (comme celle de Pym), interdit toute activité sauf l'introspection, et instaure un « *passage sur rien* » virtuose. C'est seulement après cette épreuve que Hart sera autorisé à sortir de soi, à accéder, successivement, au toucher, à la vue, à l'ouïe, à l'odorat et même au goût.

La caractéristique essentielle de ces deux passages — et de celui où Robert Grant décrit à ses compagnons ce que lui seul voit du camp Maori (CG, I, III; 737) — est de pouvoir sortir de la bouche d'un commentateur de la radio (formé en littérature, faut-il ajouter) : c'est-à-dire que la distance s'est estom-

pée entre le temps de la narration et le temps de la fiction, que le texte se rapproche du monologue intérieur.

Mais Kazallon va plus loin :

Nous sommes tous étendus sur les voiles [...]. Je souffre horriblement. Dans l'état où sont mes lèvres, ma langue, mon gosier, pourrais-je manger? [...] aujourd'hui [...] déjà [...] Il est onze heures du matin [...] maintenant [...] je vois [...].

Nous sommes couchés à la renverse, la bouche ouverte. L'eau arrose ma figure, mes lèvres, et je sens qu'elle glisse jusque dans ma gorge! Ah! jouissance inexprimable! Les muqueuses de mon gosier se lubrifient à ce contact. Je respire autant que je bois cette eau vivifiante, qui pénètre jusqu'au plus profond de mon être!

(C, XLV; 198-9)

Cette scène, qui perdrait à être transcrite dans les temps passés, rend un véritable présent actuel au moyen de son système adverbial et de son langage qui de sensoriel devient sensuel¹². De la même façon, tout le début du « journal » dans *Face au drapeau* met en place une structure temporelle directe et naïve, conforme à l'intention de son auteur de « fixer, minute par minute, les moindres circonstances » (FD, v; 66).

La force de ces passages provient de ce que la structure, le style et le contenu y agissent de pair pour confronter le lecteur directement avec l'aventure vécue, pour le faire participer pleinement à l'initiation.

En résumé : peut-être parce qu'il est le seul temps « non-marqué » (à peu près), seul le présent peut assumer, outre quatre fonctions classiques, deux rôles opposés dans le récit au présent continu : ou bien le récit objectif, neutre et comprimé, à l'œil-caméra accéléré, équivalent à un passé simple; ou bien un récit qui recrée un temps personnel organique et subjectif, avec des ellipses, des ralentis et des retours en arrière.

Ce « temps-caméléon » n'effectue pas, cependant, la transition d'un rôle à l'autre sans *embrayeurs* (en l'occurrence des adverbies temporels), qu'il convient d'examiner de plus près.

Il arrive qu'un adverbe exhibe deux temporalités, celle de son sens et celle de son contexte. Ainsi, si l'on compare les deux séries, « hier - aujourd'hui - demain » d'une part, et « la veille - ce jour-là - le lendemain » d'autre part, chaque série suit la division passé—présent—avenir, mais dans la première série, et non pas dans la seconde, moment d'énonciation et moment décrit sont censés identiques : bien que ces noms soient inexacts, j'appellerai les adverbies de contexte présent, « commentatifs », et ceux de contexte passé « narratifs »¹³. La distinction, d'ailleurs, s'étend à *maintenant* et *alors*, *en ce moment* et à *ce moment*, et à bien d'autres exemples.

L'intérêt de ces adverbies réside en ce que leur temporalité contextuelle définit un nouveau système de temps, indépendant des verbes qui les accompagnent. Concrètement : la situation de base dans la prose est la combinaison de temps passés du verbe et d'adverbies narratifs (« c'était le lendemain »). Par contre, un temps passé avec un adverbe commentatif : « c'était demain » (SG, II, vi; 346), est inhabituel, non-grammatical même selon l'auteur de l'ouvrage de référence sur la sémantique¹⁴ : en réalité, cette combinaison se voit dans le style indirect et nulle part ailleurs. (C'est un des cas rarissimes où un signe formel indique clairement qu'un contexte donné est fictif, plus ou moins, et il présenterait un grand intérêt pour une étude du style indirect libre chez Verne.) En troisième lieu, un verbe présent avec un adverbe narratif (« Nous sommes au lendemain », SG, II, vi; 347) est normal dans le présent historique (qui, on le sait, intègre souvent aussi des verbes passés comme décor de fond). Verbe présent et adverbe commentatif (« C'est demain », FD, vii; 107), enfin, sont relativement rares dans la prose narrative.

Qu'en est-il dans les trois romans analysés? Ce qui peut surprendre, accompagnant les verbes présents, on voit des adverbies narratifs comme « Le lendemain, [...] je procède [...] » (FD, vi; 91), « Le lendemain, 21 octobre, la situation est

la même »¹⁵, mais aussi des adverbes commentatifs comme « *ce n'est plus, maintenant, qu'un brouillard* » (C, XLV; 198), « *une teinte rouge qui annonce pour demain une forte brise* » (XXVI; 119-20 - voir XXVIII; 125), « *en ce moment [...] l'on marche à l'ouest* » (IH, I, VII; 73).

On en déduit que la prétention des trois narrateurs de raconter toujours au fur et à mesure des événements ne correspond pas aux adverbes qui, eux, impliquent une narration postérieure. Supposons, alors, que l'instance narratrice est postérieure aux événements racontés; comment expliquer, dans ce cas, le double système d'adverbes?

L'analogie des temps passés, où l'adverbe *présent* est signe du style libre, amène à essayer la même implication pour le temps présent. Or, dans le style libre classique, en plus des adverbes, c'est la possibilité de décalage des temps verbaux qui, dans le « pire » des cas (le style *indirect* libre), démarque, négativement, le style (s'il y a un passé simple, il s'agit de la voix du *narrateur*). S'il s'agissait d'employer un style libre à l'intérieur de la narration au présent, par contre, le français ne possédant qu'un seul temps présent, aucun signe minimal analogue ne pourrait exister, et un style libre se confondrait formellement avec la voix du narrateur. C'est cela, en fait, qui s'était produit dans les scènes à faire du *Chancellor* précitées. Le point de vue de ces passages, on l'avait noté, était plus direct : ils peuvent se lire maintenant comme des passages au style libre. Une vérification confirme que leurs adverbes (*aujourd'hui, maintenant*, etc.) sont exclusivement commentatifs; cela implique qu'après tout, la différence entre adverbes narratifs et commentatifs est fonctionnelle, et même essentielle pour appréhender la présence du style libre. Reprenant donc les catégories du style libre classique, on dira que ce nouveau style libre contourne la distinction entre styles libres direct ou indirect : en effet, que les paroles du personnage soient censées être citées, ou seulement rapportées par le narrateur, n'est point indiqué par des traces formelles.

Par conséquent : il y a une corrélation forte (mais non abso-

lue), d'une part entre le présent étendu « objectif », la voix du narrateur, et les adverbes de contexte passé, et d'autre part entre le présent étendu de vision subjective, la voix du personnage — c'est-à-dire le style libre¹⁶, indéterminé entre direct et indirect —, et les adverbes de contexte présent. Verne a non seulement forgé un nouveau genre, mais il a su également réinventer un double système interne qui permet des transitions graduelles entre le narrateur et le personnage, empêchant ainsi le danger de monotonie impliqué par la forme unique.

les temps passés

Jusqu'ici, il s'agissait exclusivement du temps présent, qui représente, il est vrai, plus des quatre cinquièmes des verbes dans chacun des trois romans. (Le passé composé fameux de *L'Étranger*, à titre de comparaison, n'en occupe que les deux tiers¹⁷.) Examinons le rôle des autres temps.

Le support naturel du présent continu est le passé composé, qui peut, comme le plus-que-parfait dans le récit classique, décrire les événements antérieurs¹⁸. Pourtant, entre les deux formes, non seulement la frontière n'est pas nette (« *La mer est arrivée maintenant au trélingage de la hune de misaine* », C, XXIX; 128) mais aussi il y a souvent concurrence : « *“Le cher enfant!” murmure M. Letourneur [...] [§] “Monsieur Letourneur”, AI-JE répondu* » (C, IV; 11-2) — concurrence sans raison d'ordre temporel si ce n'est celle, minimale, de la difficulté de converser et d'écrire en même temps.

Quant à l'imparfait, il est moins fréquent, et convient peu au système, produisant des équivoques comme : « *j'aperçois ce personnage alors qu'il remontait* » (FD, X; 145)¹⁹.

Or les grammairiens ont fait la distinction fondamentale entre, d'une part, le présent, le passé composé, le futur et leurs dérivés, qui sont des temps *du discours* (BENVENISTE²⁰) ou « *commentatifs* » (WEINRICH²¹), et, d'autre part, le passé simple et le passé antérieur, qui sont des temps *de l'histoire* ou *narratifs*; en d'autres termes, le passé simple est un signal

pour situer la littérarité d'un contexte, mais surtout sa temporalité²². Dans un journal — de presse ou intime — écrit quotidiennement, par exemple, le passé simple n'a guère de place (aucune place, selon la « seconde » règle de vingt-quatre heures²³).

En fait, dans certaines situations précises, il existe des passés simples dans *Le Chancellor*, *L'Île à hélice* et *Face au drapeau*. Distinguons tout de suite « *Demandai-je* » (C, xxv; 111), « *m'écriai-je* » (VCT, xxxii; 257) et « *pensai-je* » (FD, vii; 102 - xii; 179), qui ne sont sans doute que des variantes orthographiques, déjà à quelque peu archaïques à l'époque²⁴, des présents *demandé-je*, *m'écrié-je* et *pensé-je*. Quelques-uns des véritables passés simples sont dus sans doute à un manque d'attention de la part de l'auteur ou de l'éditeur²⁵, et indiquent la force de l'association entre la narration continue et le passé simple. Certains autres marquent les événements antérieurs au commencement du récit, qu'ils soient d'ordre historique (FD, viii; 116 - *IH*, I, 1; 8-9 - v; 49 - xi; 116-8) ou narratif (FD, viii; 117) : soutenus sur plusieurs pages sans autre temps, ils créent un ton sec ou ironique, voltairien, pourrait-on dire. Par contre, un passé simple isolé indique plutôt l'émotivité : « *le roi REDEVINT un homme* » (*IH*, II, iii; 190-1), « *les hommes que nous FÛMES — car nous ne sommes plus des hommes en vérité* » (ÉA; 259).

Dans *Le Chancellor*, surtout, la position des quelques passés simples relève d'un soin spécial. Ainsi les événements antérieurs au voyage sont soulignés : « *en parcourant les quais de Charleston, je VIS le Chancellor. Le Chancellor me PLUT et je ne sais quel instinct me POUSSA à bord de ce navire [...]. Je me DÉCIDAI donc à prendre passage sur le Chancellor* » (C, 1; 2). La terre regagnée, les cauchemars vécus sont placés résolument dans le passé : « *Robert Kurtis est et restera toujours l'ami de ceux qui FURENT ses compagnons d'infortune* », « *les passagers du Chancellor* » (LVII; 236). Cet encadrement du récit est complété par le point de symétrie du roman — qui le sépare en deux pendants avec structures internes identiques²⁶ — à savoir le transfert du navire au radeau, souligné par un symbolique

passé simple : « *rien ne reste plus de ce beau bâtiment que FUT le Chancellor* » (xxix; 130). Dans ces trois cas, le contraste entre le présent et le passé simple agit de pair avec la persistance du nom du navire (et son quasi-anagramme, Charleston) pour indiquer les points-charnières du roman.

Le passé simple, l'imparfait, et le passé composé ont des valeurs variables, donc, mais, par leur ton monocorde ou double-corde, ils soulignent tous la polyphonie du présent.

le futur proche

Il pourrait sembler que les temps futurs ne posent pas de problème dans les trois romans, le conditionnel et la forme *allait* du récit classique étant « remplacés » par le futur et la forme *va*. En fait, l'équivalence n'est que formelle.

Verne était sans doute conscient d'un premier problème, car dans *Voyage au centre de la Terre* (xxxvii; 300) il a écrit en 1864 : « *J'allais donc prendre [...]* », et « *J'allai donc prendre [...]* » en 1867 (7^e éd. in-18). La différence d'une lettre, négligeable dans la phonologie de la France septentrionale, semblerait mince; mais « *J'allai* » désigne un mouvement accompli, tandis que « *J'allais* » désigne essentiellement un geste destiné à être interrompu. Par contre, dans la narration au présent, la distinction devient inopérante : « *ma main VA le saisir [...]* » (FD, xvi; 245), « *Je VAIS m'élaner [...]* » (xvii; 257), « *Je VAIS faire feu. Hans m'arrête d'un signe* » (VCT, xxxiii; 270), « *Je VAIS les suivre [...]* [§] *Une main m'arrête* » (C, xxv; 110); action et pensée, présent et futur s'y voient mélangés sans remède.

Les deux derniers exemples, d'un geste inaccompli, illustrent un second problème, plus général : en bref, et sans apporter de preuve, on peut dire qu'autant le héros vernien craint l'avenir imprévisible, autant son auteur est hanté par la page blanche²⁷. Or le récit classique, et même la plus grande part des trois romans dans le temps présent, subordonnent l'avenir à une fin inscrite dans l'instance de narration. Seuls le présent

d'aller et le futur communiquent quelquefois un avenir et donc un présent ouverts. Ainsi, anticipant sur les paradoxes auto-contradictaires codifiés par Bertrand Russell («Je suis en train de mentir»), mais les prolongeant en rendant l'incompatibilité temporelle, la phrase «*Nous allons sauter!*» (VCT, xxxv; 290) montre la contradiction inhérente entre la vérité de son message et sa communicabilité, entre la sincérité du style direct et la vision plus large que donne la narration postérieure.

Mais normalement les difficultés à trouver un équivalent pour *allait* sont au moins partiellement contournées. Ainsi, *Voyage au centre de la Terre* trouve le dispositif exceptionnel d'un renversement de toute l'échelle temporelle : Axel renie mais en même temps saisit l'avenir, puisque sa remontée du temps vers l'origine absolue (qui est peut-être aussi la fin des temps) se décrit naturellement dans le temps présent, et que *va* hésite entre une conformité («*P'état liquide VA remplacer l'état solide*», VCT, xxxii; 262) et une opposition à cette remontée («*ce globe que [cette nébuleuse] VA former*»)! Une solution économique à ces problèmes posés par l'avenir consiste à le laisser éternellement en suspens : ainsi l'interruption des carnets de notes et des messages verniens se fait toujours en milieu de phrase, et les derniers mots de leurs auteurs sont toujours tournés vers l'avenir! Plus économique est la mise en doute du futur : ainsi, sauf dans des états extatiques, les narrateurs des trois romans analysés n'utilisent le futur proche que dans les interrogations, les négations ou les hypothèses avec *si*, et la prédiction s'y voit plutôt exprimée par la potentialité *présente* des auxiliaires *être sur le point de*, *falloir*, *vouloir*, *devoir* et *pouvoir*. Plus économique encore est la solution qui consiste à reléguer la tâche à l'illustrateur : la futurité de la légende «*Les matelots VONT chercher des pics*» (C, xxi; 97) est désamorcée par l'illustration (94) qui montre les matelots déjà au travail!

Il est donc clair que Verne ne s'est pas contenté d'inventer une nouvelle forme du récit et que, face au double problème du futur proche dans ce nouveau contexte (son ambiguïté

entre action et intention, et son débordement du temps de la fiction), il multiplie les solutions créatrices.

Il en est de même pour le futur proprement dit. Passons tout de suite à des exemples :

Les plus riches gentlemen, Walter Tankerton en tête, FONT merveille dans les parties de golf et de tennis. Lorsque le soleil SERA tombé perpendiculairement sous l'horizon, ne laissant après lui qu'un crépuscule de quarante-cinq minutes, les fusées de feu d'artifice PRENDRONT leur vol à travers l'espace, et une nuit sans lune PRÊTERA au déploiement de ces magnificences.

Dans la grande salle du casino, le quatuor EST baptisé [...].

(IH, I, x; 112)

Grâce aux sentiments d'humanité que les Malais auront su exploiter, sans éveiller aucun soupçon, Standard Island ralliera les parages d'Erromango... Elle mouillera à quelques encablures... Des milliers d'indigènes l'envahiront par surprise... Ils la jetteront sur les roches. Elle s'y brisera...

(IH, II, ii; 179)

Dans ces passages remarquables, ni adverbe ni sens ne motivent l'insertion du futur dans le présent, puisque dans la suite de *L'Île à hélice*, le feu d'artifice ne sera plus mentionné, et les Malais manqueront leur attaque. Des exemples pris dans ce roman écrit à la troisième personne sont particulièrement probants car l'explication la plus évidente, selon laquelle il s'agirait d'une transcription dans le style libre des pensées d'un personnage, ou d'une collectivité (trait caractéristique chez Verne), bute devant le fait que personne n'a connaissance des intentions des indigènes. L'exemple du *Chancellor* et de *Face au drapeau*, où le narrateur est impliqué dans un style libre, à la fois direct et indirect, et les obsessions verniennes de la dépossession et de la trahison des non-blancs, nous obligent par conséquent à attribuer ces prédictions à une *seconde* voix narratrice, à un style *libre* du narrateur. Cette idée devient plus plausible, si l'on observe que très nombreuses sont les autres prédictions inaccomplies et même les constatations fausses, dans les «*Voyages extraordinaires*», qui ne s'expliquent qu'en termes d'un style libre généralisé²⁸.

Le problème de l'avenir dans trois récits censément écrits au jour le jour n'est nullement résolu par cette analyse rapide de quelques éléments formels; il a été montré néanmoins que le futur proche et le futur oscillent entre une subordination à un passé implicite et la représentation d'un avenir véritable : c'est de ce va-et-vient que les récits tirent leur sens et leur force.

en attendant le début de partie

« Attendre, attendre, attendre! Ce mot-là, je me le répète, et il bat dans ma pauvre tête comme le battant d'une cloche! » (FD, v; 78). On sait que les romans de Jules Verne à partir d'une certaine époque commencent à changer de caractère : en général la gaîté de ton disparaît, l'élément scientifique s'estompe, et il y a moins de « clous », d'actions à accomplir, et davantage de simple tourisme sans but. En même temps les ventes tombent²⁹, et, dans la vie de l'auteur, un pessimisme s'affiche ouvertement. Les causes, autant qu'on peut les déceler, sont multiples, tenant à l'époque, à certains événements de la vie de Verne, peut-être à son rythme de travail trop soutenu. Quoi qu'il en soit, la diminution incontestable de lisibilité peut être reçue comme un « fiasco »³⁰, ou comme une anticipation heureuse de la mise en question du statut littéraire au vingtième siècle³¹, sans qu'il y ait contradiction dans les deux lectures. En tout cas, on peut décrire le changement en termes d'une rupture d'unité de l'univers, d'une perte de sens et de progression. Les résultats de l'étude actuelle sont alors bien placés pour nous aider à analyser ce changement car ils concernent précisément *la cassure de la structure temporelle progressive*.

Le Chancellor a été publié juste avant que les premières fêlures de l'édifice vernien ne deviennent visibles. C'est lui qui provoque une des plus grandes chutes de ventes²⁹, qui est le premier roman à ne pas finir tout à fait bien, le premier sans but à réaliser, le premier à dégager une ambiance enfermée et morbide. Or ce manque d'intrigue extérieure n'y est que

partiellement compensé par les actions ponctuelles des personnages visant la survie personnelle ou collective : je propose donc d'étudier les temps morts entre les scènes d'action, et les structures mises en place pour les remplir.

La situation de base dans les premiers chapitres du *Chancellor*, et celle qui utilise au maximum les possibilités offertes par le présent, est l'attente impuissante des futurs naufragés : le feu qui couve dans la cale peut à tout moment atteindre un seuil et exploser. De même Hart dit : « j'attends, sans pouvoir l'empêcher, une [...] catastrophe » (FD, xvii; 256), et Kin-Fo sent « une épée de Damoclès », « la crainte que [son] existence va brusquement finir », « et sans être à même de le prévenir » (TCC, ix; 112 - xv; 227 - xxi; 308). Cette situation de mort potentielle est spécifiquement temporelle car si l'avenir apporte soit le salut, soit la perte de tout... avenir, il faut néanmoins chercher un moyen de vivre le présent. En d'autres termes — et c'est ici la jonction essentielle entre forme et contenu — le présent continue à alimenter l'avenir, mais l'avenir redouté peut à tout moment se faire présent. De cette dialectique naît la menace constante de catastrophe, définition aussi de l'« attraction de l'abîme » (VCT, xvii; 146) qui touche Kazallon, Fergusson, Axel, Harry, et même Fabian et le chien d'Hatteras (C, xxvi; 116 - 5S, xxvi; 222 - VCT, xvii; 146 - IN, xiv; 149 - VF, xi; 59 - CH, II, xxv; 605), tous similaires en ceci au héros des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* de Poe qui, lui aussi, est « pris d'un désir irrésistible [...], [d']une tendresse pour l'abîme »³².

L'exemple de l'abîme montre les deux solutions du problème de l'anxiété créée par un présent pesant, par l'impuissance devant une situation intolérable : le jeune héros fougueux, le « preux », finit par vouloir la catastrophe : « Ce picrate ne prendra donc pas feu! » (C, xiv; 59), « cet abîme attire, et on est tenté de s'y précipiter » (xxvi; 116). « L'homme longtemps menacé d'un danger », commente Kazallon-narrateur, « finit par désirer qu'il se produise » (xiii; 55). Le héros sage, lui, se sert de la logique pour aider le « moi » à vaincre le « ça » : « « Donc, ou le feu atteindra [le picrate], ou il ne

L'ATTEINDRA PAS. Par conséquent, cette [possibilité d'explosion] n'existe pas pour moi" » (xii; 46). *Phlegma*, valeur humaniste constante chez Verne, et *pragma* sont des vertus dont l'intersection est précisément le moment présent : « "Après", c'est l'avenir, c'est ce que Dieu voudra! Ne songeons qu'au présent!" » (xv; 61). C'est donc l'attente — ne menant dans *Face au drapeau* et *L'Île à hélice* qu'à sa dérisoire négation — qui force Kazallon à mettre tout en question, à s'interroger et à dépasser ainsi la moralité autoritaire et sexiste dont traite apparemment *Le Chancellor*. La question beckettienne « Que faire? » est posée par la plupart des héros verniens, mais leurs réponses mélangent subrepticement les avènements proche et lointain, les domaines pratique et moral. Seuls Axel, Aronnax et Kazallon apprennent de leur mentor à ne pas renier même le pire présent à la faveur d'un avenir hypothétique, mais plutôt à se l'approprier. Mais Kazallon seul apprend à vivre le présent *sensuellement* et, à la différence de tous ces chercheurs d'ancêtres, raciaux ou familiaux, à ne plus refouler le passé *personnel*. Il aura le courage de se demander : « Comment AI-JE pu répondre à cette jeune fille [de cette façon]? » (C, xxxix; 170). Il prendra des résolutions et confiera à son « journal » : « J'AI promis [de mieux agir] », et plus tard : « J'AI résisté, et que ceux qui me LISENT comprennent [...] » (xxxix; 173). Le jeu des temps montre sa sincérité : d'une part l'apostrophe dépasse la convention du journal sans narrataire et celle du décalage temporel entre scripteur et lecteur; d'autre part les passés composés « véritables » (non remplaçables par des passés simples), comme ceux d'Aronnax revivant une résurrection suprême des ruines d'Atlante (« Je n'ai point rêvé. J'ai vu et senti », 20M, II, ix; 417³³), impliquent une réelle sincérité unissant le présent et le passé. C'est donc par sa nouvelle vision de la subjectivité, de l'individualité et de la durée que Kazallon évoluera et gagnera son salut, qu'il sera élu pour recevoir le baptême dans l'eau de mer fraîche de l'Atlantique-Amazone.

Le personnage ne se transcende qu'à la fin des aventures;

le narrateur en revanche observe la réalité dès le commencement avec un œil minutieux, ce qui est essentiel pour structurer les périodes d'attente, pour assurer l'exhaustivité du récit. N'est-il pas paradoxal, en effet, qu'un roman qui est si divisé entre temps morts et temps forts réussisse à maintenir une constante vitesse de narration (définie comme temps de la fiction divisé [*sic*] par « distance » de la narration²⁶)? C'est un effet que Michel Serres essaie de cerner en disant que le roman « est un récit simple et naïf, très unilinéaire »³⁴. (N'a-t-il pas été, néanmoins, frappé sans le savoir par le temps continu du verbe?) En fait, ce sont les figures du déséquilibre, aptes à une description logico-physique qui remplissent l'observation du narrateur et l'attente fébrile du personnage. Le feu qui se nourrit dans la cale du *Chancellor*, par exemple, est un processus isolé qui s'est mis spontanément en marche : suivant une boucle d'auto-alimentation³⁴, il brûle de plus en plus vite et menace de dévorer le navire entier. Seule l'intervention énergique de Kurtis l'arrête, mais au prix du déclenchement d'un second processus qui, lui aussi, menace d'engloutir le navire, à savoir l'immersion du navire. Ces deux processus subis par le vaisseau sont de croissance *géométrique* : la vitesse instantanée de chacun est proportionnelle au dégât déjà effectué — proportionnalité directe en ce qui concerne le feu puisqu'il s'agit d'une accélération, et proportionnalité inverse en ce qui concerne l'eau, car un changement maximum ralentit pour donner lieu à une stase.

Deux autres processus y font pendant, liés eux aussi causalement et thématiquement. Une fois encore, un équilibre initial permet un démarrage anodin. Les naufragés veulent pêcher à la ligne : le résultat servirait pour pêcher encore, l'augmentation chaque fois étant directement proportionnelle au nombre de poissons déjà pris. Par où commencer, cependant, cette multiplication des poissons? L'appât initial sera de la chair humaine. L'idée du para-cannibalisme³⁵, de nourrir des poissons de poisson, a ainsi mené au crypto-cannibalisme de nourrir des poissons de chair humaine. Cela mène par la suite à du

nécro-cannibalisme, ce qui faillit provoquer du cannibalisme proprement dit. Le remède, encore, est pire que le mal, la machine dépasse sa fonction. Or, par la force des choses, le cannibalisme suit une décroissance géométrique, une activité qui ralentit. Dans les versions *publiées*, bien que personne ne soit tué pour la nourriture, la phase finale d'équilibre parfait est visible dans l'auto-cannibalisme : succombant au désir déjà exprimé par Kennedy (5S, xxvii; 225) et Axel (VCT, xxvii; 217), Kazallon « mange son poing », boit le sang de ses propres vaisseaux jusqu'à ce qu'il ne coule plus.

« Ces catastrophes s'enchaînent » (CG, III, viii; 699), chacune des deux paires de processus passe donc de l'équilibre, par un changement rapide, à un autre changement rapide, et enfin à une stase finale³⁶. De plus, les quatre processus sont liés par un processus à un niveau supérieur : on détruit le navire (comme le ballon dans *Cinq semaines en ballon*) pour en bâtir sa gigogne, le radeau, qui sera lui-même réduit quand les naufragés essaient de le manger. Processus de survie du vaisseau encore, mais aussi de cannibalisme³⁷ car le radeau consomme le navire (et la « cannibalisation », en anglais, est la reconstitution d'un navire ou d'un véhicule à partir des restes d'un autre). Le navire « cannibalisé » retrouve, enfin, l'équilibre des forces de l'Atlantique et de l'Amazone qui reproduit celui des marées du début — comme les conventions sociales passent d'un équilibre initial, via l'anarchie, à l'équilibre final³⁸.

Par conséquent, l'analyse de premier niveau effectuée par François Rivière dans « Le bateau-(l)ivre »³⁹, qui trouve dans ce roman une « absence d'intrigue », cède, à un autre niveau, à une reconnaissance d'une complexité structurale. Verne lui-même n'a-t-il pas expliqué — c'est la clé de la réussite de tous ses romans polaires et marins — que moins il y a d'intrigue au départ, plus l'auteur doit travailler pour en produire⁴⁰ ?



I
une errance entre expérience vécue et récit narré
Illustration, par Édouard RIOU, de *Voyage au centre de la Terre*
(xxxv) (éd. Hetzel).
(Photothèque É.D.F.)

Quel est donc le bilan de ce nouvel « emploi du temps » ? À quoi sert le présent ?

Le roman classique utilise deux temps principaux, le passé simple et l'imparfait, et en obtient une mise en relief; les événements antérieurs y sont décrits au moyen du plus-que-parfait et du passé antérieur; et des effets stylistiques sont produits par le passé composé et le présent (historique). Les trois « nouveaux romans » analysés, par comparaison, disposent de deux ou trois temps antérieurs, plus le passé composé pour des effets stylistiques, mais d'un seul temps principal: ils sembleraient à première vue plus aptes à explorer les nuances du passé. Et cependant, comme les très nombreux romans au présent qu'ils devancent, ces romans négligent, avec quelques exceptions importantes, les possibilités de retours en arrière, internes ou externes, personnels ou collectifs. On voit plutôt une polyvalence du présent: un amalgame entre discours du narrateur, discours rapporté et discours direct, une errance entre expérience vécue et récit narré, et un va-et-vient entre narrateur ignorant et auteur omniscient. Les trois romans vont ainsi à l'encontre de la précision et de la clarté que Verne cherche normalement, et s'inscrivent dans l'ambiguïté du présent.

Il est clair que, dans une optique de renouvellement des structures narratives et linguistiques, *Le Chancellor*, *L'Île à hélice* et *Face au drapeau* sont tout à fait originaux: mais le temps présent du verbe déborde le cadre formel du genre romanesque, pour changer notre façon de voir, pour remplacer la temporalité classique, littéraire et ordonnée, par une durée subversive qui mime plus directement la vie, qui met l'homme en face de ses responsabilités ontologiques de chaque instant.

Cherchant à exprimer la monotonie de trois longs voyages marins, Jules Verne découvre plutôt une capacité poétique neuve de mêler les durées et de confondre l'aventure écrite comme si elle était vécue et la vivante écriture aventureuse.

1. *Le Chancellor*: écrit en 1870, publié en feuilleton dans *Le Temps* (17 déc. 1874 - 24 janv. 1875), et sans grands changements dans les éditions in-18 (1875) et in-8° illustrée (sauf quelques lettres: « j'essaye » devient « j'essaie » (xxvi; 120 - xxvii; 121), « Je me lève, et accroché [...] » devient « Je me lève. Accroché [...] » (xxvii; 121), « Le ciel » devient « Le Ciel » (xxx; 131).

2. *L'Île à hélice*: écrite en 1893, publiée en 1895. (Toutes les références à ce roman renvoient à l'édition « 10/18 » [Paris, U.G.É., 1978].) *Face au drapeau*: écrit en 1894, publié en 1896.

3. Dans sa riche analyse du « Présent épique dans *La Chanson de Roland* » (pp. 565-78 in *Actes du X^e congrès international de linguistique et philologie romanes, Strasbourg 1962* [Paris, Klincksieck, 1965]), Michel Blanc a montré le rôle prépondérant du présent (64,5 % des verbes) dans cette *chanson*, aussi bien que ses fonctions, qu'il compare avec justesse à celles d'un commentateur moderne de la radio.

4. Voir Christian Paul CASPARIS, *Tense Without Time: The Present Tense in Narration* (Berne, Francke, 1975), p.152. Presque tous les autres travaux sur les diverses catégories du roman à la première personne ont abordé cette question du présent « étendu », mais souvent sans l'approfondir, d'autant plus que dans nombre de langues on ne distingue pas les deux sens du mot temps (temps du verbe et temps chronologique). Selon C. Casparis (p.55), Dickens fut le premier romancier à utiliser un présent étendu en anglais; mais un examen montre que, même dans *Edwin Drood* (1870), près de trois-quarts des verbes sont au prétérit. Dans le domaine français, Philippe Lejeune a consacré le premier chapitre de *Je est un autre. L'Autobiographie, de la littérature aux médias* (Paris, Seuil, 1980) au présent dans « Le Testament d'un blagueur » (1869) et *L'Enfant* (1879) de Jules Vallès, celui-ci postérieur au *Chancellor*. En fait, « Le Testament d'un blagueur », lui aussi, montre une minorité de temps présents, et en tout cas, bien que P. Lejeune le présente comme un roman, ce n'est qu'une nouvelle (20000 mots). *L'Enfant* use largement du présent, mais revient quelquefois, sans raison, au passé simple. Même les explications quelque peu désespérées de P. Lejeune ne peuvent restaurer une cohérence aux « plusieurs systèmes de temps incompatibles » (p.31) du roman ou à son « instance narratrice "irréparable" ». D'autre part, il est bien possible que des journaux intimes ou de bord, véritables ou fictifs, aient employé avant 1870 un présent de narration soutenu sur plusieurs chapitres. Mais l'originalité de Verne est plutôt d'employer le présent dans un roman, sur 110000 mots, pour une narration continue, et pour des événements décalés par rapport au temps de la narration.

5. Voir Paul IMBS, *L'Emploi des temps verbaux en français moderne* (Paris, Bibliothèque française et moderne, 1960), pp.28, 30, 31.

6. Par exemple dans *Cinq semaines en ballon, Vingt mille lieues sous les mers, Robur-le-conquérant*.

7. « Je vous apporterai donc un volume d'un réalisme effrayant. C'est intitulé: Les Naufragés du Chancellor. Je crois que le radeau de La Méduse n'a rien produit de si terrible. » Lettre de Jules Verne à Jules Hetzel, du Crotoy, mercredi 15 février 1871, citée par Jean JULES-VERNE, *Jules Verne* (Paris, Hachette, 1973), p.167. Une des illustrations du roman (C, xxxii: 137) est en effet tirée du tableau de Géricault.

8. « Martin Paz » (1852), écrit sur commande à partir des dessins et des estampes péruviens de Morino. Voir Marc SORIANO, *Portrait de l'artiste jeune* (Paris, Gallimard, 1978), p.10.

9. C'est Gotthold Ephraïm Lessing qui a, le premier, décrit, dans *Laokoön* (1766), les temporalités spécifiques des genres de la littérature et de la peinture. (L'idée concernant l'aspect pictural du temps dans l'inspiration du *Chancellor* a été aimablement communiquée par Simone Vierne.)

10. La question des journaux verniens a été traitée par Christian ROBIN, « Le Récit sauvé des eaux... », *JV2*, 33-54), mais sans que soient approfondis les problèmes pourtant centraux du temps du verbe.

11. Cet exemple répond à un problème soulevé par Daniel COMPÈRE dans « Le Fin mot dans *Voyage au centre de la Terre* et autres récits » (*JV2*, 170) et un *Voyage imaginaire de Jules Verne*. « *Voyage au centre de la terre* » (Paris, Lettres Modernes, 1977), p. 46 : il cite « je consigne le fait sur mon journal » (*VCT*, xxxiii; 264 - voir xxxii; 262), et ajoute que de tels énoncés seraient redondants dans la forme pure d'un journal intime. En effet, dans tous ces « journaux », les présents — et les remarques du narrateur — cachent le décalage entre la prise des notes et la description *ultérieure* de la prise des notes.

12. L'illustration (*C*, XLIV; 197) et sa légende soulignent, sans le vouloir, l'aspect sensuel, car celle-ci, en répétant « *Nous sommes couchés à la renverse, la bouche ouverte* », contredit celle-là, qui montre une Miss Herbey non pas couchée parmi les naufragés, mais à genoux.

13. Ces noms correspondent à la division proposée par Harald WEINRICH (*Le Temps* [Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1973], p. 265); voir aussi plus loin dans cet article, « les temps passés ».

14. John LYONS, *Introduction to Theoretical Linguistics* (Londres et New York, Cambridge University Press, 1968), p. 349; et *Semantics* (Cambridge, Cambridge University Press, 1977).

15. *C*, x; 37 - voir aussi xxii; 102 - xxxvii; 163, 165 et *ÎH*, I, II; 26.

16. Ou tout au moins la « contagion » du style libre, une générale « empathie » avec le personnage : voir W.J.M. BRONZWAER, *Tense in the Novel* (Groningen, Wolters-Noordhoff Publishing, 1970), pp. 50-61.

17. Voir Jean-François CABILLAU, « L'Expression du temps dans *L'Étranger* d'Albert Camus », *Revue belge de philosophie*, n° 49, 1971, 3-4, p. 867.

18. Dans le récit premier, mais aussi à l'intérieur du style libre : « *Ah! le misérable! Mais non! Hobbart a sagement agi [...]. [§] Il ne faut pas que d'autres viennent m'arracher cette proie [de la chair humaine]! [...]. [§] Il me la faut à tout prix, je la veux, je l'aurai! [...]. [§] Personne ne m'a vu. J'ai mangé!* » (*C*, XLVII; 205-6).

19. Cet imparfait, hors de contexte, peut ne pas choquer, car on assimile *s'arrête* au présent historique. Mais la comparaison avec des phrases comme « *Le second examine attentivement celui qui jusque ici commandait à bord* » (*C*, XII; 48 - voir également *FD*, x; 160) révèle une faille dans le système.

20. Voir Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale* (Paris, Gallimard, 1966), p. 239.

21. Harald WEINRICH, *Le Temps* (*op. cit.*) p. 36.

22. Précisons cependant que le passé simple n'est pas nécessairement passé de tous les points de vue : voir Käte HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, Klett, 1957).

23. Cette règle prescrit que les événements d'il y a plus de vingt-quatre heures se décrivent au passé simple; les autres, au passé composé (Harald WEINRICH, *op. cit.*, p. 291).

24. Maurice GRÉVISSE, *Le Bon usage* (Gembloux, Duculot, 1975 [10°

éd.]) ne cite que Diderot et Rousseau pour cet usage (§ 638).

25. Par exemple, « *Ces détails, je les appris* » (*FD*, x; 156), « *furent* » (XIII; 191), et « *imbiba* » qui se voit seulement dans la première édition Hetzel in-8° du *Chancellor* (p. 113 : dans la légende), et fut corrigé dans les éditions ultérieures. Camus, lui aussi, à l'encontre de son intention de faire parler Meursault dans un langage non littéraire, laisse passer cinq passés simples (voir Harald WEINRICH, *op. cit.*, p. 309).

26. Des graphiques, que j'ai développés à partir de ceux de Jean Ricardou (*Problèmes du nouveau roman* [Paris, Seuil, 1967]), et qui mettent en coordonnées cartésiennes le temps interne de la fiction et « l'espace » de la narration (en l'occurrence le nombre de pages), laissent voir les variations dans la vitesse de la narration, et ainsi, entre autres choses, la symétrie fondamentale, visible dans *Le Chancellor* et nombre d'autres romans. Voir William BUTCHER, « A Study of Time in Jules Verne's "Voyages extraordinaires" » (Ph. D., Queen Mary College London, déposé en mai 1983).

27. Voir Marie-Hélène HUET, « Itinéraire du texte », pp. 9-26 in *Jules Verne et les sciences humaines* (Paris, U.G.É., Coll. « 10/18 », 1978), et Jean RICARDOU, « Le Caractère singulier de cette eau », *Pour une théorie du nouveau roman* (Paris, Seuil, 1971).

28. Voir par exemple l'épisode de l'enlèvement de Mrs Aouda (« *Passe-partout, sans doute, n'était pas moins stupéfié!* », *TM*, XIII; 193) ou de l'avenir de Nic Deck (*ChC*, III; 42).

29. Voir Charles-Noël MARTIN, *La Vie et l'œuvre de Jules Verne* (Paris, Michel de l'Ormeria, 1978), pp. 280-1; le tirage du *Chancellor* a été presque moitié moins important que celui de *L'Île mystérieuse*.

30. Jean BELLEMIN-NOËL, « Analecture d'un fiasco double. À propos de *Sans dessus dessous* », *JV3*, 146.

31. Voir François RAYMOND, « Postface » à *Sans dessus dessous* (Grenoble, Éditions Jacques Glénat, Coll. « Marginalia », 1976), p. 190.

32. Edgar POE, *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1838) (Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1975).

33. Voir les remarques perspicaces de Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique* (Paris, Éd. du Sirac, 1973), p. 610.

34. Michel SERRES, *Jouvenances sur Jules Verne* (Paris, Minuit, 1974), p. 103.

35. Voir Jean DELABROY, « Une Transe atlantique », p. 212 in *Jules Verne et les sciences humaines* (*op. cit.*).

36. C'est une loi générale, car François Raymond a montré que les habitats des naufragés verniens croissent et décroissent d'une façon régulière (« *L'Odyssee du naufragé vernien* », pp. 36-75 in *Jules Verne et les sciences humaines*, *op. cit.*).

37. *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* sont construits tout entiers sur une équivalence bateau-corps, charbon-nourriture. Dans *Une Ville flottante*, également, on lit : « [...] des morceaux d'épaves [...]. Était-ce une partie de notre chair qui s'en allait ainsi? » (I, xxiv; 108).

38. Voir Jean-Pierre PICOT, « Parodie et tragédie de la régression dans quelques œuvres de Jules Verne », *Romantisme*, n° 27, 1980, pp. 120-1.

39. François RIVIÈRE, « Le Bateau-(1)ivre », *Le Quotidien de Paris*, 5 juill. 1976.

40. « Vous comprenez ma situation vis-à-vis de notre public, je n'ai plus de

sujet dont l'intérêt soit dans l'extraordinaire : Ballons, Capitaine Nemo, etc... Il me faut donc chercher à intéresser par la combinaison.» (Lettre de Verne à Hetzel [3 déc. 1883] à propos de *L'Archipel en feu*, citée par A. PARMÉNIE, « Huit lettres de Jules Verne à son Éditeur P. J. Hetzel », *Arts/Lettres*, n° 15, 1949, p. 107.)

8

MICHEL STROGOFF

ou

LE SACRIFICE DU SPECTACLE

par JEAN DELABROY

« Des yeux de chat »¹

« Il ne faut pas trop se tartariser »²

NOTRE propos sera de poser les liens existant, dans *Michel Strogoff*, entre roman sur la politique et roman sur le spectaculaire, pour tenter d'établir que le jeu du regardant-regardé auquel l'œuvre doit sa notoriété (« Regarde de tous tes yeux, regarde! » (*MSt*, II, v; 333)) n'y occupe une place thématiquement centrale que par la volonté réflexive d'un Jules Verne à la recherche d'une légitimité de l'exhibition romanesque.

Le spectaculaire, c'est ce qui parle aux yeux et à l'imagination. À ce titre, il est l'objet de règles qui sont parmi les plus apparentes, mais aussi les plus contraignantes pour le fonctionnement du roman vernien. Rappelons brièvement les données du problème³. Quelle est la condition qui fait qu'un objet devient susceptible de représentation dans le type spécifique de récit que constitue un « voyage extraordinaire »? La double obligation, éducative et récréative, qui résume la politique du magazine d'Hetzel, implique une réponse qui n'est rien moins que cohérente, puisqu'elle tend à privilégier, dans un sens, le critère d'information, dans l'autre, le critère de la surprise. D'où la conscience que les grands romans de la première pé-