VERNIANA

Jules Verne Studies – Etudes Jules Verne

Vol. 12

2020–2022

Initial capital “V” copyright ©1972 Richard Aeschlimann, Yverdon-les-Bains (Switzerland). Reproduced with his permission.

La lettrine “V” de couverture est copyright ©1972 Richard Aeschlimann, Yverdon-les-Bains (Suisse). Elle est reproduite ici avec son autorisation.

VERNIANA

Jules Verne Studies – Etudes Jules Verne

Vol. 12

2020—2022

ISSN : 1565-8872

Editorial Board – Comité de rédaction

William Butcher (wbutcher@netvigator.com and http://www.ibiblio.org/julesverne) has taught at the École nationale d'administration, researched at the École normale supérieure and Oxford, and is now a Hong Kong property developer. His publications since 1980, notably for Macmillan, Acadian and Gallimard, include Verne's Journey to the Centre of the Self, Jules Verne: The Definitive Biography, Salon de 1857 and Jules Verne inédit : Les manuscrits déchiffrés. He has also published many critical editions, notably for Oxford UP. He is at present working on three Verne projects.

Daniel Compère (daniel.compere@orange.fr**)** est professeur de littérature française à l'Université de Paris III-Sorbonne nouvelle. Créateur du Centre Jules Verne d'Amiens en 1972, il a publié de nombreux ouvrages et articles sur Jules Verne (dont *Les Voyages extraordinaires de Jules Verne*. Pocket, 2005). Président de l'Association des Amis du Roman populaire et responsable de la revue *Le Rocambole*, il a également consacré des publications à la littérature populaire dont deux livres sur Alexandre Dumas (dont *D'Artagnan & Cie.* Les Belles Lettres - Encrage, 2002). Récemment, il a dirigé un *Dictionnaire du roman populaire francophone* (Editions Nouveau Monde, 2007).

Volker Dehs (volker.dehs@web.de), né en 1964 à Bremen (Allemagne) se voue depuis 25 ans à la recherche biographique et à l'établissement de la bibliographie vernienne. Éditeur de plusieurs textes ignorés de Jules Verne, il est co-éditeur (avec Olivier Dumas et Piero Gondolo della Riva) de la Correspondance de Jules et Michel Verne avec leurs édieurs Hetzel (Slatkine, 5 vols, 1999 à 2006). Il a traduit plusieurs romans en allemand et en a établi des éditions critiques. Ses textes sur Jules Verne ont été publiés en francais, allemand, anglais, espagnol, portugais, polonais, japonais et turc.

Arthur B. Evans (aevans.sfs@gmail.com) is Professor of French at DePauw University and managing editor of the scholarly journal *Science Fiction Studies*. He has published numerous books and articles on Verne and early French science fiction, including the award-winning *Jules Verne Rediscovered* (Greenwood, 1988). He is the general editor of Wesleyan University Press's "Early Classics of Science Fiction" series.

Terry A. Harpold (tharpold@ufl.edu) is an Associate Professor of English, Film, and Media Studies at the University of Florida (USA), and the author of *Ex-foliations: Reading Machines and the Upgrade Path* (University of Minnesota Press, 2008). His essays on Jules Verne have appeared in *Bulletin de la Société Jules Verne*, *ImageText*, *IRIS*, *Revue Jules Verne*, S*cience Fiction Studies*, and *Verniana*.

Marie-Hélène Huet (mhhuet@Princeton.EDU) is a Princeton University Emerita Professor of French, and Affiliate Faculty in the Department of Global Studies and Literatures at the Massachusetts Institute of Technology. She is the author of a number of books on cultural history: *Le Héros et son double* (José Corti), *Rehearsing the Revolution* (University of California Press), *Monstrous Imagination* (Harvard University Press, winner of the 1994 Harry Levin Prize in Comparative Literature), and *Mourning Glory: The Will of the French Revolution* (University of Pennsylvania Press). Her articles have appeared in French and American journals, including *Littérature*, the *Revue des Sciences Humaines*, *Jules Verne*, *Critical Inquiry*, *Representations*, and the *Yale French Review.* She has written a monograph *L'Histoire des Voyages Extraordinaires, Essai sur l'oeuvre de Jules Verne* (Minard), and numerous articles on Jules Verne and is currently working on an edition of *Le Testament d'un excentrique*.

Alex Kirstukas (alex.kirstukas@gmail.com) is a trustee of the North American Jules Verne Society, and the editor of its peer-reviewed newsletter *Extraordinary Voyages*. He translated and annotated *Robur the Conqueror* for Wesleyan University Press, and contributed translations and critical material to the Verne anthology *Worlds Known and Unknown*.

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

María Pilar Tresaco (ptresaco@unizar.es**)** est maître de conférences HDR de français à l'Université de Saragosse (Espagne). Chercheur responsable du groupe de recherches T3AxEL (Gouvernement d'Aragon-Fond Social Européen) regroupement interuniversitaire et interdisciplinaire de chercheurs qui contribuent à diffuser l'œuvre de Jules Verne en Espagne. Elle a publié des articles, dirigé des thèses de doctorat, coordonné des livres et organisé plusieurs colloques internationaux ayant comme sujet Jules Verne.

Garmt de Vries-Uiterweerd (garmtdevries@gmail.com) is a teacher of physics in Zeist, The Netherlands. He has read and collected the works of Jules Verne since the age of eleven. He has been an active member of the Dutch Jules Verne Society since its beginning, as webmaster, as assistent editor of the magazine *Verniaan*, and as president of the Society. He has translated various Verne texts into Dutch, among others *Les méridiens et le calendrier, Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, and *Le Comte de Chanteleine.*

V E R N I A N A

Jules Verne Studies – Etudes Jules Verne

Vol. 12 - 2020–2022

Editorial

William Butcher — Editorial : La Fin de l'histoire ? i
William Butcher — Editorial: The end of his(s)tory? v

Articles

William Butcher — Hong Kong in the First Manuscript of *Around the World*: Wherein Phileas Fogg declares his love, is detained by the police and marries Aouda 1
Jean-André G. Vlachos — Jules Verne et l'*Odyssée* ou : La Revanche de Polyphème 13
Bruno Rego — From Paris in the 20th Century to Lisbon (and Paris) in the 21st Century: the "Monotonization of the world" in the idea and space of the contemporary city 57

Reviews — Compte-rendus

Tad Davis — Bucher's *Jules Verne* 71
Alex Kirstukas — Travels and Travails with the Big Three 81
Ariel Pérez Rodríguez — A propos de Jules Verne et l'ésotérisme 87
William Butcher — Some Light Reading for the Winter Nights 93

ISSN : 1565-8872

Verniana
www.verniana.org
Jules Verne Studies/Études Jules Verne
ISSN 1565-8872

Editorial : La Fin de l'histoire ?

William Butcher

Verniana reste le seul forum vernien de haut niveau qui soit vraiment international, qui transcende les frontières géographiques et linguistiques. Toutefois, vu la nationalité du premier intéressé et la langue des documents primaires, la France et le français forment le point de départ obligatoire pour tous ceux qui s'intéressent à Verne. C'est un rare domaine du savoir où l'anglais ne véhicule pas la majorité des synthèses et des recherches de pointe : paradoxe, vu le nombre de chercheurs verniens venus d'autres horizons.

Le volume 12 de la revue, qui vient de clore, renferme une large gamme d'approches : notamment un nombre croissant de comptes rendus, une étude en « aval », à propos de *Paris au XXe siècle* et d'une initiative d'urbanisation, et deux études « en amont » : une recherche des sources de l'auteur dans la littérature classique et une transcription commentée d'extraits d'un manuscrit inédit.

Par de tels articles, *Verniana* trouve un équilibre délicat entre, premièrement, la communication entre les spécialistes et les essais conçus pour le grand public. La littérature, en dernière analyse, consiste en une sorte de fourre-tout, de pot-pourri, dernière refuge des généralistes, où les idées les plus familières peuvent vivre en promiscuité avec les plus révolutionnaires. Division qui correspond seulement en partie à l'écart mental entre les chercheurs établis, voire conservateurs, dominant les instances verniennes, et les nouveaux venus, porteurs de vents — ou d'ouragans — d'ailleurs, bouleversant allègrement les conceptions et les hiérarchies.

Et deuxième équilibre qui se trouve dans les « colonnes » de *Verniana*, avec l'élargissement à l'échelle mondiale et un foisonnement de médias de toutes sortes, la communication en études verniennes n'est plus réservée à l'Europe occidentale. Le temps où un seul colloque pouvait réunir la majorité de ceux qui faisaient de la recherche originale est bien révolu, comme l'est même le temps où l'on pouvait espérer lire tout ce qui s'écrivait. La place est dorénavant cédée à une anarchique multiplicité de voix, à tous les tons, discordante on l'espère. Toutefois, cette internationalisation fait penser au point de départ : peut-on être vernien sans connaître le français ? (On a l'impression que nombre d'autorités, et non des moindres, l'ont fait.) Les recherches de pointe peuvent-elles se faire en traduction ?

Contribuant à cette tendance centripète, les nombreuses sociétés verniennes, normalement dotées d'une revue, ont malgré tout continué leur activité en 2021, avec une vigueur surprenante. D'autant plus méritoire à cet égard est la résurgence des études hispanophones, manifestée par la santé florissante d'une revue, *Mundo Verne*, d'une maison d'édition bilingue et multinationale, Paganel, et des colloques biannuels. À l'extrême opposé, la Chine et le chinois montrent peu d'activité internationale sur ou autour de Verne — signe d'un dégagement plus large ?

Mais plutôt que de rester plus longtemps sur les accomplissements — très réels — de *Verniana* et des Verniens pendant l'année passée, il sied de regarder les perspectives futures — tout en étant conscient que, comme les cordonniers sont souvent mal chaussés, les futurologues sont enclins à se tromper.

Certains ont émis l'avis que les découvertes essentielles en études verniennes ont déjà été faites, que les inédits commencent à tarir, que l'on commence à savoir tout sur l'œuvre de Verne. Dans son éditorial de 2021, tout en évoquant quelques possibilités d'élargissement d'activité, Alex Kirstukas en constate ainsi un certain ralentissement. À mon avis, il serait téméraire de parler d'une « dernière frontière », étant donné le travail qui reste à faire dans deux ou trois domaines en particulier, secouru par un outil dont l'utilité ne fait que commencer : l'informatique.

Certes, écrire sur Verne en ne recourant qu'à la plume et le papier restera toujours possible. Mais ce sera de se priver d'outils proprement miraculeux, quasi instantanés, à commencer par la libre consultation en ligne d'une bibliographie colossale, commencée par Jean-Michel Margot et massivement augmentée par Wim Thierens, qui recense la grande majorité des publications sur Verne depuis le début. Ou l'indexation : ceux qui ont travaillé dans les brumes de l'histoire gardent un sens d'émerveillement devant la possibilité de rechercher les mots clefs, avant tout les noms propres, à travers des milliers de textes. Ou, ayant trouvé un document des plus obscurs, de le lire et même d'en copier le texte. Ou encore de le faire traduire, même depuis le japonais ou le gallois, sans élégance il est vrai mais suffisamment pour en extraire du sens.

Quant aux domaines de recherche peu exploités à ce jour, certes bâtis sur des fondements peu sûrs, voire friables, figurent d'abord les textes de Verne publiés avant 1863 mais non signés et donc non identifiés. Il n'est pas clair, même si d'autres candidats à l'inclusion se présentent, que l'on puisse se trouver un consensus sur la fiabilité de l'attribution ou même sur les critères de chercher un tel accord.

Autrement plus urgent est l'établissement du texte des romans verniens, à commencer par les plus célèbres. S'il peut sembler surprenant de prôner une opération si fondamentale, faite depuis longtemps pour les autres écrivains reconnus, il est évident que même les meilleures éditions contemporaines continuent à laisser passer un certain nombre d'erreurs en tous genres. Il manque actuellement en effet une politique ou une volonté de correction des coquilles, des erreurs grammaticales, des fautes d'orthographe — sans même évoquer la question des noms propres fautifs. Autre urgence, sans doute préalable : vérifier si les célèbres éditions illustrées in-8° sont bien toujours les « meilleures » (ce n'est déjà pas le cas pour *Vingt mille lieues* et *Autour de la Lune*). Travail complémentaire pour connaître à fond les textes verniens : à partir de l'édition jugée canonique, quelle qu'elle soit, en citer les

variantes, soit stylistiques ou mineures comme normalement dans les diverses éditions, soit pouvant atteindre des dizaines de pages en ce qui concerne les brouillons.

Seulement à partir d'un tel travail de fond sera-t-il possible de définir une édition de référence des *Voyages extraordinaires* tout entiers. À la différence des essayistes qui peuvent allègrement glisser sur les obscurités et les contradictions du texte, les traducteurs en seront reconnaissants, car ils sont à présent obligés de faire face aux textes quelque peu malmenés par Hetzel et reproduits plus ou moins comme tels depuis, pour tenter d'en extraire un texte plus cohérent. Même constat pour l'éducation nationale française qui s'efforce toujours, que ce soit au niveau du bac ou de l'agrégation, de traiter des textes qui bafouent les règles de l'accord ou évoquent des entités géographiques inexistantes.

Si l'établissement de textes fiables des romans reste de toute urgence, la lecture des manuscrits des romans verniens semble presque aussi pressante. La majorité de la dizaine de milliers de feuilles manuscrites est inexplorée à ce jour. Même si cela reste un domaine controversé, à en juger par des commentaires récents sur la question, il semble évident que mieux connaître ces précieux documents, qui sont, presque tous, littéralement de première main, ne pourrait en aucun cas nuire à la connaissance de Verne.

À plus long terme, et donc à plus grand risque d'erreur, il est possible d'imaginer — et donc d'introduire ? — des contributions informatiques croissantes dans les études verniennes. D'abord dans la présentation des éditions critiques qui, à partir du texte de base, doivent extraire un fil d'Ariane dans le dédale de variantes, d'interventions allogènes (en l'occurrence hetzeliennes…), de repentirs, de passages illisibles à force de ratures, des vingtaines d'éditions numérotées, tout en montrant, si possible, la relation — identité, opposition, correction, raffinement — entre le texte de tous ces états : le tout sans descendre dans le maelstrom sans fin des variantes infimes dans la ponctuation.

En amont la transcription semi-automatique de la meilleure calligraphie de Verne, sinon des carnets de bord ou des brouillons des romans, devra être réalisable tôt ou tard. Le but ultime serait d'aboutir à une feuille manuscrite sous-tendue par la transcription correspondante — reproduite dans une couleur qui corresponde au scripteur ou à l'étape de correction ? —, où, comme actuellement pour les textes imprimés, l'on pourrait simplement survoler le texte pour voir sa transcription.

En remontant encore plus loin dans la création vernienne, quasiment jusqu'à la source même, l'on peut rêver également de pouvoir radiographier les manuscrits des romans les plus connus, comme pour les manuscrits de la mer Morte ou de Proust, de voir « dans » les manuscrits, de percevoir les couches successives des palimpsestes, même de discerner le texte effacé, à la recherche naturellement des modifications successives, mais en visant avant tout la version primitive de la prose vernienne, le degré zéro de la composition, la création même.

Pour les années 2020, en somme, et même au-delà, il reste encore beaucoup de pain exégétique sur la planche verniennne. Quelles que soient les découvertes, impossibles à prévoir, mais que l'on peut croire nombreuses et qui, avec un peu de chance, seront révolutionnaires, *Verniana*, en approchant l'année mythique de 2028, continuera sur son erre, maintiendra sa vitesse acquise, et restera ainsi au centre du renouveau.

Verniana
www.verniana.org
Jules Verne Studies/Études Jules Verne
ISSN 1565-8872

Editorial : The end of his(s)tory?

William Butcher

Verniana remains the only high-level forum of its sort that is truly international, that transcends geographical and linguistic boundaries. However, given the nationality of the person in question and the language of the primary documents, France and French are the obligatory starting point for anyone interested in Verne. This is a rare field of knowledge where English does not transmit the majority of syntheses and cutting-edge research, paradoxically, given the number of Verne researchers hailing from wider horizons.

Volume 12 of the journal, which has just closed, contains a healthy "broad-church" range of approaches: notably a welcome growing number of reviews, a "downstream" study of *Paris in the Twentieth Century* compared with an urbanisation initiative, and two "upstream" studies: a search for the author's sources in classical literature and an commented transcription of excerpts from an unpublished manuscript.

Through such articles, *Verniana* strikes a delicate balance between, first, communication amongst specialists and essays designed for the general public. Literature, in the final analysis, consists of a kind of catch-all, smorgasbord, the last refuge of generalists, where the most familiar ideas can live in promiscuity with the most revolutionary ones. A division that corresponds only in part to the mental gap between established, even conservative, researchers dominating Vernian institutions, and newcomers, carried on winds — or typhoons — from the back of beyond, casually upsetting conceptions and hierarchs.

The second balance found in the "columns" of *Verniana* is that between communication emanating from Western Europe and that taking place on a wider global scale and in the most varied media. Gone are the days when a single colloquium could bring together the majority of those doing original research, as is the time when one could reasonably hope to read everything that was written. That geographical and conceptual localisation has now given way to an anarchic multiplicity of voices, in all tones, discordant one hopes. However, this internationalisation brings us back to the starting point: can one be a Vernian without knowing French? (One gets the impression that some authorities, and not the least, have done so.) Can cutting-edge research be done in translation?

Contributing to this opposing centripetal-centrifugal tendency, the many Vernian societies, normally endowed with their own reviews, continued their activity in 2021 with surprising vigour. All the more meritorious in this regard is the resurgence of Spanish-speaking studies, overcoming a sea of troubles. All the more commendable in this regard is the resurgence of Spanish-speaking studies, as shown by the flourishing health of a journal, *Mundo Verne*, a bilingual and multinational publishing house, Paganel, and biannual symposia. At the opposite extreme, China and Chinese language show little international activity on or around Verne — a sign of a wider disengagement?

But rather than resting on the laurels of *Verniana* and Vernians worldwide over the past year, it is perhaps preferable to look at future prospects — while being aware that, just as shoemakers' wives are often poorly shod, futurists are prone to be wrong more than just about anybody.

Some writers have opined that the essential discoveries in Verne studies have already been made, that the unpublished works are beginning to dry up, that we are beginning of the end of knowing all that can be known about Verne. In his 2020 editorial, while mentioning some instances of expanding activity, Alex Kirstukas does note a certain slowdown in output. In my opinion, it would be foolhardy to speak of a "last frontier", given the work that remains to be done in two or three areas in particular, seconded by a tool whose usefulness has only just begun: information and language processing.

Certainly, writing about Verne using only pen and paper will always be possible. But that would be to deprive yourself of truly miraculous, almost instantaneous tools, starting with the unrestricted online consultation of a massive bibliography, begun by Jean-Michel Margot and colossally expanded by Wim Thierens, which lists the vast majority of publications on Verne since the beginning. Or indexing: those who have worked in the mists of history keep a sense of wonder at the possibility of searching for keywords, above all proper names, through thousands of texts. Or, having found the obscurest of documents, to be able to read it and even copy the text. Or to have it translated, even from or to Japanese or Welsh, without elegance it is true but enough to extract meaning.

As for a still largely unexploited field of research, certainly built on insecure, even sandy foundations, appear first of all Verne's texts published before 1863 but pseudonymous and therefore not identified to date. It is not clear, when other candidates for inclusion arise, that a consensus can be found on the reliability of the attribution or even on the criteria for coming to such an agreement.

At a different level of urgency is the establishment of the text of Verne's novels, starting with the famous ones. While it may seem surprising to advocate such a fundamental operation, performed long ago for other celebrated writers, it is obvious that even the best contemporary French editions continue to include a number of errors of all kinds. There is currently a lack of a policy or willingness to correct typos, gender errors, spelling mistakes — without even mentioning the issue of faulty proper names. Another urgency, probably needing to be done first: to check if the famous illustrated in-octavo editions are really the "best" (they are inferior to humbler editions in the case of Twenty Thousand Leagues and Around the Moon). An additional essential task for proper knowledge of Verne's books: starting from the edition considered canonical, however modest its origin, to quote the many variant texts,

usually stylistic or minor between the various editions, but sometimes attaining dozens of pages in the manuscripts.

Only after such fundamental work will it be possible to define a reference edition of the collected *Extraordinary Journeys*. Unlike essayists who can smoothly glide over the obscurities and contradictions of the text, translators will be grateful, because they are at present forced to deal with the texts somewhat manhandled by Hetzel and reproduced more or less wholesale ever since, and to try to extract from the muddle a more coherent text. The same holds true for the French educational system, still struggling, at both school-leaving and doctoral-level teaching examinations, to deal with texts that flout the agreement rules or evoke non-existent geographical entities.

If the establishment of reliable texts of the novels remains highly urgent, reading the manuscripts of the novels appears almost as pressing. The majority of the tens of thousands of handwritten sheets are unexplored to date. While this remains a controversial area, judging from recent commentary on the matter, it seems obvious that gaining knowledge of these precious documents, almost all of which are from the horse's mouth, could in no way harm understanding of Verne.

In the longer term, and therefore at greater risk of error, it is possible to imagine — and therefore to carry out? — increasing explorations and investigations in Vernian studies. First in machine-based presentation of the critical editions which, from the basic text, must extract a breadcrumb trail through the maze of variants, ex-cathedra interventions (by Hetzel...), changes of mind, three-quarters illegible erased passages, and scores of numbered editions, while showing, if possible, the relationship — identity, opposition, correction, refinement — between the text of all these versions: all without descending into the endless maelstrom of minute variants in punctuation.

The semi-automatic transcription of Verne's best calligraphy, if not of the logbooks or first drafts of the novels, will have to become feasible sooner or later. The ultimate goal would be to arrive at a handwritten sheet underpinned by the corresponding transcription — reproduced in colours that correspond to the authors of the text or the stages of correction? — where, as at present for printed documents, you could simply hover over the text to see its transcription.

Going back even further into Vernian creation, almost to the very source, one can also dream of being able to x-ray or MRI the manuscripts of the most famous novels, as for the Dead Sea scrolls or Proustian scrawls, to see "inside" the manuscripts, to observe the successive layers of the palimpsests, even to bring back the erased text, naturally in search of the successive modifications, but aiming above all to reach the most primitive state of writing, the zero degree of composition, the creation itself.

For the 2020s in short, and even beyond, there is still plenty of exegetical grist for the Vernian mill. Whatever the discoveries, impossible to predict, but surely plentiful and, with a little luck, revolutionary, *Verniana*, approaching the mythical year of 2028, will surely maintain its momentum, or better its cruising speed, and will thus remain at the centre of the renewal.

Verniana
www.verniana.org
Jules Verne Studies/Études Jules Verne
ISSN 1565-8872

Submitted July 25, 2020
Proposé le 25 juillet 2020

Published November 29, 2020
Publié le 29 novembre 2020

Hong Kong in the First Manuscript of *Around the World*: Wherein Phileas Fogg declares his love, is detained by the police and marries Aouda

William Butcher

Abstract

The rough draft of *Around the World in Eighty Days* contains nearly three chapters about Hong Kong, including some of the most dramatic episodes in the novel. In these chapters, which disappeared before publication, Phileas Fogg and the beautiful Aouda meet more than once in her hotel bedroom to talk about their respective feelings, and to conclude on the advisability of getting married immediately.

Résumé

Dans le brouillon du *Tour du monde en quatre-vingts jours* se trouvent trois chapitres situés à Hongkong, destinés à rester inédits. Ces épisodes, parmi les plus dramatiques du roman, mettent en scène des rendez-vous de Fogg et de la belle Aouda dans sa chambre d'hôtel, où l'on parle de sentiments, et qui culminent dans la décision de se marier sans plus tarder.

The rough draft of *Around the World in Eighty Days* contains nearly three chapters about Hong Kong that disappeared before publication. Extracts from these chapters, apparently unread for 141 years, were published in my *Jules Verne inédit*; they appear for the first time in English here.[1]

The Hong Kong pages in their published form have always seemed to me thin, even disappointing. The reason is that almost all of the chapters XVII- XIX of the first manuscript disappeared before the second and final manuscript.

1 This article is a translation of part of chapter 13 of my *Jules Verne inédit: Les manuscrits déchiffrés* (*The Unexpurgated Verne*) (ENS Éditions et Institut d'histoire du livre, Lyon, 2015), slightly adapted and updated.

In this crucial deleted section, a first scene brings Phileas Fogg and Aouda together to talk about their respective feelings; in another, which involves a preliminary physical contact, they discuss a common future, interrupted, however, by the gentleman's detention; and in a third, an important ceremony is arranged. The very next day in fact, Phileas Fogg marries Princess Aouda, in order to be able to leave Hong Kong; the new couple spend their honeymoon on the South China Sea.

1. Sabatier, "View of Hong Kong", from a water-colour by Alfred de Trévise (*TdM* 60.1 129).[2]

From the first page of the unknown section (TM1 XVII 26 XVIII),[3] the margin presents multiple points of interest. An initial category consists of text in the margin. At each place throughout the manuscript where Fogg disembarks, Verne places a marker, in large red letters, in this case: "Hong Kong. Arrival/Tuesday 6 November. Three o'clock in the afternoon" (26).[4]

Opposite the description of the colony, moreover, appear the words "government house 60 1 130"[5] (XVII 26 XVIII), Verne's abbreviated reference to his source. Similarly, next to the scene where Fix and Jean, who is renamed Passepartout in the published book, chat in the

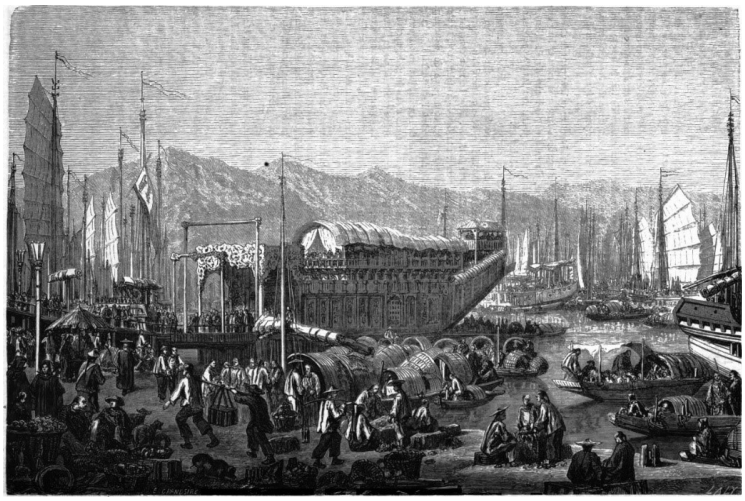
2 References to pages of the periodical *Le Tour du monde* (henceforth: *TdM*) are abbreviated: here 1860, 1st semester, p. 129.

3 References to pages of the first manuscript of Verne's *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* are abbreviated: here chapter 27 in the manuscript, sheet 26, chapter 28 in the published versions.

4 « Hongkong. Arrivée/mardi 6 novembre. Trois heures soir ».

opium den, Verne writes “60 1 159”.[6] Both are references to « Voyage en Chine et au Japon » (“Journey to China and Japan”), by Marquis Alfred de Moges (*TdM* 60.1 129–75), with drawings mostly by Sabatier, adapted from water colours by Hippolyte Mortier, Marquis de Trévise.

2. Gustave Doré, “A Tankadere (Chinese boat woman)”, adapted from Trévise (*TdM* 60.1 133)



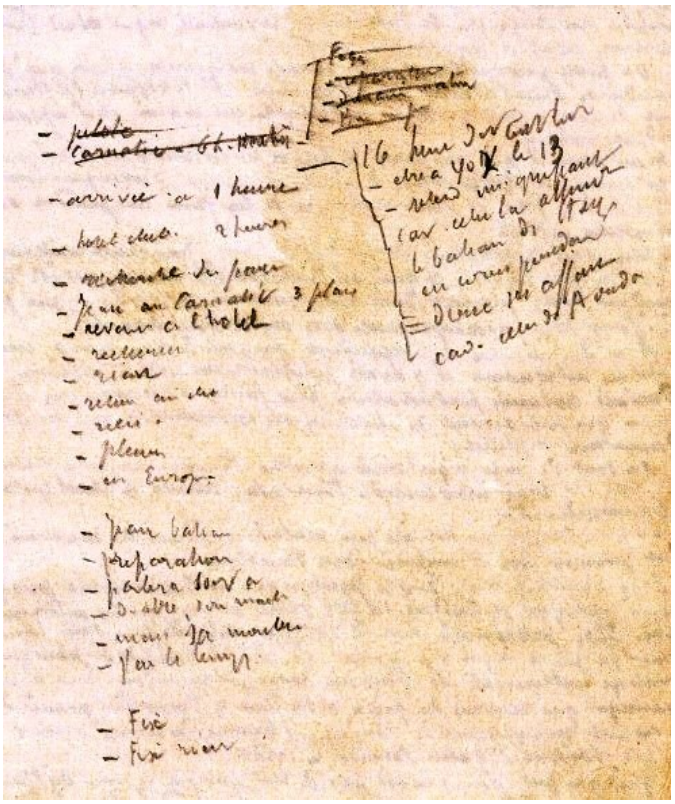
3. Pierre-Eugène Grandsire, “A flower boat (restaurant, pleasure place) in Shanghai” (*TdM* 60.1 144)

4. Edmond Morin, “Opium smokers” (*TdM* 60.1 157)

5 Meaning page 130 of *TdM*, 1860, 1st semester. — Page 130 reads: « L’île de *Hong-Kong* a été cédée à la Grande-Bretagne par *le traité de Nankin*… Quinze *années* ont suffi au *génie colonisateur de la Grande-Bretagne*… pour faire de ce lieu, inconnu jusque-là, le port le plus fréquenté de ces mers. *Des docks, des hôpitaux*, des magasins pour l’armée et pour la marine ont été établis ; une belle *cathédrale gothique* a été construite … Aujourd’hui, une large rue *macadamisée*… Toute la partie qui borde le quai est occupée par les entrepôts et les *marchandises*… L’hôtel du gouverneur, *government house*, s’élève au-dessus de la ville ». (In quotations from both Verne’s manuscripts and his sources, *italics* indicate text also found in the published book; italics in the quotations are not reproduced.)

6 *TdM* 60.1 159 indeed contains a strong condemnation of the opium trade.

Verne's early essay, *Salon of 1857* (1857), reveals that his inspiration often comes from images as much as from text. Although the famous artist, Doré, never illustrated the novelist, he drew four of the illustrations in Moges's article.



5. " — ~~pilote~~ … Fix rien" (" — ~~pilot~~… Fix nothing") (part of TM1 XVII 26 XVIII)

Opposite the arrival at the Hong Kong Club, thirdly, is the basic outline of the pages to be written:

> " — ~~pilot~~/ — ~~Carnatic — 6 o'c. morning~~ < — ~~Fogg~~/ — ~~repair~~/ — ~~tomorrow morning~~/ — [~~nothing to be done~~]> <16 [hour from] xxxxx/ — be in Yok. the 13th/ — delay only because the latter charters [relating to] the Hong boat connection/ — therefore her affairs ie Aouda's>/ — arrival at 1 o'clock/ — club hotel. 2 o'clock/ — search for relative/ — Jean to the Carnatic 3 places/ — return to the hotel/ — search/ — nothing/ — return to the club/ — nothing/ — tears/ — to Europe// — Jean boat/ — preparation/ — will speak [Aouda]/ — my God, his master/ — but his watch/ — I have time// — Fix/ — Fix nothing")[7] (XVII 26 XVIII).

---

7 « — ~~pilote~~/ — ~~Carnatic — 6 h. matin~~ < — ~~Fogg~~/ — ~~réparation~~/ — ~~demain matin~~/ — [~~rien à faire~~]>/<16 [heure de] xxxxxx/ — être à Yok. le 13/ — retard uniquement car celui-là [afférant] le bateau de Hong en correspondance/ — donc ses affaires cad. celles d'Aouda>/ — arrivée à 1 heure/ — hôtel club. 2 heures/ — recherche du parent/ — Jean au Carnatic 3 places/ — revenir à l'hôtel/ — rechercher/ — rien/ — retour au club/ — rien/ — pleurs/ — en Europe// — Jean bateau/ — préparation/ — parlera [Aouda]/ — diable, son [maître]/ — mais la montre/ — j'ai le temps// — Fix/ — Fix rien ». (The symbols < and > indicate inserted text; /, a line break.)

We observe Verne's change of mind, when he crosses out a very brief version, before starting a more detailed summary. The words "her affairs ie Aouda's" — which Fogg takes an interest in only because his connection is delayed — is the first sign of a revolution to come in the relationship between the young Indian woman and the Briton, especially as he says not only that he "will speak", but "I have time", invariably the announcement of a generous action on his part. In the ensuing scene, the "tears" must correspond to Aouda's feelings when thinking of Fogg's imminent departure. But, reading between the lines, an even earlier sign may be their first contact, thanks to the purchase of the mantle: "Fogg found it inexpensive and threw it over the young woman's shoulders"[8] (TM1 XIII 18 XIV). The outline ends with the mysterious presence of Fix.

The marginal entries having whet our appetite, it is now possible to proceed to the *plat de résistance*, the main text of chapters XVII to XIX.[9] In this draft, three paragraphs present the Hong Kong of 1872. The political correctness that has invaded us since the transfer of sovereignty in 1997 can already b seen in the published version of the novel, revised by the publisher Jules Hetzel, which says that Great Britain only has "possession"[10] (XIX) of the colony, whereas in the manuscript Verne emphasises that it is "a British territory" (XVIII 26 XIX), duly "ceded to Britain" (XVIII 26 XIX). Similarly, just as Hong Kong school teachers now obligatorily teach "we are all Chinese", the remarks in the manuscript about the presence of a large non-indigenous population fail to survive as far as the book.

But what seems most interesting is the growing *rapprochement* between Fogg and Aouda. Pending the publication of a complete transcription of these key pages, I can only cite some key extracts.

"But by not completely forgetting me when the seas are between us"

In a preliminary scene, the first without a chaperone, the Briton is highly romantic, revealing a hitherto unsuspected passion for the beautiful widow. He starts by talking about the memory of him she should preserve should they ever separate. This leads to a more intimate scene, destined, however, to be abruptly and offhandedly interrupted:

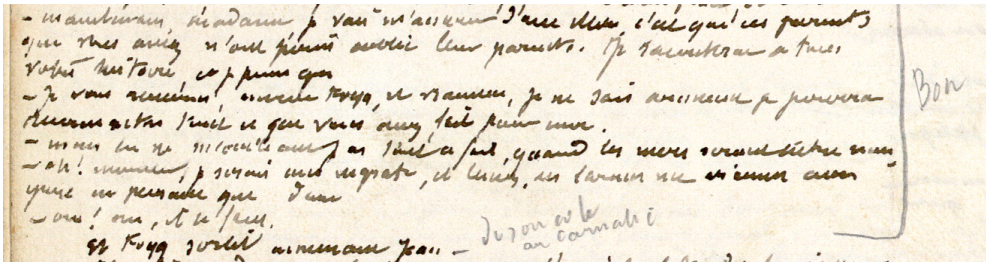
> "Now, madam, I shall make sure of one thing, namely that the relatives you possess have not forgotten their relatives. I shall tell your whole story, and I think that"
>
> "I assure you, Mr Fogg, and really, I do not know [how] I could acknowledge all that you have done for me."
>
> "But by not forgetting me completely, when the seas are between us."
>
> "Oh! I would be [very] ungrateful, sir, and [see], tears are coming to my eyes when I think that in"
>
> "Yes! Yes, that is possible."
>
> And Fogg went out[11] (XVII 26 XVIII).

---

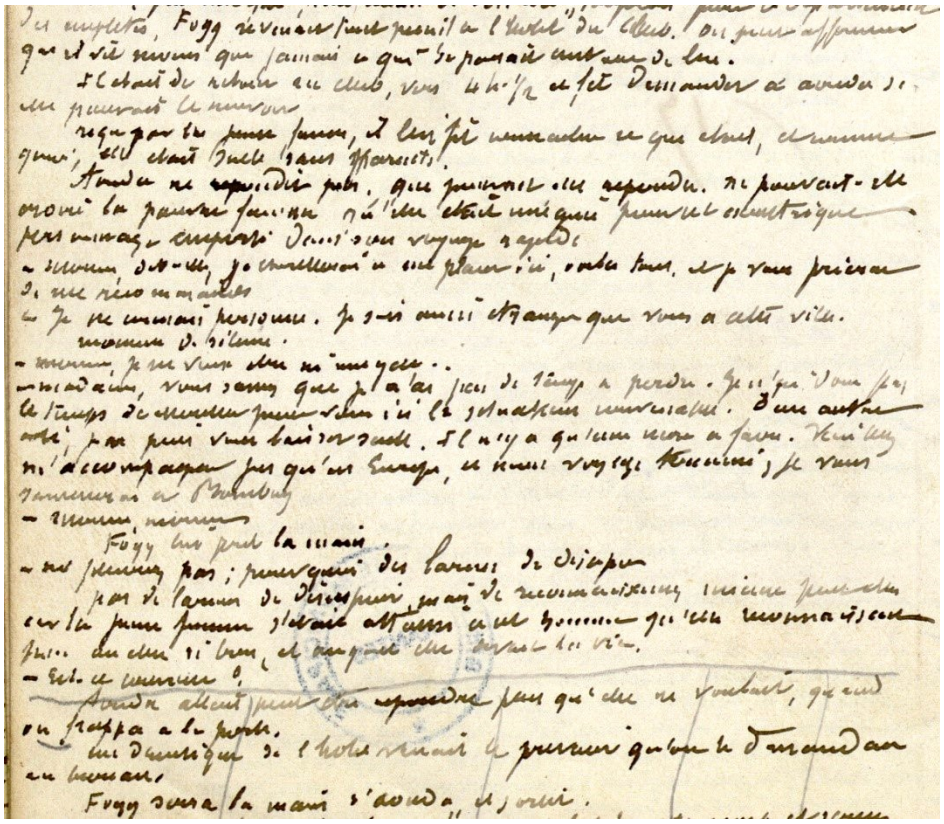
8 « Fogg la trouva bon marché et la jeta sur les épaules de la jeune femme ».

9 Among other details, the discussion between Fix and Jean as to Fogg's honesty is reversed, because it is the detective, rather than the valet, who is questioned on this topic in the manuscript (TM1 XVIII 29).

10 Underlining indicates text absent from the manuscript but present in the published book.



6. « Maintenant… Fogg sortit » (“Now… Fogg went out”) (part of TM1 XVII 26 XVIII)



7. « Fogg revenait … ~~et sortit »~~ (“Fogg returned … ~~and went out~~”) (part of TM1 XVII 26 XVIII)

Since it turns out that Aouda’s relatives no longer live in Hong Kong, Fogg, slightly moved, now has only two possibilities, as Jean tells him, rather bluntly: “either leave her in Hong

---

11 « — Maintenant, madame, je vais m’assurer d’une chose, c’est que les parents que vous avez n’ont point oublié leurs parents. Je raconterai toute votre histoire, et je pense que

— Je vous assure, monsieur Fogg, et vraiment, je ne sais [comment] je pourrais reconnaître tout ce que vous avez fait pour moi.

— Mais en ne m’oubliant pas tout à fait, quand les mers seront entre nous.

— Oh ! monsieur, je serais [bien] ingrate, et [voyez], les larmes me viennent aux yeux en pensant que dans

— Oui ! oui, il se peut.

Et Fogg sortit ».

Kong, or bring her to Europe" (26).[12] Still without a chaperone, the gentleman therefore extracts a tearful confession from the woman, consoles her, and then…:

> Fogg returned to the Hotel du Club deep in thought. It can be said that he saw less than ever of what was going on around him.
>
> He was back at the club at about 4.30 and had Aouda asked if she could receive him.
>
> Received by the young woman, he told her what the situation was, and more; she was alone without relatives.
>
> Aouda did not answer, what could she answer. Could she not [see] the poor woman that she was detrimental to this eccentric character, carried away on his swift journey.
>
> "Sir," she said, "I shall try to find a place here, that is all, and I will ask you to provide me with recommendations."
>
> "I do not know anyone. I am as much an outsider in this town as you are."
>
> Moment of silence.
>
> "Sir, I do not wish to be either importunate..."
>
> "Madam, you know that I have no time to lose. So I do not have time to seek universal salvation for you here. On the other hand, I cannot leave you alone. There is only one [thing] to do. Please accompany me to Europe, and when my journey is over, I will take you back to Bombay."
>
> "[Let's go back], sir."
>
> Fogg took her hand.
>
> "Don't cry; why tears of despair."
>
> No tears of despair, but of gratitude, sincere perhaps because the young woman had become attached to this man whom she recognised xxxx to xxxx so well, and to whom she owed her life.
>
> "Is it agreed?"
>
> Aouda was perhaps going to respond more than she wanted, when there came a knock on the door.
>
> A hotel retainer came to tell him that he was requested at the office.
>
> ~~Fogg squeezed Aouda's hand, and went out~~ [13] (TM1 26).

---

12 « ou la laisser à Hongkong, ou l'amener en Europe ».

13 « Fogg revenait fort pensif à l'hôtel du Club. On peut affirmer qu'il vit moins que jamais ce qui se passait autour de lui.

Il était de retour au club, vers 4h.½ et fit demander à Aouda si elle pouvait le recevoir.

Reçu par la jeune femme, il lui fit entendre ce qui était, et encore quoi ; elle était seule sans parents.

Aouda ne répondit pas, que pouvait-elle répondre. Ne pouvait-elle [voir] la pauvre femme qu'elle était inique pour cet excentrique personnage, emporté dans son voyage rapide.

— Monsieur, dit-elle, je chercherai à me placer ici, voilà tout, et je vous prierai de me recommander.

— Je ne connais personne. Je suis aussi étranger que vous à cette ville.

Moment de silence.

— Monsieur, je ne veux être ni ennuyeuse…

— Madame, vous savez que je n'ai pas de temps à perdre. Je n'ai donc pas le temps de chercher pour vous ici la salvation universelle. D'un autre côté, je ne puis vous laisser seule. Il n'y a qu'une [chose] à faire. Veuillez m'accompagner jusqu'en Europe, et mon voyage terminé, je vous ramènerai à Bombay.

— [Revenons], monsieur.

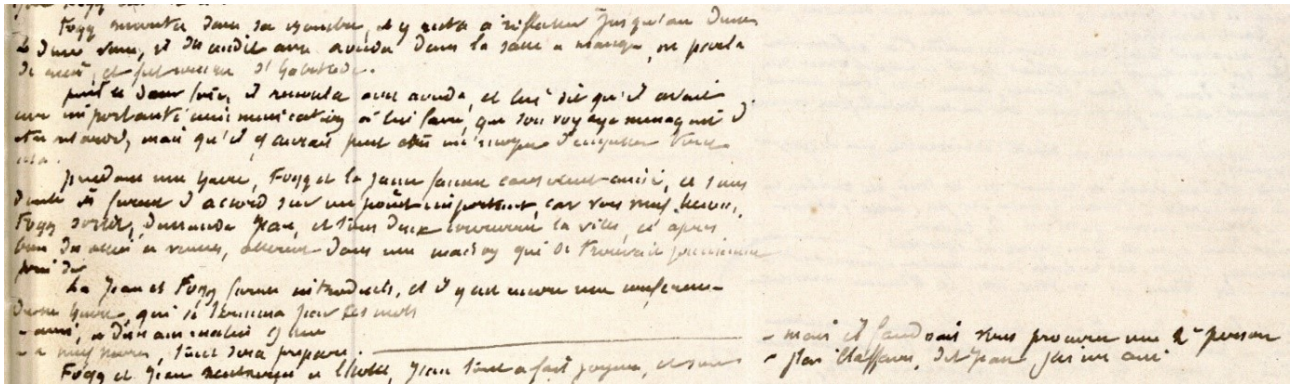
Fogg lui prit la main.

— Ne pleurez pas ; pourquoi des larmes de désespoir.

Pas de larmes de désespoir, mais de reconnaissance, sincères peut-être car la jeune femme s'était

“He went upstairs with Aouda”

This intemperate interruption is the police, who accuse Fogg of kidnapping Aouda and forbid him to leave Hong Kong. The consequences are soon seen. Once again Fogg and Aouda go back up alone to her room, for a long late-night tête-à-tête, off-stage; and the next day, accompanied by Jean and Fix, they take part in a mysterious ceremony, again unseen and quickly wrapped up:



8. « Fogg remonta … oui » (“Fogg went up … yes”) (part of TM1 XVII 27 XVIII)

Fogg went up to his room, and stayed there thinking until dinner.[14] When dinner came, he went downstairs with Aouda to the dining room, and talked about nothing, and was as usual.

When dinner was over, he went back upstairs with Aouda, and told her that he had an important communication to share with her, that his journey was in danger of running late, but that there might be a way to [be free of] all this.

For an hour, Fogg and the young woman conversed in this way, and no doubt they agreed on an important point, for around nine o’clock, Fogg went out, and asked for Jean; the two crossed town, and after many comings and goings, went to a house which was [precious for him].

There Jean and Fogg were admitted, and there was another, and there was another [*sic*] hour-long discussion, which ended with these words:

“At nine o’clock, everything will be ready.”

<“But we need to find a 2nd person.”Not the case,” said Jean, “I like yes”>[15] (XVII 27 XVIII)

---

attachée à cet homme qu’elle reconnaissait xxxx au xxxx si bien, et auquel elle devait la vie.

— Est-il convenu ?

Aouda allait peut-être répondre plus qu’elle ne voulait, quand on frappa à la porte.

Un domestique de l’hôtel venait le prévenir qu’on le demandait au bureau.

~~Fogg serra la main d’Aouda, et sortit »~~.

14 The rest of chapter XVII, as well as the beginning of chapter XVIII, is lightly crossed out in pencil, not reproduced here.

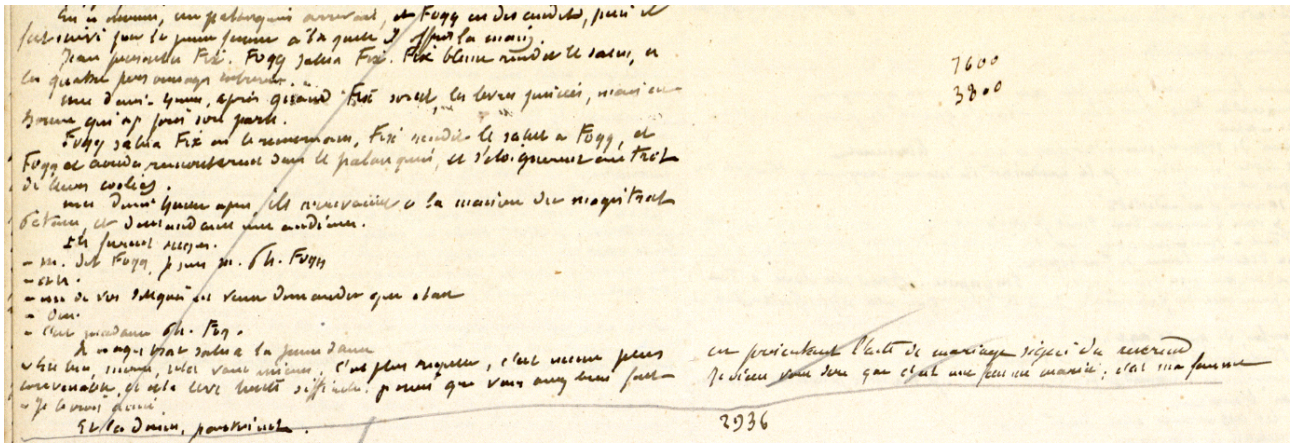
15 « Fogg remonta dans sa chambre, et y resta à réfléchir jusqu’au dîner. Le dîner venu, il descendit avec Aouda dans la salle à manger, et parla de rien, et fut comme d’habitude.

Puis le dîner fini, il remonta avec Aouda, et lui dit qu’il avait une importante communication à lui faire, que son voyage menaçait d’être en retard, mais qu’il y avait peut-être un moyen d’[acquitter] tout cela.

Pendant une heure, Fogg et la jeune femme causaient ainsi, et sans doute ils furent d’accord sur un point important, car vers neuf heures, Fogg sortit, demanda Jean, et tous deux traversèrent la ville, et après bien

« Madame Ph. Fog »

What is this event that requires two witnesses? The answer is given in the closing scene. The slight confusion at the end of the previous passage must be due to Verne's hesitation as to when to bring Fix in. The next scene starts by turning the spotlight on Fix:



9. « En ce moment … partirent » ("At this moment … left") (part of TM1 XVII 28 XVIII)

At this moment, a palanquin arrived; and Fogg got out, he was then followed by the young woman to whom he offered his hand.

Jean introduced Fix. Fogg greeted Fix. Fix, pale, returned the greeting, and the four went in.

Half an hour later, when [*sic*] Fix came out, with pursed lips, but like a man who has made his decision.

Fogg made a gesture to Fix to thank him. Fix acknowledged Fogg's gesture, and Fogg and Aouda climbed back into the palanquin and moved off to the trot of their coolies.

But two hours later, they returned to the magistrate's house xxxxxx, and requested an audience.

They were admitted.

"Sir," said Fogg, "I am Mr Ph. Fogg."

"[And the]."

"One of your xxxxxx has come to ask that xxxx."

"Indeed."

"This is Madam Ph. Fog [*sic*]."

The magistrate greeted the young lady.

---

des allées et venues, allèrent dans une maison qui se trouvait [précieuse pour lui].

Là Jean et Fogg furent introduits, et il y eut encore, et il y eut encore [*sic*] une conférence d'une heure, qui se termina par ces mots.

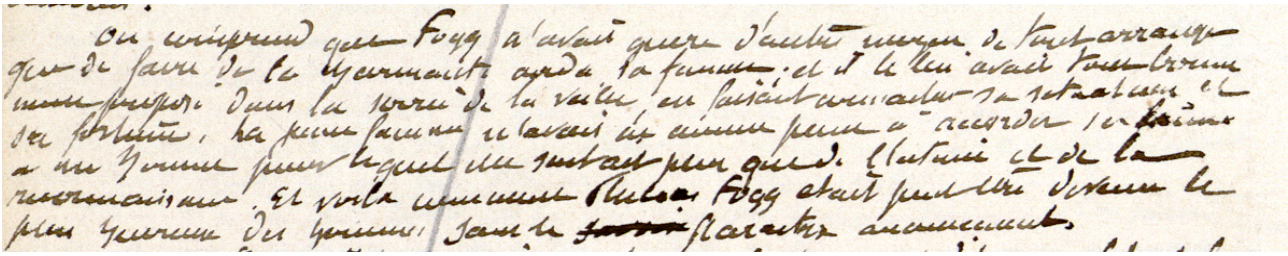
— À neuf heures, tout sera préparé.

< — Mais il faudrait nous procurer une 2e personne.

— Pas l'affaire, dit Jean j'aime oui> ».

> "Well, sir, this is better. It is more regular, it is more appropriate even, and it removes any difficulty. I think you acted well."
>
> "I think so too."
>
> Upon which, [they] left[16] (XVII 28 XVIII).

At this point we are left a little in the dark, frustrated by Verne's technique of playing with the point of view. But given the existence of the words, "Madam Ph. Fog", it is likely that the hardened bachelor has finally tied the knot, albeit without a visible ceremony.



10. « On comprend… aucunement » ("It should be understood… in any way") (part of TM1 XVIII 28 XIX)

Fortunately, the margin contains a first confirmation that at least the religious ceremony, with two witnesses, has been performed: "by presenting the Reverend's signed marriage certificate. I am coming to tell you that she is a married woman: she is my wife" (28).[17]

---

16 « En ce moment, un palanquin arrivait ; et Fogg en descendit, puis il fut suivi par la jeune femme à laquelle il offrit la main.

Jean présenta Fix. Fogg salua Fix. Fix blêmi rendit le salut, et les quatre personnages entrèrent.

Une demi-heure après quand [*sic*] Fix sortit, les lèvres pincées, mais en homme qui a pris son parti.

Fogg salua Fix en le remerciant. Fix rendit le salut de Fogg, et Fogg et Aouda remontèrent dans le palanquin et s'éloignèrent au trot de leurs coolies.

Mais deux heures après, ils revenaient à la maison du magistrat xxxxxx, et demandaient une audience.

Ils furent reçus.

— M. dit Fogg, je suis M. Ph. Fogg.

— [Et la].

— Un de vos xxxxxxx est venu demander que xxxx.

— Oui.

— C'est madame Ph. Fog [*sic*].

Le magistrat salua la jeune dame.

— Eh bien, Monsieur, cela vaut mieux. C'est plus régulier, c'est même plus convenable, et cela lève toute difficulté. Je pense que vous avez bien fait.

— Je le crois aussi.

Et là-dessus, partirent [*sic*] ».

17 « en présentant l'acte de mariage signé du révérend. Je viens vous dire que c'est une femme mariée : c'est ma femme ».

A new confirmation soon arrives, in the form of an explanation of the unromantic reason for the nuptials:

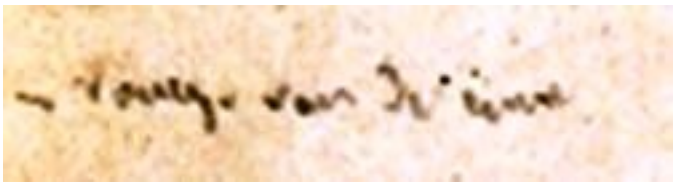
> It should be understood that Fogg had hardly any other way of arranging everything than making the charming Aouda his wife ... his fortune. The young woman had no trepidation about giving her hand to a man for whom she felt more than for others and gratitude. And this was how Phileas Fogg had perhaps become the happiest of men without ~~knowing~~ showing it in any way[18] (XVIII 28 XIX).

No sentiment as regards Aouda is expressed in this brief foray into Fogg's thoughts, just a solution to his difficulty with the police and hence a way of saving "his fortune". Nor is Aouda overwhelmed by passion; she accepts Fogg's offer partly because she feels more for him than for the — non-existent — competition.

What about the honeymoon? It takes place that very night, in the only cabin of the chartered boat on the China Sea, which nevertheless contains a frustrating surprise: "Around *midnight, Fogg and Aouda went down* to the aft bedroom. Fix had got there before them" (XX 32).[19]

"Do you want me"

In his private life, Verne is unromantic: love is usually accompanied by an ulterior motive. A similar dislocation is observed in the novels: for the hero to finally resign himself to marriage, there must be an alibi, some advantage to be gained.



11. « Voulez-vous de moi » ("Do you want me") (part of TM1 XXXIV [48] XXXV)

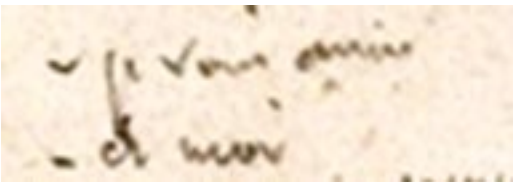
In the early correspondence with Hetzel, Verne tells him that writing love scenes is not his strong point, and even invites Hetzel to help in that respect. This admission has been taken at face value by generations of critics. However, at the beginning of the relationship, Verne bends over backwards to flatter his publisher, and so we are not necessarily obliged to accept his harsh self-appraisal. In any case, it is far from clear that love scenes are necessary in adventure stories set in faraway places: Verne's best novels often have no women at all; and love scenes are often absent from other writers in his genre.

---

18 « On comprend que Fogg n'avait guère d'autre moyen de tout arranger que de faire de la charmante Aouda sa femme ... sa fortune. La jeune femme n'avait eu aucune peur à accorder sa main à un homme pour lequel elle sentait plus que de l'autrui [*sic*] et de la reconnaissance. Et voilà comment Phileas Fogg était peut-être devenu le plus heureux des hommes sans le ~~savoir~~ paraître aucunement. »

19 « Vers *minuit*, *Fogg et Aouda descendirent* dans la chambre d'arrière. Fix les y avait déjà précédés ».

The Hong Kong chapters have disappeared when Verne writes the second, and final, draft of *Around the World*, and the wedding takes place after the return to London, preceded by a very brief, and rather conventional, love scene. The summary in note form of the closing chapter in the first manuscript indeed contains the words “Do you want me” and “ ‘I love you’/‘I too’ “ (TM1 XXXIV [48] XXXV), meaning that the radical transformation of the plot must have already taken place. It is not clear then how this eversion of the story happens, and whether in particular Hetzel is involved in it. However, given the nature of the changes in the reason for the marriage, from a decidedly utilitarian one to a convectional one, a change accompanied by the deletion of the intimate, unchaperoned scenes, suspicion must fall on the publisher, especially given his many other deletions of chapters from Verne’s best-known works. (Verne very rarely deleted substantial sections from his novels without pressure from the publisher.)



12. « -- Je vous aime”/“ – et moi » (“ ‘I love you’/‘I too’ “) (part of TM1 XXXIV [48] XXXV)

Another, circumstantial reason to believe Hetzel may be responsible is that, in the other manuscripts, he often intervenes more intensively in the scenes he has had a hand in writing. In other words, since his pencil interventions are clearly visible beside the brief love scene at the end of the second manuscript, the likelihood of his involvement in its writing in the first place is increased.

A final reason is in Hetzel’s frequent interventions to bring Verne’s heroes back safe and sound, marry them off and have them settle down. More generally, where the writer likes to follow his playwright training and close the novel down shortly after the goal has been reached, Hetzel often prefers a radically expanded ending.

It is clear in sum that in his first conception, Verne attached much greater importance to the stay in Hong Kong, decisive for the happiness of the gentleman. The planned conclusion of the novel at this stage must have been all the more concise. In contrast, in the published ending, the love scene and marriage in London, more or less “Hetzelised”, happen not through self-interest, but out of pure. ethereal feelings.

The rediscovery of these chapters contributes to our understanding, not only of the structure of Verne’s most popular novel, but of his attitude towards love.

William Butcher (wbutcher@netvigator.com and http://www.ibiblio.org/julesverne) has taught at the École nationale d’administration and researched at Oxford. His publications since 1980 include *Jules Verne: The Biography*, *Salon de 1857*, *Jules Verne inédit: Les manuscrits déchiffrés*, as well as a dozen critical editions, notably for Oxford UP and Gallimard.

Verniana
www.verniana.org
Jules Verne Studies/Études Jules Verne
ISSN 1565-8872

Submitted May 22, 2021
Proposé le 22 mai 2021

Published August 16, 2021
Publié le 16 août 2021

Jules Verne et l'*Odyssée* ou : La Revanche de Polyphème

Jean-André G. Vlachos

À Alain Juny, en hommage amical

Abstract

Among the several sources that inspired Jules Verne when he composed *Twenty Thousand Leagues under the Sea*, specialists never fail to mention Homer's *Odyssey*. However, none of them has thought to examine the possibility that Verne could have borrowed from the epic and exploited for the needs of his own narrative, much more than the name of his hero and this general idea, after all not so original, of adventures at sea. The research I undertook, the results of which are related in this article, allow one to conclude that Verne preceded James Joyce by about fifty years. But also, and above all, to see that his own treatment of the material borrowed from the *Odyssey* is no less original and even no less subversive than that of the author of *Ulysses*, in so far as a more profound reading of the novel reveals its secret storyline: that of an anti-*Odyssey*.

Résumé

Parmi les œuvres dont il s'est inspiré pour composer *Vingt mille lieues sous les mers*, les spécialistes de Jules Verne n'omettent jamais de mentionner l'*Odyssée* d'Homère. Toutefois, aucun d'entre eux n'a songé à examiner l'éventualité que Verne ait pu emprunter à l'épopée et exploiter pour les besoins de sa propre narration beaucoup plus que le nom de son héros et cette idée générale et, somme toute, pas tellement originale, d'aventures en mer. La recherche que j'ai entreprise, et dont les résultats sont consignés dans cet article, autorise à conclure que Verne a précédé James Joyce d'une cinquantaine d'années. Mais aussi et surtout, que son propre traitement du matériau emprunté à l'*Odyssée* n'est pas moins original et même, non moins subversif que celui de l'auteur d'*Ulysse*, dans la mesure où une lecture plus approfondie du roman en dévoile la trame secrète : celle d'une anti-*Odyssée*.

Introduction

Il n'est pas une Introduction à *Vingt mille lieues sous les mers,* un des romans les plus universellement connus de Jules Verne, qui n'omette de signaler, à juste titre, qu'une des principales sources dont il s'est inspiré pour sa composition est l'*Odyssée* d'Homère. Le nom

même d'un des deux principaux héros du roman, l'énigmatique capitaine Nemo, n'est-il pas manifestement emprunté à la traduction latine (*nemo*) du mot grec «Outis» (Οὖτις), signifiant « personne » (au sens négatif), pseudonyme employé par Ulysse pour dissimuler son identité au Cyclope Polyphème ? Homère n'est-il pas, d'ailleurs, nous signale-t-on également, explicitement mentionné dans le roman par celui de ses personnages qui narre l'histoire, le docteur Aronnax, lorsque celui-ci qualifie d'« Homère Canadien » le harponneur québécois Ned Land, en raison de son talent pour raconter les combats contre des créatures marines ? [1] Plus généralement, enfin, comme en concluent fort pertinemment les auteurs de ces introductions ainsi que plusieurs autres commentateurs, [2] on peut lire *Vingt mille lieues sous les mers* comme une sorte de version vernienne de l'épopée homérique, puisque, comme Homère, Verne nous y relate les aventures d'un héros et de ses compagnons au cours d'un long périple en des mers inconnues. [3] Et ce n'est pas par hasard si le périple d'Ulysse dure dix ans et celui d'Aronnax exactement …dix mois.

La question qui se pose, toutefois, dans le même ordre d'idées, est la suivante : est-ce que, au-delà de ces allusions évidentes – nom du héros, mention du nom d'Homère et idée de périple aventureux en des mers inconnues –, on pourrait éventuellement déceler dans le roman des traces concrètes, beaucoup moins visibles, mais beaucoup plus intéressantes du point de vue de l'exploitation par Verne de cette matière épique dans la composition de son roman ?

À ma connaissance, le seul autre chercheur qui se soit posé cette question et ait tenté d'en démontrer le bien-fondé est Stephen Bertman, helléniste et spécialiste des civilisations antiques.

En effet, dans un article intitulé "Captain Nemo's Classical Pedigree," publié sur *Verniana*, [4] Stephen Bertman esquisse une approche du roman dans laquelle il soutient que Verne aurait construit le personnage de Nemo en prenant Ulysse pour modèle mais en y ajoutant des aspects du Cyclope Polyphème, créant ainsi un amalgame des deux personnages. Ainsi, concernant le physique de Nemo, Bertman croit déceler un trait l'assimilant à Polyphème dans la formule « sa face aux yeux espacés l'un de l'autre et son regard perçant », qu'il interprète comme une allusion à son œil unique. Quant au comportement de Nemo, il croit déceler un élément l'assimilant à Polyphème dans le fait que, comme Polyphème, Nemo bafoue les lois en vigueur dans le reste de l'humanité en séquestrant Aronnax et les siens, son *Nautilus* constituant l'équivalent de la grotte du géant homérique. Par ailleurs, Bertman considère certaines références au cannibalisme présentes dans le roman comme des allusions au cannibalisme du Cyclope. Enfin, il interprète le fait que Ned Land plonge son harpon dans l'œil d'un des calmars géants qui assaillent le

1 Cf. Chap. IV, p. 21. Nous renvoyons à l'édition originale du roman, Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers,* Illustré de 111 dessins par de Neuville, Bibliothèque d'éducation et de récréation, J. Hetzel et Cie, Paris 1871 (accessible sur Gallica - BnF).

2 Cf. notamment Michel SERRES, *Jouvences sur Jules Verne,* Œdipe messager, Éditions de Minuit, p. 13, 16-17 et 21-22, ainsi que Simone Vierne, *Jules Verne, le roman initiatique,* Les Éditions du Sirac, Paris 1973, p. 448, 468, et 752, et *Jules Verne,* Éditions Balland, Paris 1986, p. 197.

3 Cf. p. ex., Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers,* Petits Classiques Larousse, édition présentée annotée et commentée par Sophie BÉNÉVENT, Editions Larousse, 2016, « Thèmes et prolongements », p. 152-153.

4 Cf. Stephen BERTMAN, *Verniana* {en ligne}, vol. 10, 2017-2018, pp. 219-221.

Nautilus comme une allusion à la scène dans laquelle Ulysse plonge son pieu dans l'œil unique de Polyphème.

Cette approche, bien qu'étayée par ces quelques exemples, il faut bien l'admettre, assez frappants, m'avait cependant laissé assez sceptique, et ceci pour la raison suivante : pourquoi Verne aurait-il choisi pour créer son capitaine Nemo de fondre en un seul personnage deux figures homériques à tout point de vue aussi dissemblables et incompatibles qu'Ulysse et Polyphème ? Le seul argument présenté par Bertman, à savoir que le Cyclope étant fils de Poséidon, dieu de la mer, cela fait de lui un personnage associé, tout comme Ulysse, à l'élément marin, [5] est, cependant, je crois, très insuffisant pour justifier la fabrication par Verne d'un pareil amalgame, d'autant plus que Polyphème étant justement fils de ce même Poséidon, ce dernier poursuivra impitoyablement Ulysse pour le punir d'avoir aveuglé son fils. Mais aussi, Bertman ne nous dit pas ce qu'il advient, dans ce schéma, du personnage qui dans le roman a tout l'air d'incarner Ulysse : Aronnax. Celui-ci, en effet, comme je le notais plus haut, n'est-t-il pas supposé être, exactement comme le héros homérique parlant aux Phéaciens, le narrateur de cette aventure sous-marine, au cours de laquelle il avait rencontré et avait été séquestré par Nemo ?

Aussi, ai-je laissé de côté la thèse esquissée par Bertman et, fortement encouragé néanmoins par l'idée que mon soupçon initial au sujet de possibles rapports beaucoup plus étroits qu'en apparence entre le roman de Verne et l'*Odyssée* était peut-être moins dénué de sens que je ne le pensais, j'ai poursuivi mon propre périple. Un périple qui, par une toute autre voie que celle empruntée par cet autre chercheur, allait me conduire non seulement à voir se confirmer le bien-fondé de son approche mais aussi, et surtout peut-être, à résoudre l'aporie signalée plus haut à laquelle il omet de donner une réponse satisfaisante : pourquoi diable Verne aurait-il songé à faire de son glorieux modèle homérique une espèce de créature …de Frankenstein, tout en le maintenant sous les traits de son Aronnax ! Mon propre périple en eaux verniennes, entrepris quelque temps avant de découvrir l'article de Stephen Bertman, avait eu pour point de départ une édition de *Vingt mille lieues sous les mers* « adaptée pour la jeunesse » par un autre amoureux à la fois de Verne et d'Homère : Michel Honaker. [6]

---

5 « Verne, however, did not simply make Nemo into a 19th century Odysseus, but in addition modeled his persona on that of Odysseus' enemy, Polyphemus. In referring to Nemo as "the man of the sea" (« L'homme des eaux », Part I, Chap. 10), Verne recalls that Poseidon, god of the sea, was Polyphemus' father (*Od*. Book 9, 526-529). »

6 Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers,* adapté par Michel HONAKER, Flammarion Jeunesse, 2013 ; également, *L'île mystérieuse* (2014). Auteur de plusieurs livres inspirés de l'*Odyssée,* à la question : *« Quel est le livre que vous considérez comme incontournable, que vous feriez lire à tout le monde ? »* qu'on lui pose dans une interview (cf. blog des éditions Actusf, oct. 2017), il répond sans ambages : « L'*Odyssée* d'Homère, évidemment ! {…} On ne cesse d'améliorer, d'affiner encore les traductions de ce texte mythique. Je pense donc qu'il y a encore – comme les grandes partitions de musique classique – beaucoup à découvrir dans les détours de la poésie d'Homère ».

1. Nemo et les Sirènes

Dans sa réécriture d'une des scènes les plus curieuses du roman : celle où Nemo s'attache, en pleine tempête, à l'extérieur du *Nautilus*, outre que Michel Honaker ne mentionne pas le personnage par son nom, mais simplement sous le terme « capitaine », il y compare sa hardiesse à celle d'un Ulysse mentionné, lui, par son véritable nom :

> Inébranlable sous les rafales, *le capitaine* prit place sur la plate-forme *où il s'arrima par des cordes, tel Ulysse voulant résister à l'appel des Sirènes,* et, ainsi cramponné, il parut narguer les vagues monstrueuses qui nous encerclaient de toute part. Par bravade, je décidai de l'imiter et m'attachai pareillement. Côte à côte, nous défiâmes l'ouragan, et mon admiration se partageait entre ces gouffres noirs qui s'ouvraient devant l'étrave du sous-marin et cet homme incomparable qui leur tenait tête.

alors que dans son roman, en se limitant aux seuls faits, Verne écrit :

> *Le capitaine Nemo*, inébranlable sous les raffales (sic) avait pris place sur la plate-forme. Il s'était amarré à mi-corps pour résister aux vagues monstrueuses qui déferlaient. Je m'y étais hissé et attaché aussi, partageant mon admiration entre cette tempête et cet homme incomparable qui lui tenait tête. (p. 405)

Figure 1. Ulysse attaché au mât de son navire affronte les Sirènes.

Figure 2. Nemo amarré sur le *Nautilus*, affronte l'ouragan.

L'analogie dont tire parti Michel Honaker pour justifier cette incursion d'Ulysse et des Sirènes dans la forme « adaptée » de cette scène se fonde – c'est évident – sur le fait suivant : de même que dans l'épisode odysséen, le héros, pour ne pas risquer de céder au charme maléfique de leurs chants, se fait attacher par ses compagnons au mât de son navire (Figure 1), de même, dans cette scène du roman, Nemo s'est « amarré à mi-corps », ou « attaché » si l'on veut, à la plate-forme du *Nautilus* (Figure 2).

Ce n'est pas, cependant, uniquement ce détail technique, imposé par la simple logique – car comment les deux hommes auraient-ils pu s'y maintenir sans être immédiatement emportés par les flots ? – que semble exploiter Honaker. Dans ce cas, en effet, sa réécriture de la scène pourrait être qualifiée, au mieux, d'anecdotique, compte tenu du fait qu'on ne voit

pas quel rapport peuvent bien avoir avec cette épouvantable tempête, les Sirènes homériques elles-mêmes. Ne sont-ce pas elles qui constituent le sujet central de l'épisode en question de l'*Odyssée* ? Il est, en effet, un second élément qui, sans pour autant justifier l'absence assourdissante de ces Sirènes, favorise une telle interprétation de cette curieuse scène, à savoir l'attitude de Nemo : à l'instar de son modèle homérique, celui-ci, se trouvant confronté à une puissance incommensurablement supérieure, n'en est pas moins fermement décidé, poussé lui aussi soit par une curiosité inhabituelle, soit par orgueil, à se mesurer à elle.

Ces deux éléments, certes non négligeables, sont toutefois encore insuffisants pour nous convaincre tout à fait que par sa réécriture de cette scène, Honaker nous dévoile l'épisode homérique dont se serait inspiré Verne pour la composer. Il est, d'ailleurs, entre cette scène et son supposé modèle homérique, une seconde divergence essentielle que non seulement il omet de justifier, mais que, au contraire, il amplifie. En effet, alors que dans l'*Odyssée*, Ulysse tient absolument à affronter seul les Sirènes et dans ce but, demande à ses compagnons de se boucher les oreilles avec de la cire, dans le roman de Verne, Nemo ne s'arrime pas seul à la plate-forme du sous-marin, mais y est rejoint par Aronnax. Aussi pourrait-on objecter que si nous avions réellement affaire à une transposition par Verne de cette scène de l'*Odyssée,* Nemo, se rendant compte de la présence d'Aronnax, lui aurait certainement ordonné de regagner l'intérieur du sous-marin ou, même, comme il le fait à d'autres occasions, lui aurait interdit d'avance l'accès à la plate-forme. Les divergences donc entre cette scène et l'épisode de l'*Odyssée* sont si importantes que le rapprochement effectué par Honaker en devient irrémédiablement sujet à caution. Qui plus est, alors que dans l'épisode homérique des Sirènes nous n'avons manifestement pas affaire à une mise à l'épreuve des nerfs ou de la force physique du héros, mais à une épreuve de nature « métempirique », [7] en s'installant sur la plate-forme du *Nautilus*, Nemo ne fait rien de plus, apparemment, que de s'exposer, comme pour mettre à l'épreuve sa seule résistance physique, à une extraordinaire tempête en mer.

Or, il est une nouvelle analogie, répondant justement à un tel critère, entre le roman et l'épisode des Sirènes, et qu'Honaker n'a pas repérée : une analogie reliant cette scène à l'épisode odysséen non pas directement, mais par le truchement d'une autre scène du roman lui-même. Une scène dans laquelle, comme dans la précédente, Aronnax se sent à ce point proche de Nemo que celui-ci l'entraîne à partager avec lui une expérience unique.

Il s'agit de la scène située au dernier chapitre du roman – à peine une vingtaine de pages après celle évoquée plus haut –, dans laquelle Nemo, qui dispose dans son *Nautilus* d'un imposant piano-orgue, joue, pour la dernière fois peut-être, sur cet instrument (Figure 3). Comme dans la scène précédente, en effet, l'expérience vécue ici par Aronnax en compagnie de Nemo est non seulement de nature absolument différente de toutes les autres (chasser, par exemple, vêtus de scaphandres, dans des forêts sous-marines, ou assister à des funérailles dans un cimetière de coraux, ou encore, se promener dans les ruines de l'Atlantide), mais constitue, elle aussi, comme celle vécue sur la plate-forme du *Nautilus*, une expérience *exclusivement partagée par eux seuls*. Il est remarquable, par ailleurs, que dans

7 Au sujet de ces Sirènes, Pietro PUCCI, *Ulysse Polutropos. Lectures intertextuelles de l'*Iliade *et de l'*Odyssée*,* Trad. de l'anglais par Jeannine ROUTIER-PUCCI, Préface de Philippe ROUSSEAU, Presses Universitaires du Septentrion, Lille 1995, p. 290, note : « La sensation d'immensité et de proximité de la mort, c'est-à-dire d'une expérience qui dépasse le discours et le contrôle de la raison, imprègne la scène ».

chacune de ces deux scènes, Nemo ne le renvoie pas, comme il aurait pu le faire, et ceci pour une raison très simple : dans les deux cas, il n'est pas en mesure de se rendre compte de la présence d'Aronnax ou, peut-être, feint de ne pas le voir. Il n'est donc pas étonnant que dans la scène examinée plus haut, Nemo ne fasse rien pour l'empêcher de prendre place à ses côtés et de s'arrimer lui aussi à la plate-forme du *Nautilus*.

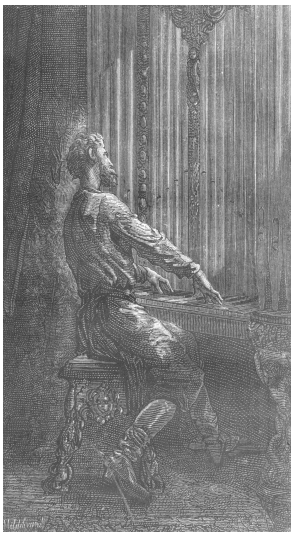


Figure 3. Nemo joue sur on piano-orgue.

La toute première fois qu'il est question de la musique jouée par Nemo sur ce piano-orgue remonte à l'épisode au cours duquel Aronnax et ses deux compagnons se trouvent encore à l'extérieur du *Nautilus*, auquel ils se sont accrochés après leur chute dans la mer, en s'agrippant à un large anneau de fer fixé à sa plate-forme – certainement le même auquel Nemo et Aronnax s'« amarreront » près de dix mois plus tard dans la fameuse scène de la tempête. Cet épisode est d'importance capitale car il constitue en quelque sorte la préparation de cette scène, mais aussi, et surtout, *le trait d'union* réunissant les deux scènes devant être mises en regard afin de reconstituer l'épisode odysséen des Sirènes tel que le transpose Verne. On retrouve, en effet, réunis dans cette évocation par Aronnax de la dramatique nuit qu'il avait passée en pleine mer accroché au *Nautilus*, les deux éléments essentiels de cette transposition, séparés au moment crucial et se présentant alors comme les deux volets d'un diptyque à reconstituer mentalement : d'une part, *la plate-forme* du sous-marin à laquelle Nemo et Aronnax « s'amarrent » dans la première scène et, d'autre part, dans la seconde, l'*envoûtante musique* jouée par Nemo sur son piano-orgue :

> Vers quatre heures du matin, la rapidité de l'appareil s'accrut. Nous résistions difficilement à ce vertigineux entraînement, lorsque les lames nous battaient de plein fouet. Heureusement, Ned rencontra sous sa main un large organeau fixé à la partie supérieure du dos de tôle, et nous parvînmes à nous y accrocher solidement. # Enfin cette longue nuit s'écoula. Mon souvenir incomplet ne permet pas d'en retracer toutes les impressions. Un seul détail me revient à l'esprit. Pendant certaines accalmies de la mer et du vent, je crus entendre plusieurs fois des sons vagues, *une sorte d'harmonie fugitive* produite par des accents lointains. (p. 49)

Cela dit, passons en revue les autres évocations de Nemo jouant sur son piano-orgue, dont deux précèdent celle qui nous occupe principalement, située à la fin du récit.

Nemo avait, en effet, déjà été évoqué en train de jouer sur ce piano-orgue plusieurs semaines auparavant, mais de façon relativement sereine :

> Je descendis au salon d'où s'échappaient quelques accords. Le capitaine Nemo était là, couché sur son orgue et plongé dans une extase musicale (p. 172).

De cette extase il est tiré par Aronnax, dont il n'entend pas la voix et qui doit le toucher de la main pour que, après un frissonnement, il se rende compte de sa présence et tourne la tête vers lui. Il est question de sa manière de jouer une seconde fois, beaucoup plus tard, et cette fois-là, son jeu, moins serein semble-t-il, est évoqué comme particulièrement expressif :

> Quelquefois, j'entendais résonner les sons mélancoliques de son orgue, dont il jouait avec beaucoup d'expression, mais la nuit seulement, au milieu de la plus secrète obscurité, lorsque le *Nautilus* s'endormait dans les déserts de l'Océan (p. 314).

Et ce n'est qu'au dernier chapitre du livre que, suivant une gradation en crescendo certainement intentionnelle, débutant dès le premier contact d'Aronnax avec le *Nautilus,* et qui atteint à présent son apogée, Nemo est évoqué à un moment où il se déchaîne sur son instrument au point de subjuguer corps et âme ses auditeurs. Et c'est précisément ce qui arrive à un Aronnax qui, certainement, décrit ici un état dans lequel Verne lui-même a dû se trouver au moins une fois dans sa vie en écoutant jouer un organiste exceptionnellement talentueux. Nemo joue, en effet, de façon tellement pathétique que, comme si on se trouvait dans la nef d'une cathédrale, le *Nautilus* tout entier résonne de ses accords, [8] plongeant Aronnax dans le même état second que lui, et ceci alors même qu'il ne se trouve pas encore à proximité de la source de cette musique :

> En ce moment, j'entends les vagues accords de l'orgue, une harmonie triste sous *un chant indéfinissable*, véritables plaintes d'une âme qui veut briser ses liens terrestres. J'écoutai par tous mes sens à la fois, respirant à peine, *plongé comme le capitaine Nemo* dans ces extases musicales qui l'entraînaient hors des limites de ce monde. {…} J'arrivai à la porte angulaire du salon. Je l'ouvris doucement. Le salon était plongé dans une obscurité profonde. Les accords de l'orgue résonnaient faiblement. Le capitaine Nemo était là. Il ne me voyait pas. Je crois même qu'en pleine lumière, il ne m'eût pas aperçu, tant *son extase l'absorbait tout entier* (p. 430).

Je pense que si l'on met cette dernière scène ainsi que celle où Nemo et Aronnax se sont amarrés à la plate-forme du *Nautilus* en regard de celle dans laquelle, au tout début de son aventure, Aronnax et ses deux compagnons s'y étaient également amarrés (cf. plus haut, p. 5-6), il apparaît de façon tout à fait claire que les deux précédentes résultent de cette fragmentation ou, plus exactement, la préparent (Comparer Aa et B. Puis Ab et C.) :

A Scène du naufrage (p. 49) :

a Nous résistions difficilement à ce vertigineux entraînement, lorsque les lames nous battaient de plein fouet. Heureusement, Ned rencontra sous sa main un large organeau fixé à la partie supérieure du dos de tôle, et nous parvînmes à *nous y accrocher solidement*.

---

8 C'est de ce détail qu'on déduit que la musique jouée par Nemo est audible dans tout le sous-marin et pas seulement dans son salon, ainsi que l'a mis en exergue Richard Fleischer dans son adaptation du roman pour le grand écran (Disney Studios, 1954), en choisissant comme pièce jouée par Nemo la fameuse *Toccata et Fugue en D-Minor* de Bach.

b Pendant certaines accalmies de la mer et du vent, je crus entendre plusieurs fois des sons vagues, une sorte *d'harmonie fugitive* produite par des accents lointains.

B Scène de la tempête (p. 405) :
Le capitaine Nemo, inébranlable sous les rafales avait pris place sur la plate- forme. *Il s'était amarré à mi-corps pour résister* aux vagues monstrueuses qui déferlaient. (p. 405).

C Nemo joue sur son orgue (p. 430) :
En ce moment, j'entends les vagues accords de l'orgue, *une harmonie triste sous un chant indéfinissable*, véritables plaintes d'une âme qui veut briser ses liens terrestres.

Figure 4. Nemo mourant. Illustration de Jules Férat pour *L'Ile Mystérieuse* (p. 568).

Ainsi, si mon hypothèse est fondée, on pourrait considérer que dans la scène du roman dans laquelle Honaker perçoit une transposition de l'épisode odysséen des Sirènes, Verne nous présente un des deux volets d'une seule et même expérience qu'Aronnax vécut, sous le patronage de Nemo, en cette étape finale de son séjour à bord du *Nautilus.* Expérience non pas esthétique au sens ordinaire du terme, mais plutôt d'ordre métempirique, et dont il n'est possible de saisir la teneur qu'à la lecture de cet autre passage du roman, dans lequel Aronnax, fût-ce pour quelques minutes, tombera sous le charme de « l'harmonie triste sous *un chant indéfinissable* » produite par Nemo jouant de son orgue et dont il avait déjà saisi indistinctement quelques accords, accroché en même temps que ses compagnons à l'extérieur du sous-marin, en les qualifiant d'« harmonie fugitive ». On comprend mieux ainsi ce que vient faire ici le terme « chant », étant donné que *Nemo ne chante pas* – ou tout au moins, cela ne nous est pas dit de façon explicite – en s'accompagnant de son orgue, mais se limite rigoureusement à jouer de son instrument. Ce « *chant* indéfinissable », censé être l'équivalent de celui des Sirènes homériques, est, semble-t-il, pour Verne, d'une telle texture qu'on peut à la rigueur l'évoquer métaphoriquement comme analogue à une formidable tempête en mer, à ses rafales et vagues déferlantes ; une « harmonie » à laquelle on ne saurait s'abandonner corps et âme sans risque de perdition, si ce n'est solidement attaché comme Ulysse au mât de son navire ou « amarré à mi-corps», comme son avatar vernien, à

son *Nautilus*. Et c'est précisément ce qui se produit en réalité. À cette différence près que dans la seconde scène, celle où Nemo répand son « *chant* indéfinissable », c'est lui-même qui vis-à-vis d'Aronnax incarne les Sirènes !

Est-ce pour cette raison que, quelques années plus tard, Verne demanda à Jules Férat de représenter sur une de ses illustrations de *L'Ile Mystérieuse* (Figure 4) le capitaine Nemo dissimulant « sous une couverture qui lui recouvre l'intégralité de ses jambes » {…} « la nageoire caudale d'une sirène » ? Et non pas, comme le pense Lionel Dupuy, auteur de cette intéressante approche, pour mettre de façon générale en exergue les rapports si étroits du personnage avec l'élément marin ? [9] Et ne faudrait-il pas interpréter de la même façon la place exceptionnelle accordée au dugong apparaissant à la surface des eaux en mer Rouge, dont Ned Land croit apercevoir « les mamelles » et que Conseil prend pour « une véritable sirène », et à la chasse de laquelle, poussé par une rage rappelant celle d'Achab, le héros de *Moby Dick*, se rue Ned Land (p. 247) ? Et ne faudrait-il pas faire de même au sujet de l'emploi pour le moins ambigu, sinon même incorrect, par le romancier, dans le passage décrivant Nemo attaché à la plate-forme de son sous-marin, de la locution « amarré *à mi-corps* » ? De fait, cette locution désignant, d'ordinaire non pas *le milieu* du corps mais la partie *jusqu'au milieu* du corps, c'est-à-dire à la hauteur du nombril, comme p. ex. dans l'expression « s'avancer *à mi-corps* dans l'eau », son emploi pourrait bien constituer ici une allusion à l'anatomie d'une Sirène, dont le corps est *jusqu'au nombril* celui d'un poisson. Que dans ces deux scènes du roman, Nemo incarne aux yeux de Verne les Sirènes homériques n'est peut-être pas, d'ailleurs, sans rapport avec la devise *mobilis in mobile* figurant sur son blason. En effet, si pour concevoir cette devise Verne s'est bien inspiré, comme le note William Butcher, [10] de celle figurant sur le blason de l'ingénieur Dupuy de Bordes – *immobilis in mobili* –, il est pour le moins surprenant de constater que sur ce même blason figurait également une Sirène. [11] Notons, enfin, que si l'on met en relation le fait que pour Verne le capitaine Nemo est un aristocrate polonais (j'y reviendrai) et le fait que les armoiries de Varsovie représentent une Sirène brandissant un glaive qui, plus anciennement, avait l'aspect de femme-oiseau que donnaient aux Sirènes les Grecs (j'y reviendrai aussi) (Figures 5 et 6), on admettra que tout cela fait beaucoup de Sirènes gravitant, d'une manière ou d'une autre, autour de ce mystérieux capitaine qui est aussi un musicien, sinon même un talentueux compositeur ! [12]

---

9 Cf. Lionel DUPUY, « Inter et intrasémioticité dans l'œuvre de Jules Verne - Quelques exemples à partir de *Vingt mille lieues sous les mers* et *L'Ile Mystérieuse »,* 2008, Applied Semiotics / Sémiotique appliquée (en ligne), commentaire de l'illustration no 2.

10 Plus précisément, la source de Verne serait Eugène Flachat, *Navigations à vapeur transocéanienne,* cf. William BUTCHER, *Twenty Thousand Leagues Under the Seas. A new translation by William Butcher,* Oxford University Press, 1998, Explanatory Notes, note no 49, p. 374, qui au sujet de la devise de Nemo, note : "The first engineer quoted by Flachat is Henri Sébastien Dupuy de Bordes (1702-1776), whose coat-of-arms represents a rock, with a naked siren on it, and whose moto reads '*immobilis in mobile*'."

11 « Armes : de gueules à la mer d'argent au rocher de sinople battu par les flots et supportant une sirène au naturel », cf. Gustave Chaix-d'Est-Ange, *Dictionnaire des familles française anciennes et notables à la fin du XIXe siècle,* 1921, Tome III et Borel d'Hauterive, 1854, *Dictionnaire de la noblesse.*

12 C'est le point de vue de William BUTCHER, op. cit., qui, Introduction, p. XVII, remarque : "Many of the changes can indeed be regretted. The image of Nemo as a creative artist is a striking one : *playing his own compositions* to console himself in his self-constructed submarine forms a powerful image of creative movement short-circuited back on to itself."

Figure 5. Armoiries de la ville de Varsovie.

Figure 6. Armoiries de la ville de Varsovie (17ème s.).

C'est cette idée de lien mystérieux, fondamentalement conflictuel, liant et opposant à la fois l'Art – en l'occurrence, ici, la Musique – et la Nature – en l'occurrence, ici, la Mer – qui est à la base de celui associant, dans l'esprit de Verne, ces deux moments apparemment distincts : celui où Nemo joue, dans un état second, de son orgue, et celui où il s'arrime à l'extérieur du *Nautilus* pour contempler sans être annihilé par elle, l'extraordinaire tempête qui sévit. Cette même idée sera reprise, d'ailleurs, de façon plus explicite par Verne quinze ans plus tard dans *L'Ile à hélice*, pour extérioriser les sentiments d'un autre de ses héros, qui est en fait un quatuor de musiciens.

Ces derniers sont confrontés à un spectacle naturel – en ce cas, les vallées paradisiaques d'une des Iles Marquises – dont la beauté n'est pas simplement ineffable, mais littéralement provocante à leurs yeux. Celle-ci ne fait pas, en effet, l'objet d'une admiration béate, ni même de contemplation extatique, mais d'un véritable et insupportable défi. [13] Bien que se sachant incommensurablement plus puissante qu'eux, cette beauté les invite, à l'image des Sirènes homériques, à un duel d'où ils savent que l'on sort rarement indemne. Aussi, est-il plus prudent de s'abstenir de relever le défi en prétextant de ne pas disposer de ses instruments : « S'il avait ses instruments (le quatuor), il n'aurait pas résisté au désir de répondre par l'exécution d'un chef-d'œuvre lyrique au spectacle des chefs-d'œuvre de la nature ! » [14] À moins, certes, d'être l'égal d'Orphée, le seul à avoir triomphé des Sirènes en jouant sur sa lyre, [15] et que justement Nemo lui-même évoque au sujet des compositeurs modernes dont les partitions gisent « éparses » sur son orgue (p. 78). Disons, enfin, qu'on ne devra pas s'étonner quand on sait l'attachement passionné que Verne vouait à la fois à la mer et à la musique si les deux scènes du roman à mettre en regard afin de pouvoir reconstituer

13 Au sujet de la notion de contemplation chez Verne, cf. Lionel DUPUY, *Géographie et imaginaire géographique dans les Voyages Extraordinaires de Jules Verne. Le Superbe Orénoque* (Thèse), 2009, p. 60-71.

14 Cf. Jules VERNE, *L'Ile à hélice*, 1895, Chapitre XI, « Les Iles Marquises », Première Partie, p. 259 (sur bnf Gallica).

15 Apollonius de Rhodes, *Argonautiques* IV, 891-911.

ce thème des Sirènes, mettent justement en exergue l'une la mer et l'autre la musique, [16] bien que l'occasion nous ait été donnée plus haut de constater qu'à la mer peuvent se substituer également d'autres éléments de la nature. Notamment, ce défi peut consister en des explosions volcaniques, dont l'effet produit sur le spectateur n'est pas sans rappeler celui produit sur Nemo par l'ouragan en mer évoqué dans la première des deux scènes. Ainsi en est-il déjà, p. ex., dans l'épisode de *Cinq semaines en ballon,* dans lequel le personnage évoqué, un prêtre à l'agonie, est en contemplation devant « un cratère de feu d'où s'échappaient avec fracas mille gerbes éblouissantes. – Que c'est beau, dit-il, et que la puissance de Dieu est infinie jusque dans ses plus terribles manifestations ! » (chap. XIII). On comprend que Volker Dehs ait choisi ce passage pour illustrer sa thèse au sujet de l'attitude de Verne vis-à-vis de la nature, qui serait, selon lui, d'ordre fondamentalement religieux [17] – interprétation qui rejoint celle soutenue ici sous le terme « métempirique ».

Michel Honaker m'a-t-il entraîné, par le jeu de son adaptation du roman, vers une interprétation erronée de ces deux scènes, celle de la tempête en mer et celle de Nemo jouant sur son orgue, dont la véritable signification ne nous est dévoilée que si on les met côte à côte, telles les pièces d'un puzzle ? Avons-nous réellement affaire à une transposition absolument originale de la part de Verne – un demi-siècle avant *Ulysses* de Joyce et son « épisode » correspondant [18] – de l'épisode des Sirènes homériques ? Le fil secret reliant ces deux scènes et qui nous révèlerait un Verne aux antipodes de l'image injustement véhiculée à son sujet d'auteur pour adolescents, est-il trop ténu pour résister à la critique des spécialistes ? Je ne sais, mais je n'en suis pas moins redevable à cet auteur contemporain, catalogué lui aussi, comme Verne, dans la littérature « pour jeunes ». En effet, un verbe qu'il emploie dans sa réécriture de la scène de la tempête en mer pour qualifier l'attitude de Nemo – le verbe « narguer » – m'a fait faire un nouveau plongeon dans « les abysses verniens » à la recherche de traces odysséennes dans ce roman, en me conduisant à examiner d'un peu plus près une autre encore de ses scènes. Dans celle-ci, justement, Nemo défie de façon provocante, en le narguant, non pas un ouragan cette fois, mais un navire de guerre ennemi. Un navire appartenant à « une nation maudite » et assimilé à un monstre qui serait doté de la vue, de l'ouïe et de la parole.

2. Nemo face au Cyclope

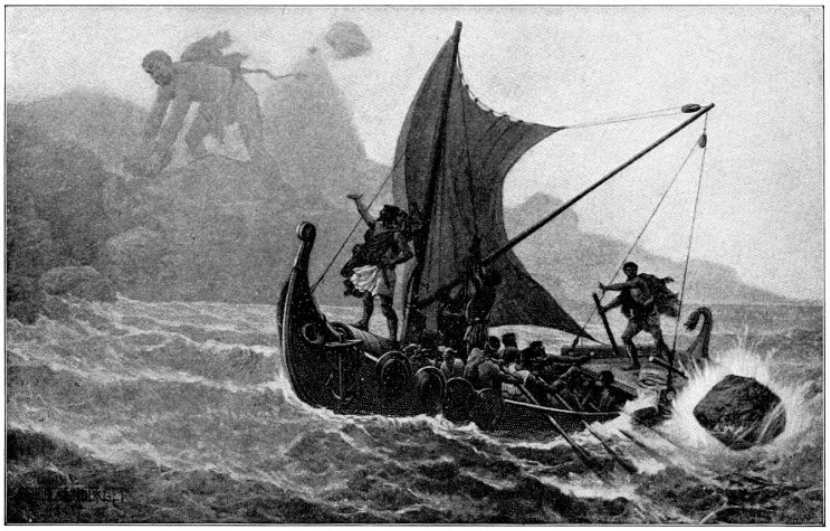
Dans cette autre scène, Nemo engage avec ce navire ennemi, un dialogue qui, même s'il ne s'agit en réalité que d'un monologue – car le monstre en question reste muet –, rappelle celui par lequel s'achève l'épisode où Ulysse affronte le Cyclope Polyphème ; épisode d'autant plus intéressant que c'est celui justement dans lequel apparaît le pseudonyme « Personne » emprunté sous sa forme latine par Verne pour nommer son propre personnage. Dans la scène finale de cet épisode, Ulysse qui, peu avant, a aveuglé le Cyclope pour

16 On connaît la formule restée fameuse de Verne disant à son neveu Maurice Verne que « au fond il n'a eu que trois passions : la liberté, la musique, et la mer », cf. Marguerite Allotte de la Fuÿe, *Jules Verne, sa vie et son œuvre*, Kra, 1928.

17 Cf. Volker DEHS, « La mise en scène du monde : l'inscription du *theatrum mundi* dans les *Voyages Extraordinaires* de Jules Verne », in : José DOMINGUES DE ALMEIDA et Maria de Fatima OUTEIRNINHO, (dir.), *Tours verniens,* Éditions Le Manuscrit, Collection Exotopies, Paris 2019, p. 25.

18 James JOYCE, *Ulysse*, Trad. par Stuart Gilbert *et alii,* sous la direction de Jacques Aubert, Editions Gallimard, 2004, Seconde Partie, Episode 11, *Les Sirènes,* p. 320 et suiv.

pouvoir quitter la caverne où celui-ci le retenait prisonnier avec ses compagnons, et qui s'éloigne à présent du rivage dans son navire, lui adresse la parole en des termes provocants qui, comme il fallait s'y attendre, redoublent la fureur du Cyclope et le conduisent à réagir, en projetant vers le navire d'Ulysse (Figure 7) un énorme rocher :



THE CYCLOPS IN HIS WRATH BRAKE OFF THE TOP OF A GREAT HILL

Figure 7. Le Cyclope lance un rocher sur le navire d'Ulysse.

> « Polyphème, tu n'as point dévoré dans ton antre, avec une violence atroce, les compagnons d'un homme sans valeur, et tu devais expier ton iniquité, ô mortel téméraire qui n'as point craint de te repaitre d'hôtes assis à ton foyer ! Zeus et les dieux immortels t'ont puni. » Je dis, et ces mots l'ont transporté d'une plus terrible colère ; il arrache la cime d'une grande montagne, il la lance, elle tombe devant notre navire ; peu s'en faut qu'elle n'atteigne l'extrémité de la proue. La mer reflue sous le choc de l'immense rocher, le flot nous pousse de nouveau vers le rivage, et nous force de toucher terre {…}. (IX 475-486) [19]

Ses compagnons ont beau le supplier de cesser de provoquer le Cyclope, qui pourrait bien finalement mettre leur navire en bouillie avec un de ses projectiles, Ulysse lui adresse de nouveau, une dernière fois, la parole pour lui révéler sa véritable identité :

> « Cyclope, si parmi le humains on t'interroge sur la perte ignominieuse de ta vue, tu diras qui te l'a ravie. C'est Ulysse destructeur de cités, fils de Laërte, dont la demeure est dans Ithaque. » (IX 502-505)

19 Traduction de Pierre GIGUET, *L'Odyssée*, in : *Homère - Œuvres Complètes,* Librairie Hachette, Paris, 1ère éd.1843, 7ème et dernière 1870. Selon Volker DEHS, cf. « La bibliothèque de Jules et Michel Verne », *Verniana*, Vol. 3 (2010-2011), pp. 51-118, un exemplaire de cet ouvrage figure parmi les livres censés provenir de la bibliothèque de Jules et Michel Verne. Il s'agit toutefois de l'édition de 1870 (la seule à compter 732 pages), donc postérieure à la composition du roman, cet élément n'excluant pas toutefois l'éventualité que ce soit la traduction de Giguet qui, dans une édition plus ancienne, lui ait été la plus familière.

Figure 8. Nemo brave le navire ennemi « maudit ».

Figure 9. Le navire ennemi bombarde le *Nautilus*.

Or, si l'on relit à présent le passage de *Vingt mille lieues sous les mers* dans lequel Nemo s'adresse en raillant au navire ennemi qui menace le *Nautilus,* comme s'il s'agissait non pas d'un navire, mais d'un monstre des mers capable de le voir, de l'entendre et de lui parler, l'analogie entre les deux scènes est frappante. Dans chacune d'elles, en effet, il est question 1) de *révélation identité,* 2) *de projectiles,* et 3) de neutralisation d'adversaire *à l'aide d'un objet acéré*. À quelques différences près, toutefois, révélatrices à elles seules, dans ce cas également, de la capacité de Verne de refondre pour les besoins de sa propre narration son modèle homérique.

La première est qu'il n'y a pas, comme dans l'épisode odysséen, d'échange d'altercations, puisque l'adversaire de Nemo reste muet. La deuxième différence est qu'alors qu'Ulysse prend l'initiative de révéler son identité au Cyclope, Nemo, lui, constatant que son adversaire ne se limite pas à « un coup de semonce » mais se met à bombarder le *Nautilus*, se rend compte que celui-ci *connaît déjà* sa véritable identité :

> – Ah ! tu sais qui je suis, navire d'une nation maudite ! s'écria-t-il de sa voix puissante. Moi, je n'ai pas besoin de tes couleurs pour te reconnaître ! Regarde ! Je vais te montrer les miennes ! Et le capitaine déploya à l'avant de la plate-forme un pavillon noir semblable à celui qu'il avait déjà planté au pôle sud.
>
> À ce moment, un boulet frappant obliquement la coque du *Nautilus,* sans l'entamer, et passant par ricochets près du capitaine, alla se perdre en mer. Le capitaine haussa les épaules. {…} (p. 420)

La troisième différence est que, tandis que, au moment où il s'adresse au Cyclope depuis son navire, Ulysse a déjà neutralisé son adversaire en lui crevant son œil unique, Nemo, lui, *n'a pas encore* réglé son compte au sien. Ce n'est que lorsque son adversaire multipliera ses projectiles – boulets qui, certainement pas par hasard, tout comme le rocher de Polyphème, manquent de peu leur objectif ! –, qu'il ne se contentera plus de le narguer en lui criant « Frappe ! navire insensé ! Prodigue tes inutiles boulets ! » (p. 420) mais décidera de passer à l'action. (Figures 8 et 9)

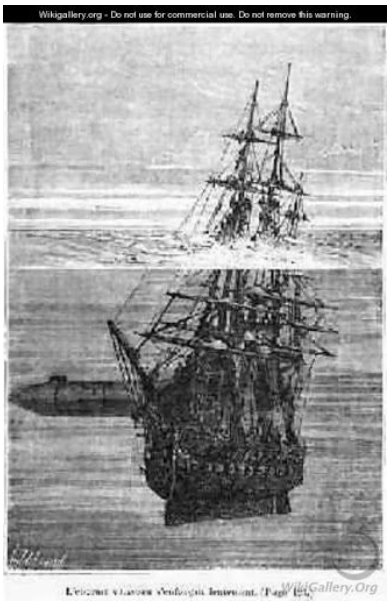


Figure 10. Le Nautilus coule le navire ennemi.

Bien entendu, Nemo ne lui crèvera pas l'œil à l'aide d'un tronc d'olivier taillé en un instrument perçant, comme le fit Ulysse. D'ailleurs, il faut tenir pour certain que, tout comme l'*Abraham Lincoln*, [20] ce nouveau navire ennemi est pourvu lui aussi, non pas d'un œil unique à la manière d'un Cyclope, mais, tout comme le géant légendaire Argus évoqué par Verne au sujet du navire précédent, d'une centaine d'yeux, [21] ce qui aurait rendu l'entreprise techniquement impossible ! Aussi, est-ce en transperçant non pas les cent yeux de ce navire ennemi assimilé à un Cyclope, mais sa coque à l'aide d'un instrument dont son propre navire dispose déjà : *son éperon*, [22] que Nemo s'apprête à l'embrocher et à l'envoyer par le fond corps et biens (Figure 10) : « Tu n'échapperas pas à l'éperon du *Nautilus* (…) » (p. 420).

---

20 Navire lancé auparavant, avec Aronnax à bord, à la poursuite d'un *Nautilus* supposé alors n'être qu'un narval géant.

21 Les dizaines de marins de cet autre navire, également navire de guerre (il s'agit de la frégate à bord de laquelle se trouvaient Aronnax et ses deux compagnons jusqu'à ce que, accidentellement, ils tombent dans la mer et soient recueillis par Nemo à bord de son sous-marin), étaient tous constamment à l'aguet dans le but de détecter le supposé narval gigantesque, qui n'est autre en fait que le *Nautilus*. C'est pour cette raison que l'auteur dit que ce navire « aurait eu cent raisons de s'appeler Argus » (p. 20), nom du géant légendaire aux cent yeux (Argos en grec) que Héra avait chargé de surveiller la belle Iô, dont s'était épris Zeus.

22 L'idée de cet éperon pourrait avoir son origine dans l'engouement pour leur emploi par les marines de guerre au cours des années où précisément il composait son roman, en particulier à la suite de la bataille navale de Lissa, qui avait, en 1866, trois ans avant la publication de son roman, opposé Italiens et Autrichiens et au cours de laquelle un navire italien avait éperonné et coulé le navire-amiral autrichien. Ce fait avait eu un grand retentissement dans la Presse de l'époque Des éperons avaient également été utilisés durant la guerre de sécession américaine. Cette tendance, qui fit que plusieurs navires furent alors affublés d'éperons, motivée par le fait que les canons employés alors étant incapables de causer un dommage décisif aux cuirassés, ne perdurera pas, car très vite, les navires furent pourvus de canons plus puissants.

Figure 11. Ulysse et ses compagnons aveuglent le Cyclope.

Cet effroyable éperon d'acier, déjà mentionné à diverses autres occasions au cours du récit [23] comme un des éléments les plus impressionnants du *Nautilus*, apparaît de façon emblématique au cours de l'épisode de la tempête en mer examiné plus haut. Surtout, il y est évoqué en des termes qui ont tout l'air de constituer une transposition originale de l'opération à laquelle s'étaient livrés Ulysse et ses compagnons pour mettre au point l'arme nécessaire pour aveugler le Cyclope. (Figure 11) Rappelons que dans cette opération, tout comme s'il ne s'agissait pas d'une pièce de bois mais d'un objet en métal, le feu joue un rôle primordial, et ceci non seulement pour la préparation de l'instrument adéquat, mais aussi, et notamment, au moment crucial où celui-ci transperce l'œil du Cyclope. L'effet produit y est, en effet, curieusement comparé par Homère à celui produit par un objet en métal incandescent quand on le plonge dans un bassin d'eau froide. Cette comparaison est apparemment si paradoxale que certains hellénistes ont supposé que peut-être, dans une version plus ancienne, ce n'était pas à l'aide d'une pièce de bois, mais d'une broche de fer qu'Ulysse aveuglait le géant : [24]

> Déjà l'épieu d'olivier, quoique vert encore, rougit et est près de prendre flamme, lorsque je le retire. Alors, entouré de mes compagnons, je m'approche du monstre ; une divinité leur inspire une grande audace ; ils plongent au milieu de l'œil du Cyclope la pointe de l'épieu, et le maintiennent avec force, tandis que, pesant sur son autre extrémité, je le tourne vivement. *Tel un artisan t*roue de sa tarière le bois dont il construit un navire, ses aides des deux côtés la maintiennent avec des courroies, et elle tourne sans s'arrêter : ainsi nous faisons tourner dans l'œil du Cyclope l'épieu brûlant sur lequel le sang coule et bouillonne ; la vapeur de sa pupille embrasée consume se sourcils et ses paupières ; et les racines de l'œil, atteintes par le feu, frémissent. Ainsi, *lorsqu'un forgeron* trempe dans l'eau froide une grande hache ou une doloire, elle fait entendre un bruit strident (c'est ce qui donne au fer sa force) : ainsi l'œil frémit autour de l'épieu d'olivier. (*Od*. IX, 378-394)

23 Il en est question pour la première fois juste après le premier dialogue entre Aronnax et Nemo, p. 68.

24 Cf. Denys L. PAGE, *The Homeric Odyssey,* Oxford University Press, 1955, pp. 10-11, 15, et M.C. BOWRA, *A Companion to Homer,* Macmillan, 1962, p. 53.

Or, tout comme si Verne voulait nous mettre devant les yeux l'éperon d'acier du *Nautilus* au moment même où il est en train d'être forgé, c'est également l'action du feu sur lui qui est mise en exergue dans son évocation :

> À la pluie avait succédé *une averse de feu*. Les gouttelettes d'eau se changeaient en *aigrettes fulminantes*. On eût dit que le capitaine Nemo, voulant une mort digne de lui, cherchait à se faire foudroyer. Dans un effroyable mouvement de tangage, le *Nautilus* dressa en l'air son éperon d'acier, comme la tige d'un paratonnerre, et j'en vis jaillir *de longues étincelles* (p. 407).

Et comment ne pas discerner une ressemblance entre le passage dans lequel le héros d'Homère et ses compagnons transpercent l'œil de Polyphème et celui dans lequel Verne nous relate l'opération par laquelle Nemo extermine, en le transperçant à l'aide de son terrible éperon, le navire qui lui tient lieu de Cyclope, quand les descriptions respectives s'achèvent toutes deux par une comparaison renvoyant chacune au travail d'un artisan : forgeron chez Homère, mais précédé de charpentiers de chantier naval :

> Ainsi, *lorsqu'un forgeron* trempe dans l'eau froide une grande hache ou une doloire, elle fait entendre un bruit strident (c'est ce qui donne au fer sa force) : ainsi *l'œil frémit autour de l'épieu* d'olivier. (*Od*. IX, 388-394)

Fabricant de voiles pour bateau chez Verne, réplique des fabricants de navires évoqués par Homère :

> {…} Le *Nautilus* ne songeait pas à frapper le deux-ponts dans son impénétrable cuirasse, mais au-dessous de la ligne de flottaison, là où la carapace métallique ne protège plus le bordé. {…} Cependant, la vitesse du *Nautilus* s'accrut sensiblement. C'était son élan qu'il prenait ainsi. *Toute sa coque frémissait*. Soudain, je poussai un cri. Un choc eut lieu, mais relativement léger. Je sentis la force pénétrante de l'éperon d'acier. J'entendis des éraillements, des râclements (sic). Mais le *Nautilus*, emporté par sa puissance de propulsion, passait au travers de la masse du vaisseau *comme l'aiguille du voilier à travers la toile* (p. 423-424) !

Que cet éperon d'acier est bien l'équivalent de l'instrument mis au point par Ulysse pour crever l'œil du Cyclope ressort, par ailleurs, indirectement mais non moins clairement, de son équivalence, mise en exergue par Nemo, avec le harpon, également fait de métal et pourvu d'une pointe acérée, de Ned Land. En effet, lors de l'épisode au cours duquel le *Nautilus* attaque un troupeau de cachalots menaçant une famille de baleines australes, à Aronnax qui s'adresse à lui pour lui suggérer de les attaquer à coups de harpon, ainsi que le désire vivement Ned Land, Nemo répond :

> Inutile de s'exposer, monsieur le professeur. Le *Nautilus* suffira à disperser ces cachalots. Il est armé d'un éperon d'acier qui vaut bien le harpon de maître Land, j'imagine (p. 329).

Et c'est bien ce qui va se passer : le *Nautilus*, en une opération qualifiée – non sans raison – par le romancier de …« massacre homérique », se change en « un harpon formidable, brandi par les mains de son capitaine » (p. 330). Or, cette équivalence tout à fait explicite pourrait être considérée comme un détail sans autre conséquence, une simple boutade de Nemo destinée à taquiner Ned Land, si dans un des épisodes suivants, celui au cours duquel le *Nautilus* aura affaire cette fois à une attaque de calmars géants, ce même Ned Land ne se servait de ce harpon pour s'acharner, ainsi que le signale Stephen Bertman, [25] à …leur

25 Cf. Stephen BERTMAN, op. cit. : "{…} paralleling one of the most gruesome scenes in the Odyssey when Odysseus and his men plunged a hot stake into the giant's eye, Ned Land, Aronnax's whale-hunting

crever impitoyablement les yeux. Il s'agit du moment particulièrement dramatique où un des membres de l'équipage ayant été saisi par le tentacule d'un des calmars – qui le balance en l'air un peu comme Polyphème tenait en l'air les compagnons d'Ulysse avant de les ingurgiter –, Nemo et ses marins, auxquels se sont joints Aronnax et ses deux compagnons, furieux, se ruent sur les calmars, dont ils tranchent les tentacules à coups de hache. À l'exception de Ned Land qui, lui, reste fidèle à son harpon, lequel « à chaque coup », écrit Verne, « se plongeait dans les yeux glauques des calmars et les crevait. » (p. 396)

3. Un Cyclope nommé… Nemo

Ainsi aurait pu s'achever, à l'issue de cette véritable « Titanomachie » en plein océan, cette double, périlleuse plongée personnelle dans « les abysses verniens », si une étrange idée n'avait soudain émergé parmi mes réflexions : et si, en réalité, ce n'était pas tant Ulysse qui se dissimulait sous le masque de Nemo, mais *en même temps,* et *surtout peut-être* en définitive, …Polyphème – un Polyphème qui aurait pris sa revanche sur un Ulysse dont le rôle serait assumé en réalité, selon une lecture sous-jacente du récit, par le pusillanime Aronnax ? Un Aronnax représentant pour Nemo un Ulysse dont il aurait subtilisé même le nom ou, plus exactement, le faux nom – « Personne » – sous lequel celui-ci, pour le railler, s'était présenté à lui lors de leur première rencontre, au cours de laquelle il avait réussi, autrefois, à lui échapper, et qui a maintenant l'imprudence ou la malchance de venir le relancer dans sa tanière sous un nouveau faux nom – Aronnax !

Inutile de signaler qu'une telle hypothèse, si elle se vérifiait, résoudrait la question cruciale à laquelle Stephen Bertman (cf. plus haut p. 15) omet de donner une explication tant soit peu convaincante : pourquoi diable Verne aurait-il fabriqué un Nemo constituant un étrange amalgame alliant les traits physiques et le comportement à la fois d'Ulysse et de son adversaire : le Cyclope Polyphème, tout en conservant le personnage qui dans le roman incarne manifestement l'Ulysse homérique : Aronnax ?

N'est-ce pas, en effet, ce dernier, et non pas Nemo, qui, comme Ulysse le fait parlant aux Phéaciens, [26] nous raconte l'histoire de son séjour dans le *Nautilus* ? N'est-ce pas, surtout, également Aronnax qui, exactement comme Ulysse et ses compagnons, se retrouve, victime lui aussi de sa curiosité, en compagnie des siens, Conseil et Ned Land, séquestré, comme n'a pas manqué de le remarquer Stephen Bertman, [27] dans un immense sous-marin aussi étanchement scellé que la caverne de Polyphème ? [28] Un sous-marin dont le nom même – « Nautilus » –, qui est celui d'un mollusque marin céphalopode vivant reclus dans une

---

comrade, plunges multiple harpoons into the eyes of a monstrous squid."

26 C'est aux Phéaciens, dont le roi, Alcinoos, lui a offert l'hospitalité, que dans ce que les hellénistes ont convenu d'appeler « Les Récits chez Alcinoos » (Chants V-XIII), Ulysse relate la plupart des épisodes de son périple, dont celui des Sirènes et celui du Cyclope.

27 Cf. Stephen BERTMAN, op. cit. : "Most notably, Nemo keeps Dr. Aronnax and his two companions imprisoned in the close confines of his submarine, the *Nautilus*, just as Polyphemus keeps Odysseus and his crew captive in his cave."

28 Cf. BERTMAN, *ibid.* : "In fact, Aronnax and his two companions enter the submarine through an iron hatch, or manhole, that shuts behind them, not unlike the immense boulder that was rolled across the mouth of the giant's cave to block anyone from escaping."

coquille, [29] renverrait aussi bien à la caverne du Cyclope qu'à celle, faite d'acier, dans laquelle Nemo, volontairement isolé, comme Polyphème, de toute société humaine, [30] les retient prisonniers – une interprétation qui pourrait bien remettre en cause celle de Roland Barthes au sujet de ce sous-marin, car si celui-ci n'est que le substitut de la caverne de Polyphème, c'est à Homère et non pas à Verne qu'il reviendrait d'être taxé de manie de l'enfermement. [31] Bertman ajoute même au sujet de ce substitut de caverne un détail intéressant en discernant une analogie entre le couvercle d'acier du « trou d'homme » qui se referme derrière Aronnax et ses compagnons et le rocher à l'aide duquel Polyphème bloque l'entrée de sa grotte, bien que, en réalité, ce ne soit pas cette plaque, qui n'est nullement mentionnée dans un tel contexte tout au long de la narration, qui constitue l'équivalent du rocher de Polyphème. Ce sur quoi, en effet, Verne attire concrètement notre attention, c'est la porte de la pièce où on les confine provisoirement, dans une obscurité complète, et qui en se refermant derrière eux fait un bruit assourdissant :

> Au bas de l'échelle une porte s'ouvrit et se referma immédiatement sur nous avec un retentissement sonore. (p. 50). [32]

Contrairement à Ulysse, cependant, faute d'être, doit-on supposer, aussi malin que son modèle homérique, Aronnax ne voit pas comment ils pourraient bien s'échapper.

Mais désire-t-il vraiment s'échapper? Pas le moins du monde en réalité.

En effet, cet avatar d'Ulysse qu'est Aronnax tombe à ce point sous le charme irrésistible d'un Cyclope dont les mélodies jouées sur son orgue le subjuguent tout aussi sûrement que le chant des Sirènes, qu'il n'éprouve plus, au fil des jours, la moindre envie de quitter cet antre sous-marin et encore moins d'exterminer son geôlier. Ce qu'il éprouve, en effet, c'est une fascination toujours plus grande pour lui. Au point que, finalement, au moment où le

---

29 Que le nom donné par Verne au sous-marin est emprunté au mollusque du même nom, et à la coquille duquel il est assimilé, est tellement évident que, commentant la remarque faite par Aronnax que le mollusque nommé « argonaute », mentionné précédemment (p. 207) sous le nom que lui donnaient les Anciens et qui est justement « nautilus », « est libre de quitter sa coquille », Conseil dit mot pour mot : « – Ainsi fait le capitaine Nemo {…}. C'est pourquoi il aurait mieux fait d'appeler son navire l'Argonaute. » (p. 209).

30 Le Cyclope Polyphème vit, rappelons-le, seul dans sa caverne et à l'écart même de ses congénères (*Odyssée*, IX 187-192).

31 L'hypothèse selon laquelle le modèle sous-jacent au *Nautilus* est en fait la caverne du Cyclope Polyphème remettrait-elle éventuellement en question si elle se vérifiait, la validité de la critique acerbe émise par Roland BARTHES, qui voit en ce sous-marin, cf. *Mythologies,* « '*Nautilus'* et '*bateau-ivre'* », Editions du Seuil, 1957, pp. 76-77, « la caverne adorable », à savoir celui d'entre « tous les bateaux de Jules Verne où la jouissance de l'enfermement atteint son paroxysme lorsque, du sein de cette intériorité sans fissure, il est possible de voir par une grande vitre le vague extérieur des eaux, et le définir ainsi dans un même geste l'intérieur par son contraire ». Et de fait, si l'on admet que le modèle initial et fondamental utilisé par Verne pour dessiner son capitaine Nemo est bien le Cyclope, il était tenu dès le départ de trouver un substitut également pour sa grotte – élément aussi indissociable du personnage que son œil unique –, ce qui le conduisit à l'idée proprement géniale de cet énorme sous-marin, et sans donc être, comme le soutien Barthes, inconsciemment victime d'une obsession psychosociale d'enfermement.

32 Remarquons, par ailleurs, que le Cyclope ne provoque aucun bruit en roulant son rocher jusqu'à l'entrée de la grotte, et le bruit qu'il y provoque est celui de la charge de branches mortes qu'il jette sur le sol, et dont le choc épouvante tellement Ulysse et ses compagnons qu'ils se réfugient au fond de la grotte (*Od*. IX 233-236).

Nautilus risque d'être pris dans les remous du Maelström et qu'il se résout, pressé par Ned Land, à quitter le sous-marin, Aronnax, victime d'une sorte de « syndrome de Stockholm », n'est plus qu'à deux doigts de fusionner psychiquement avec Nemo, ou même d'être, tel un minable moustique, totalement hypnotisé et happé – littéralement « phagocyté » – par l'engloutisseuse personnalité de son hôte. Un personnage qualifié dès le début comme étant « haut de taille » (p. 52), mais également, ainsi que l'apprenons maintenant, doté d'« une voix puissante » (p. 420), et face auquel, lors d'une phase antérieure du processus, Aronnax s'était senti dans le même état qu'Œdipe face au Sphinx – un monstre mythologique que, me semble-t-il, Verne se représente plutôt comme celui, gigantesque, de Giza et non pas de taille humaine, tel que les artistes Grecs de l'époque classique le figurent sur leurs poteries :

> Je le considérai avec un effroi mélangé d'intérêt, et sans doute, ainsi qu'Œdipe considérait le sphinx (p. 68).

et qui, dans cette phase finale, lui apparait soudain ce qu'il est réellement : la réincarnation d'un géant odysséen nommé Polyphème :

> Alors le capitaine Nemo *grandissait démesurément* dans ce milieu étrange. Son type s'accentuait et prenait *des proportions surhumaines*. Ce n'était pas mon semblable, c'était l'homme des eaux, le génie des mers (p. 429).

Mais il est temps maintenant d'examiner d'un peu plus près, sous ce même angle, une particularité physique ou, pour reprendre les termes mêmes employés par Aronnax pour le décrire, « un détail particulier » de ce personnage, qui le fascine dès leur première rencontre, à l'occasion de laquelle Verne brosse, sous forme de fiche signalétique, le portrait de Nemo. Ce « détail particulier » qui a également attiré l'attention de Stephen Bertman, [33] pourrait bien être là pour évoquer ce qui est justement le trait distinctif de tout Cyclope qui se respecte :

> Détail particulier, *ses yeux, un peu écartés l'un de l'autre*, pouvaient embrasser simultanément près d'un quart de l'horizon. Cette faculté, – je l'ai vérifié plus tard –, se doublait d'une puissance de vision encore supérieure à celle de Ned Land. Lorsque cet inconnu fixait un objet, la ligne de ses sourcils se fronçait, *ses larges paupières se rapprochaient de manière à circoncire la pupille des yeux* et à rétrécir ainsi l'étendue du champ visuel, et il regardait ! Quel regard ! comme il grossissait les objets rapetissés par l'éloignement ! comme il vous pénétrait jusqu'à l'âme ! comme il perçait ces nappes liquides si opaques à nos yeux, et comme il lisait au plus profond des mers ! {...} (pp. 52-53) [34]

Quel regard, en effet, que celui de deux yeux « un peu écartés l'un de l'autre », qui « embrassent simultanément près d'*un quart* de l'horizon » et qui lorsqu'ils fixent un objet ont l'air …de n'en plus faire qu'un !

---

33 Cf. Stephen BERTMAN, op. cit. : "Verne further likens Nemo to the orb-eyed giant by observing that Nemo's most distinguishing facial figure was his wide-spaced eyes and penetrating gaze."

34 Cette vision pénétrante de celui qui perce des ténèbres dont on ne se sait la profondeur sera évoquée par Verne au sujet également du pirate Grec Starkos dans *L'Archipel en feu* : « Là, il s'arrêta un instant et se retourna {. . .} Nicolas Starkos parcourait, de son regard habitué aux ténèbres, toute cette immensité. Il y a dans l'œil du marin une puissance de vision pénétrante, qui lui permet de voir là où d'autres ne verraient pas. » (II, 19).

Qui « ont l'air », évidemment, car Verne aurait-il pu se livrer à une transposition grossière, indigne d'un grand écrivain, et nous décrire ouvertement Nemo pourvu, comme son modèle homérique, d'un œil unique au milieu du front ? On objectera peut-être qu'il aurait pu – pourquoi pas ? – le représenter comme borgne ou éborgné, l'œil couvert du bandeau noir ou du cache-œil traditionnel, selon l'image populaire stéréotypée des pirates. N'en est-il pas un, d'ailleurs, d'une certaine façon ?

Certainement pas, et ceci pour deux raisons.

En premier lieu, de cette manière, Verne aurait affublé son personnage d'une infirmité qui, outre ses connotations fortement négatives, du fait justement qu'elle se rencontre chez d'abominables flibustiers, serait tout à fait inconciliable avec son profil éminemment aristocratique. N'oublions pas qu'il s'agissait initialement, dans l'idée de Verne, d'un aristocrate polonais, aspect du personnage qui, ainsi que le souligne Volker Dehs, [35] reste inchangé pour l'essentiel dans la forme définitive du roman. Et de fait, on peut difficilement s'imaginer quelqu'un qui ressemblerait aussi peu que Nemo à un flibustier ou même à un capitaine au long cours ordinaire, tant celui-ci présente toutes les caractéristiques d'un hobereau, membre de la *szlachta,* attaché aux divertissements traditionnels de l'aristocratie, dont notamment la chasse, et disposant d'un piano-orgue dans le salon de son manoir subaquatique. Un manoir dont les murs sont ornés de tableaux de maîtres anciens et même, dans leur intervalle, de « resplendissantes panoplies » médiévales, et qui – noblesse oblige – possède un blason où figurent, comme il sied, son chiffre et sa devise !

En second lieu, une telle infirmité contredirait la puissance de vision proprement surhumaine (voir plus haut, p. 32) dont Nemo est justement censé avoir été doté par la nature. C'est, d'ailleurs, en recourant également à une curieuse description alliant la géométrie à l'animalité que Verne fera allusion, une quinzaine d'années plus tard, à ce même « détail particulier » dans la description d'un autre de ses personnages romanesques : Robur, le protagoniste de *Robur-le-Conquérant*. [36] Cet autre personnage, qui présente tellement de similitudes avec Nemo qu'on le considère comme son quasi-double, nous est décrit comme étant :

> {…} d'une taille moyenne, avec une carrure géométrique, – ce que serait un trapèze régulier, dont le plus grand des côtés parallèles (est) formé par la ligne des épaules. Sur cette ligne, rattachée par un cou robuste, *une énorme tête sphéroïdale*. *À quelle tête d'animal eût-elle ressemblé* pour donner raison aux théories de l'Analogie passionnelle ? *À celle d'un taureau*, mais un taureau à face intelligente (p. 26).

Verne insinuerait-il au sujet de Robur qu'il serait un avatar du Minotaure ? Comme Ulysse, Thésée ne s'était-il pas trouvé lui aussi prisonnier dans le fameux Labyrinthe, à la merci de cet autre monstre, dont le corps était celui d'un homme et la tête celle, justement, d'un

35 « Des traces de cette idée restent dans le comportement aristocratique de Nemo envers son équipage et les deux compagnons d'Aronnax, mais aussi dans ses invocations ambiguës de Dieu (Seconde partie ch. XIX et XXII) », et se référant à l'identité indienne inventée pour le Nemo de *L'île mystérieuse,* il ajoute « Même dans cette version, Nemo étant prince et fils d'un rajah, garde son rang d'aristocrate {…}. », cf. Volker DEHS, in : *Verniana,* « Nemo, Flourens et quelques autres – Divagations autour de *Vingt mille lieues sous les mers* », vol. 3 (2010-2011), p. 15.

36 Jules VERNE, *Robur-le-Conquérant,* Illustré de 45 dessins par Benett, Nous reportons à l'édition originale du roman, Bibliothèque d'éducation et de récréation, J. Hetzel et Cie, Paris 1886 (accessible sur Gallica - BnF).

taureau ? Sans totalement exclure que l'image du Minotaure ait pu influencer Verne quand il brossa le portrait de ce doublet de Nemo, je pencherais plutôt en faveur d'une autre interprétation.

En effet, une particularité que, comme tous les bovidés, présente un taureau par rapport aux autres mammifères est *la position latérale de ses yeux.* Cette particularité, nous disent les zoologues, outre qu'elle entraine un champ visuel comportant un espace d'ombre situé devant l'os frontal, réduit surtout le champ de vision binoculaire, avec comme résultat une mauvaise perception par cet animal des distances et de la profondeur. Ce qu'il faut, toutefois, en retenir ici ne concerne pas la vision de cet animal, mais le fait que, en raison de leur position latérale, on ne peut percevoir à la fois dans sa totalité *qu'un seul de ses deux yeux*. Si l'on y ajoute que ces yeux appartiennent à une tête « énorme et sphéroïdale », traits évoquant non pas une tête humaine normale mais bien plutôt un gigantesque globe oculaire, il n'est plus besoin de préciser quel genre de créature se dissimule sous cet autre avatar vernien de Polyphème. Et comment ne pas discerner dans le passage suivant de la même description, une allusion à l'opération cruelle déjà évoquée en détail plus haut (cf. plus haut, p. 28), par laquelle Ulysse avait crevé l'œil de Polyphème ? D'autant plus qu'elle est assortie d'une métaphore évoquant, cette fois-ci exactement comme chez Homère, non pas l'ouvrage d'un artisan voilier, mais bien d'un forgeron :

> Des *yeux que la moindre contrariété devait porter à l'incandescence*, et, au-dessus, une contraction permanente du muscle sourcilier, signe d'une extrême énergie. Des cheveux courts, un peu crépus, à *reflet métallique,* comme eût été un toupet *en paille de fer,* large poitrine qui s'élevait ou s'abaissait avec des mouvements *de soufflet de forge* (p. 26).

À cette description de Robur, alias Nemo, Verne ajoutera dans la suite de ce roman intitulée *Maître du Monde*, [37] ce détail supplémentaire, littéralement sarcastique, faisant allusion au sort subi préalablement par trois paires de compagnons d'Ulysse, dont Polyphème « déchiquète les corps membre à membre » avant de les ingurgiter (IX 287-295) :

> {…}, pas de moustache, pas de favoris, une large barbiche à l'américaine, qui laissait voir les attaches de *la mâchoire*, dont *les masséters devaient posséder une puissance formidable* (pp. 181-182).

Est-il, enfin, bien nécessaire de rappeler que si dans son évocation de Polyphème, Homère ne l'associe pas – tout au moins explicitement – à la métallurgie, mais le présente comme un pasteur, dans la mythologie grecque, les Cyclopes sont de talentueux métallurgistes, [38] et plus généralement, exactement comme Nemo – ingénieur de son état, ne l'oublions pas – de géniaux techniciens ? Ce qui, d'ailleurs, n'empêchera pas l'ingénieur Nemo de se targuer d'être lui aussi un pasteur, à cette seule différence près qu'ayant opté pour les profondeurs de l'Océan, son bétail n'est pas composé de brebis comme celui de Polyphème, mais de phoques, comme celui d'un autre fils de Poséidon, Protée, le « Vieux de

---

37 Jules VERNE, *Maître du Monde,* Illustrations par George Roux. Nous renvoyons à l'édition originale du roman, Bibliothèque d'éducation et de récréation, J. Hetzel et Cie, Paris 1904 (accessible sur Gallica - BnF).

38 Ce seraient eux notamment qui auraient fabriqué la foudre de Zeus mais aussi inventé la production du feu par frottement. Arthur C. COOK, *Zeus*, Cambridge University Press, 1914-1925, Volume I, pp. 323 et suiv., considère même que c'est cette invention qui est probablement à l'origine de la description de l'aveuglement de Polyphème par Ulysse.

la mer » comme on le surnomme, lequel tient, lui aussi, une place de choix dans l'*Odyssée* (chant IV 382-570). Car c'est bien lui qu'évoque Nemo lorsqu'il confie à Aronnax :

> Mes troupeaux, *comme ceux du vieux pasteur de Neptune,* paissent sans crainte les immenses prairies de l'Océan. J'ai là une vaste propriété que j'exploite moi-même et qui est toujours ensemencée par la main du Créateur de toutes choses. (p. 71-72)

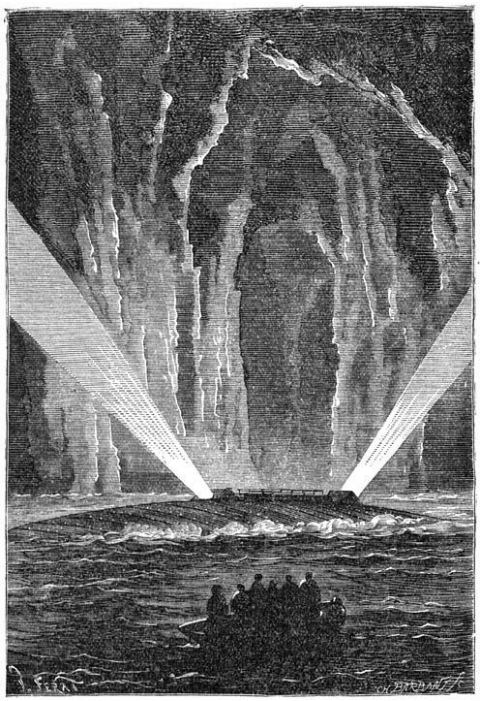


Figure 12. Le Nautilus dans la grotte sous-marine de l'île Lincoln (*L'île mystérieuse*).

Doutera-t-on encore que ce soit le Cyclope Polyphème, et non pas Ulysse, qui se dissimule sous les traits du capitaine Nemo ? Que nous aurions bien affaire à une interversion des rôles, confirmant mon soupçon initial que Verne ne se contente pas de construire son roman en s'inspirant de l'*Odyssée* mais qu'il en fait une véritable anti-*Odyssée*. Dans celle-ci, le Cyclope Polyphème prend le dessus sur Ulysse, prenant ainsi sur lui la revanche qu'Homère, n'en déplût à son père Poséidon (*Odyssée*, IX 473-542), ne lui avait pas accordée, puisque le héros finalement survivra à la terrible tempête provoquée par le dieu pour le punir d'avoir aveuglé son fils. Cela dit, faudra-t-il s'étonner si cet avatar de Polyphème s'avère être, à l'image de son divin père – car Poséidon est tout sauf un bienveillant protecteur des marins [39] –, un incurable « tueur en série » de tout ce qui flotte à la surface des océans? Deux mots, enfin, au sujet de mon hypothèse, également partagée, ainsi que je le signalais déjà plus haut (cf. p. 14 et 30), par Stephen Bertman, selon laquelle le sous-marin où se trouvent confinés de force Aronnax et ses deux compagnons, constitue le substitut imaginé par Verne de la grotte où furent séquestrés Ulysse et les siens.

---

39 Le rôle de protecteur des marins fut dévolu, par Poséidon lui-même d'ailleurs, dieu également des tremblements de terre et des sources, à d'autres divinités, notamment les Dioscures, mais il est également assumé par des divinités féminines, dont en particulier Artémis et Aphrodite.

N'est-il pas remarquable, en effet, que ce soit une vaste grotte sous-marine qui serve de port d'attache au *Nautilus* (p. 302-303) ? [40] Mais aussi, que ce soit, dans un *Nautilus* transformé, selon son vœu, en cercueil, et à l'abri de cette même grotte, que Nemo sera enseveli, quand ses parois s'effondreront sous l'effet de l'explosion du volcan de l'île ? (Figure 12) Fin sans doute digne d'un personnage qui, sans être, comme Polyphème, fils de Poséidon, n'en est pas moins un adorateur zélé de ses insondables abîmes. À cette différence près qu'il cultive avec autant de zèle les arts d'un Héphaïstos qui le lui rend bien en lui offrant comme abri une île volcanique, comme l'est justement celle de Lemnos, berceau du dieu des forgerons [41] et fabricant lui-même, comme l'ingénieur Nemo, d'incroyables appareils à la pointe de la technologie, [42] dans le genre du *Nautilus* ! Enfin, cette explication nous permet peut-être aussi de saisir une raison supplémentaire pour laquelle Verne a attaché autant d'importance à cette grotte sous-marine **:** imbriquées l'une dans l'autre à la manière des poupées russes ou des boîtes gigognes, ces deux grottes pourraient bien constituer une allusion de sa part à la façon dont cette seconde lecture de son roman est imbriquée dans la première.

Surprenante seconde lecture d'un roman qui, sous l'apparence d'un récit d'aventures en mer peuplé de monstres divers, pourrait bien constituer, quatre siècles après François Rabelais [43] et, surtout, plus d'un demi-siècle avant l'*Ulysse* de Joyce, une tentative de réécriture de l'épopée homérique aussi originale et non moins subversive que la sienne, et moins conservatrice même du point de vue de l'ordre des épisodes. Contrairement, en effet, à Joyce, qui se conforme plus ou moins à la trame générale du récit homérique [44] et se contente de la concentrer en une seule journée et dans divers quartiers d'une seule et même ville (Dublin), Verne, lui, transpose le récit en le condensant en dix mois et en n'en conservant (jusqu'à preuve du contraire, bien entendu) que deux des épisodes du périple maritime d'Ulysse : celui du Cyclope et celui des Sirènes. Par ailleurs, le personnage qui chez Joyce incarne le Cyclope Polyphème, le dénommé Le Citoyen, [45] est loin d'occuper la place de premier plan occupée chez Verne par Nemo. Ainsi, dans sa transposition de l'*Odyssée*, cet épisode constitue le pivot central de toute la narration. Enfin, last but not least, alors que Joyce respecte l'équivalence entre ses trois protagonistes (Leopold Bloom, Stephen Dedalus et Marion Bloom) et ceux d'Homère (Ulysse, Télémaque et Pénélope), Verne procède à une audacieuse conversion du héros positif homérique en un pantin béat d'admiration devant son adversaire et de ce dernier, personnage de loin le plus repoussant de l'épopée, sinon en

---

40 On retrouvera cette grotte sous-marine dans *L'île mystérieuse,* parue en 1875, « suite » à la fois de *Vingt mille lieues sous les mers* et de *Les enfants du capitaine Grant,* et où réapparaît Nemo en personne.

41 Cf. *Iliade*, I 584-595.

42 Le dieu fabrique dans son atelier des trépieds fonctionnant comme des automates (*Iliade*, XVIII, 368-383). Il a également fabriqué, en or et en argent, deux molosses qui gardent l'entrée du palais d'Alcinoos, le roi des Phéaciens (*Odyssée,* VII 91-94).

43 Son *Quart Livre,* dont le *Quint Livre* est une suite et fin publiée quelques années après la mort de l'auteur et dont l'authenticité est débattue, relate les voyages extraordinaires de Pantagruel et de ses compagnons, dont Panurge, qu'il initie aux curiosités du monde, à la recherche de la « Dive Bouteille ».

44 Plus exactement, la trame de l'*Odyssée* suivie par Joyce correspond à celle « revue et corrigée » par Victor BÉRARD. On sait, d'ailleurs, que c'est en lisant l'ouvrage de Bérard *Homère et les Phéniciens*, qui lui avait fait une grande impression, que Joyce eut l'idée d'exploiter l'*Odyssée* pour en faire un roman.

45 James JOYCE, *Ulysse*, op. cit., Seconde Partie, Episode 12, *Les Cyclopes,* pp. 421-495.

héros positif, tout au moins en principal protagoniste. De cette manière, il compose une *Odyssée* qui est en même temps – et surtout en fin de compte – une « Revanche de Polyphème ». Ou, peut-être, leur « Réconciliation » ? Au fond, le traitement réservé par Nemo à Aronnax, n'est ni physiquement, ni même moralement, douloureux, comme l'est celui, effroyable, infligé par Ulysse à Polyphème.

Sans doute, mais dans ce cas, comment devra-t-on interpréter le curieux passage dans lequel Aronnax évoque le moment où le *Nautilus* transperce de son éperon la coque du navire ennemi comme si ce n'était pas la coque de ce navire mais *son corps à lui* qui était transpercé, le choc ressenti lui ayant même fait soudain, dit-il, « pousser un cri » ? Ce passage prend tout son sens si l'on se rappelle l'équivalence mise en exergue par Nemo entre cet éperon et le harpon à l'aide duquel (voir plus haut, p. 29) Ned Land crevait impitoyablement les yeux glauques des calmars :

> Toute sa coque frémissait. *Soudain, je poussai un cri*. Un choc eut lieu, mais *relativement léger. Je sentis la force pénétrante de l'éperon d'acier*. J'entendis des éraillements, des râclements (sic) (pp. 423-424).

Il me semble, en effet, qu'il faut voir dans ces quelques lignes une façon ingénieuse imaginée par Verne pour sceller non seulement l'équivalence complète entre le navire ennemi « aux mille yeux » et Aronnax, mais aussi, et surtout, l'équivalence entre le sort que, à ce moment-là encore, Nemo réserve peut-être à ce dernier et celui que dans l'*Odyssée* Ulysse avait infligé à Polyphème : la cécité. Un sort auquel Aronnax est en principe irrémédiablement condamné dès l'instant où, dès le début, lui-même s'identifie à Œdipe (cf. plus haut, p. 31), et auquel il échappera par miracle. Ce miracle est la soudaine léthargie dans laquelle sera plongé l'équipage tout entier du *Nautilus* après avoir envoyé par le fond le navire ennemi, et dont Aronnax et ses deux compagnons profiteront pour s'échapper enfin de leur prison sous-marine.

Cette léthargie inespérée pourrait éventuellement être interprétée comme une allusion à celle de Polyphème, quand celui-ci plonge dans un profond sommeil après avoir ingurgité deux des compagnons d'Ulysse arrosés du vin que le héros lui a offert dans ce but (IX 371 et suiv.), afin de pouvoir l'aveugler et s'échapper ainsi avec ses compagnons, bien que dans le cas de ceux d'Aronnax ce soit plutôt un de ses deux compagnons qui assume ce rôle. Et de fait, les capacités odysséennes d'Aronnax ayant été absorbées par Nemo, le peu qu'il en reste encore en lui, essentiellement une part de son énergie et de sa ténacité à toute épreuve, ont en quelque sorte transmigré en la personne de Ned Land. En effet, tout comme Ulysse, ce personnage, bien qu'homme de mer aguerri, n'a qu'une idée en tête : regagner – d'où son patronyme signifiant « la terre » – coûte que coûte la terre ferme. Comme Ulysse également, Ned Land est toujours affamé (pp. 61-63), avec une nette préférence pour le menu des héros homériques : viande, pain et vin (p. 151). Enfin, ainsi que je le remarquais déjà (cf. plus haut, p. 13), comme Ulysse l'avait fait aux dépens de Polyphème, il s'acharne à crever de son harpon, l'un après l'autre, les yeux des calmars géants (p. 396). Aussi pourrait-on légitimement se demander si Ned Land ne constitue pas en fait la réplique – dans les deux sens du terme – d'un Aronnax / Ulysse mis jusqu'à nouvel ordre hors de combat. On comprendrait de cette manière pourquoi, dès leur première rencontre, Aronnax puisse dire de lui, comme s'il pressentait que cet homme allait recueillir et sauvegarder par la suite toutes ses capacités odysséennes – y compris son talent de conteur –, que le récit de ses aventures polaires « prenait une forme épique et qu'il croyait écouter quelque Homère canadien,

chantant l'*Iliade* des régions hyperboréennes » (p. 21) ! Il semblerait par ailleurs que Nemo ne soit pas dupe de ce transfert d'aptitudes odysséennes vers ce personnage et du possible danger encouru, et ce pourrait bien être la raison pour laquelle, faisant allusion au coup de harpon porté la veille par Ned Land contre le sous-marin, il emploie, pour se justifier de devoir les emprisonner, cette étrange formule : « Est-ce involontairement que maitre Land *m'a* frappé de son harpon ? » (p. 67), qui ne peut s'expliquer uniquement par le fait que pour Nemo, lui-même et son sous-marin ne font qu'un, selon l'interprétation qu'on en donne généralement. [46] C'est pour cette même raison, enfin, me semble-t-il, que Nemo, sachant qu'il ne pourra pas neutraliser cet être rustre aussi efficacement qu'il le fera avec Aronnax en l'épatant par ses connaissances dans tous les domaines et en l'envoûtant par ses « chants de Sirène », lui offrira, pour l'amadouer, ou peut-être pour s'en débarrasser en l'envoyant chez les cannibales Papouas, une excursion de plusieurs jours …« à terre ». [47]

Figure 13. La kibitka de Nicolas transformée en radeau.

La seconde raison pour laquelle je n'adopterai pas une interprétation optimiste des rapports entre ces deux avatars de héros homériques, Nemo et Aronnax (et son alter-ego Ned Land), et que Verne ressuscite à sa manière dans son roman, est qu'il reprendra cette inversion des rôles entre Ulysse et Polyphème cinq-six ans plus tard. Il le fera dans un roman d'aventures apparemment situé aux antipodes de *Vingt mille lieues sous les mers*, puisque l'action s'y déroule sur la terre ferme et non pas au fond des océans : *Michel Strogoff*. Cet autre roman, cependant, n'en représente pas moins lui aussi, compte tenu des espaces infinis traversés par le héros et des dangers incessants qu'il affronte en cours de route, une nouvelle transposition de l'*Odyssée.* Verne n'y narre-t-il pas les captivantes aventures d'un guerrier qui, comme Ulysse, rentre lui aussi, d'une certaine manière, chez lui, puisqu'il est

46 Le caractère ambigu de cette formule n'a pas échappé à W. BUTCHER, op. cit., p. 374, n. 57, qui note : "The captain's use of of 'me' (some editions have 'it') shows his passionate identification with the vessel – and his antipathy for Ned."

47 Cf. Première Partie, chap. XXI, « Quelques jours à terre », p. 159 et suiv.

natif de Sibérie ? N'est-ce pas, d'ailleurs, *incognito* que chacun d'eux devra poser le pied sur le sol natal, l'un à Ithaque, où vivent son père et son fils, l'autre à Omsk, où vit sa mère, Martha ? Quant à la mer, si celle-ci en est totalement absente, fleuves, rivières, lacs et marécages y sont tellement présents d'un bout à l'autre de l'interminable parcours effectué par le héros qu'il ne serait pas du tout exagéré de voir en eux le substitut de cet élément si cher au cœur de l'écrivain. Ceci ne présenterait rien de bien étonnant quand, ainsi que le note Olivier Dumas, « son œuvre est tellement imprégnée de cet élément qu'il l'introduit, tel un démiurge, dans certains romans où il ne devrait pas se trouver ». [48]

Ce n'est pas par hasard, en effet, si la plupart des titres de chapitre du roman contenant un toponyme se rapportent à des fleuves : « En descendant la Volga », « En remontant la Kama », « Les marais de la Baraba », « Le passage de l'Yénisseï », « Baïkal et Angara », sans compter le non moins caractéristique « Entre deux rives » ! Rien d'étonnant à cela puisqu'un grand nombre d'épisodes critiques se déroulent sur un fleuve. Pour n'en citer que les plus importants : c'est à bord du steam-boat *Caucase*, sur la Volga, que Strogoff aperçoit pour la première fois son adversaire, Ogareff (p. 70-71) ; c'est en traversant l'Irtych sur un bac qu'il est blessé à la tête, tombe dans l'eau, et est séparé de Nadia qui le croit mort (p. 133) ; poursuivi par des cavaliers Tartares, c'est en plongeant avec son cheval dans l'Obi qu'il leur échappe (p. 170) ; c'est sur la berge du Tom, où campent les Tartares et leurs prisonniers, qu'il retrouve Nadia et sa mère (p. 210) ; enfin, il rejoindra Irkoutsk, via l'Angara, embarqué depuis le lac Baïkal sur une sorte de « train de bois » dont un groupe de réfugiés ont fait un radeau de fortune (p. 284). Sans omettre, surtout, la traversée extrêmement périlleuse de l'Yenisseï, rendue possible grâce à son ingéniosité typiquement odysséenne. En effet, Michel Strogoff, qui a trouvé dans une cabane abandonnée une douzaine d'outres pleines de *koumyss,* une boisson locale alcoolisée, les vide, et après en avoir mise une de côté, les remplit d'air, et s'en sert comme flotteurs pour transformer la charrette de Nicolas en embarcation, ou, plus précisément, en une sorte de radeau (Figure 13)**,** car c'est bien ce type d'embarcation qui est à la base de l'idée géniale de Strogoff : [49]

> {…} Deux de ces outres, attachées au flanc du cheval, étaient destinées à le soutenir à la surface du fleuve. Deux autres, placées aux brancards de la kibitka, entre les roues, auraient pour but d'assurer la ligne de flottaison de sa caisse, *qui se transformerait ainsi en radeau* (p. 255).

Cette scène, qui n'est pas sans rappeler celle dans laquelle Ulysse se fabrique un radeau pour quitter l'île de Calypso (V 228-262), mais aussi, et surtout, les douze outres miraculeusement trouvées dont se sert Michel Strogoff pour transformer leur charrette en radeau, nous amènent à songer aux douze amphores de vin qu'un certain Maron avait offertes à Ulysse (IX 196-215). N'est-ce pas grâce au vin pris sur une de ces douze amphores et dont il a mis de côté et a emporté avec lui une outre pleine, qu'Ulysse endormira le Cyclope et pourra ainsi l'aveugler (IX 345-359) ? N'est-ce pas, aussi, juste après lui avoir fait boire de ce vin qu'il lui fera croire qu'il se nomme « Personne » (IX 360-367) ? Il est difficile de ne pas rapprocher cette outre providentielle d'Ulysse et ce passage du roman, si

48 Cf. Olivier DUMAS, « Faux scientifique mais vrai marin », in : *Jules Verne et la mer,* La Revue maritime, no 386-387, mai-juin 1984, qui mentionne *Voyage au Centre de la Terre* et *Hector Servadac.*

49 L'utilisation d'outres gonflées d'air pour faire flotter des radeaux était déjà pratiquée par les Minoens, si l'on en croit les figures représentées sur des sceaux datant des 2ème et 3ème millénaires av. J.-C. Des radeaux fluviaux posés sur des outres gonflées d'air pour le transport des blocs de pierre sont représentés de façon certaine sur un bas-relief assyrien datant du 7ème s. av. J. C. (Palais de Nineveh, British Museum).

l'on prend en compte l'ordre – injustifiable autrement – donné en priorité par Strogoff à Nicolas de « mettre à part » une de ces outres pleines d'une boisson qualifiée de « fortifiante, enivrante même » !

Qu'il faille voir dans cet autre roman également une transposition de l'*Odyssée*, Verne nous le dit, d'ailleurs, de façon on ne peut plus claire – imitant même en cela Homère quand celui-ci affirme que ses héros seront « chantés dans les siècles à venir » [50] –, dans le passage qui clôt le roman et où sont évoquées les noces de Michel Strogoff et de Nadia Fédor :

> La cérémonie du mariage se fit à la cathédrale d'Irkoutsk. Elle fut très-simple dans ses détails, très-belle pour le concours de toute la population militaire et civile, qui voulut témoigner de sa profonde reconnaissance pour les deux jeunes gens, *dont l'odyssée était déjà rendue légendaire* (p. 339). [51]

Or, contrairement à l'issue donnée par Verne dans *Vingt mille lieues sous les mers* à l'affrontement entre ses deux principaux protagonistes, dans ce qui s'avérera constituer une nouvelle « Anti-*Odyssée* vernienne », celui des deux incarnant Polyphème ne laissera pas s'enfuir indemne son adversaire, mais l'abattra de ses propres mains, en le poignardant. Une Anti-*Odyssée* vernienne qui, d'ailleurs, est tout autant, comme on verra, une « Anti-*Iliade* ».

4. Polyphème …au service du czar

Pour Michel Serres, dont l'interprétation du roman comme une reprise du célèbre mythe Œdipe [52] constitue la plus intéressante parmi celles formulées au siècle dernier, le patronyme créé par Verne pour son héros – Strogoff – doit être mis en rapport avec la racine grecque donnant dans cette langue des mots induisant des *figures circulaires*, ce qui serait incompatible avec l'explication que j'avance ailleurs, à savoir que Verne s'est tout simplement servi du nom de la famille historique des Stroganoff, [53] sans pour autant exclure totalement

---

50 Les hellénistes qualifient ce procédé employé par Homère d'« autoréférentiel ». Ainsi, p. ex., il fait dire à Hélène s'adressant à Hector (*Iliade*, VI 357-358) : « Zeus nous a fait subir un horrible destin, *afin que nous soyons chantés par les hommes futurs* ! » Margalit FINKELBERG, *The birth of Literary Fiction in Ancient Greece,* Oxford 1998, p. 82, qui en répertorie plusieurs, considère ce passage comme le plus exemplaire dans l'application de ce procédé par le poète. Le recours ici à ce procédé par Verne, sans toutefois le mettre en relation avec l'auteur de l'*Odyssée,* est signalé par Laurent TOUCHARD, Olga MONTCHALOVA et Pascal BARTOUT, « Les paysages de Michel Strogoff sont-ils vraiment russes ? », *cybergeo, Revue européenne de géographie, 872*, 2018, 1 : « Ce palpitant récit d'aventures, dont l'auteur, se faisant un clin d'œil à lui-même dans le dernier chapitre, disait que cette « odyssée était déjà devenue légendaire. » (https://journals.openedition.org/cybergeo/29666)

51 Nous renvoyons à l'édition originale du roman, *Michel Strogoff : Moscou, Irkoutsk ;* suivi de *Un drame au Mexique ;* dessins de J. Férat, gravés par Ch. Barbant, Bibliothèque d'éducation et de Récréation, J. Hetzel et Cie, Paris (accessible sur Gallica - BnF).

52 Cf. Michel SERRES, *Jouvences. Sur Jules Verne,* Œdipe messager, op. cit., p. 37-61. Cf. à ce sujet Marie-Hélène HUET, *The Culture of Disaster*, University of Chicago Press, 2012, p. 194.

53 Le fondateur de cette famille avait joué sous Ivan le Terrible un rôle décisif pour la protection des territoires au-delà de l'Oural contre, justement, les restes du pouvoir tatare, ouvrant ainsi la voie à la colonisation de la Sibérie, région où se déroule justement toute l'aventure, Strogoff lui-même étant présenté comme natif de Sibérie et donc, indirectement, comme un descendant des premiers colons du temps des Stroganoff, cf. Jean-André G. VLACHOS, « Le vieillard sous la lune, ou : Jules Verne, marieur divin – Récit autobiographique en cinq Actes », *B.S.J.V.,* No 199, nov. 2019, p. 83-97.

l'éventualité que ce patronyme ait également séduit Verne pour la raison évoquée par Michel Serres. Ou si *figure circulaire* il y a dans le roman, celle-ci devrait plutôt être mise en rapport avec l'œil unique distinguant du reste de l'humanité la race à laquelle appartient Polyphème; celle des *Cyclopes*, dont le nom, signifiant « les Yeux Ronds », [54] est précisément construit sur le terme grec désignant *le cercle*, et nous verrons par la suite en quoi une telle figure siérait impeccablement à l'émissaire du czar. De même, le nom de son adversaire, l'abominable Ivan *Ogareff*, dans lequel Michel Serres croit discerner le terme français « ogre », [55] est très probablement emprunté, ainsi que le soutient Jeanine Naboit-Mombet, à celui d'un militant révolutionnaire nommé Ogarev, ami de Tourguiéniev, et qui séjournait à Paris à cette époque, [56] sans qu'on puisse toutefois exclure dans ce cas-ci, l'ingénieuse hypothèse de Serres. Quoiqu'il en soit, exactement comme nous l'avons constaté au sujet du couple Aronnax / Nemo, « ogre » ou pas, si on ne se contente pas d'une lecture superficielle du roman, on ne tarde pas à se rendre compte que l'ignoble individu inspiré du Cyclope homérique n'est pas celui qu'on s'imagine. Ce n'est pas de Polyphème qu'il convient, en effet, de rapprocher cet Ogareff, mais, aussi surprenant que cela puisse paraître au premier abord, d'Ulysse. Pour se convaincre que c'est bien Ulysse, et non pas le Cyclope Polyphème, qui se dissimule sous le personnage d'Ogareff, il suffit de se reporter à la description tout à fait révélatrice qu'en fait Verne :

Figure 14. Ulysse déguisé en mendiant se présente devant Pénélope. Plaque en terre cuite milieu du 5ème siècle av. J.-C.

54 C'est ainsi que le traduit Victor Bérard dans sa traduction de l'*Odyssée,* en se basant sur ce qu'il signifie littéralement, et en adoptant l'opinion d'auteurs anciens qui y voyaient une allusion à l'« œil rond » des cratères volcaniques.

55 Le premier à avoir fait ce rapprochement, adopté par plusieurs autres chercheurs, est Michel SERRES, *Jouvences. Sur Jules Verne*, Les Éditions de Minuit, op. cit., 1. Cartes, 2. Œdipe messager, 37-61; cf. Pierre GOLDENSTEIN, Préface du roman, Presses-Pocket, 1992, p. VI ; également dans *Lire le roman,* De Boeck Supérieur, 2005, p. 93.

56 Cf. Jeanine NABOIT-MOMBET, *L'image de la Russie dans le roman français,* Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 49. Le nom d'un autre personnage de Verne, figurant, lui, dans *Vingt mille lieues sous les mers*, Conseil, le serviteur d'Aronnax, est celui d'une personne réelle : Jacques-François Conseil, inventeur d'un bateau semi-submersible, dont Verne avait fait la connaissance, cf. Daniel COMPERE, « Conseil », *Bulletin de la Société Jules Verne,* no 19, 1971, p. 67-68.

Ayant en lui (Ogareff) un peu de sang mongol par sa mère, qui était d'origine asiatique, *il aimait la ruse*, il se plaisait à *imaginer des embûches*, et ne répugnait à aucun moyen, lorsqu'il voulait surprendre quelque secret ou tendre *quelque piège*. Fourbe par nature, il avait volontiers *recours aux plus vils déguisements, se faisait mendiant à l'occasion*, excellant à prendre toutes les formes et toutes les allures. De plus, il était cruel, et il se fût fait bourreau au besoin. Féofar-Khan avait en lui un lieutenant digne de le seconder dans cette guerre sauvage (p. 138).

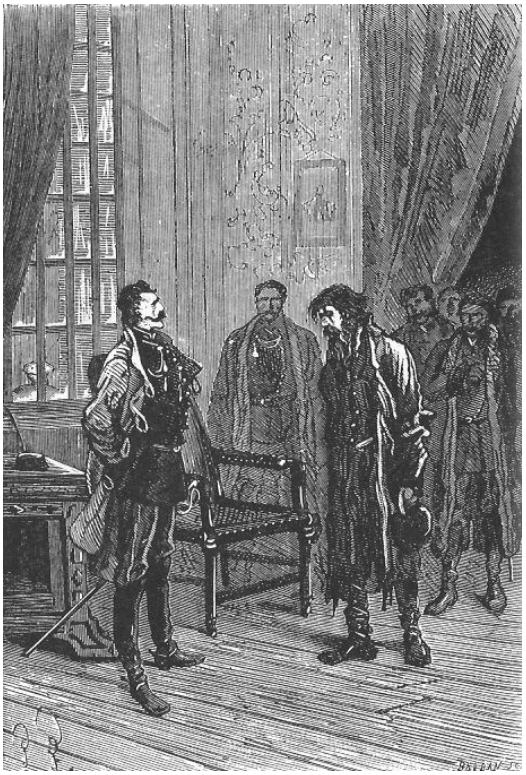


Figure 15. Ogareff en guenilles est conduit devant le Grand Duc.

Il n'est pas besoin d'être un spécialiste de l'épopée homérique pour reconnaître dans cette fiche signalétique non pas celle du Cyclope Polyphème, mais bien celle d'« Ulysse aux mille tours » (*polutropos*), ainsi qu'Homère surnomme le plus souvent son héros ; un héros qui, comme Ogareff, « se plaisait à imaginer des embûches », dont notamment celle du fameux Cheval de Troie, mais aussi, un héros qui, comme « à l'occasion » le fait également Ogareff, s'était au moins deux fois « déguisé en mendiant ». (Figure 14) Il le fait, en effet, une première fois pour pénétrer dans Troie comme espion, ainsi que le rapporte Hélène à Télémaque lorsque celui-ci visitera Sparte (*Od*. IV 240-258), et une seconde fois, pour pénétrer dans son propre palais à Ithaque sans être reconnu par les Prétendants et pouvoir ainsi les exterminer (*Od*. XIII 429-440). Et de fait, même si Ogareff ne s'introduit pas dans la ville assiégée d'Irkoutsk littéralement déguisé en mendiant, c'est cependant vêtu de guenilles (p. 315) qu'il le fera (Figure 15) quand il s'y présentera sous une fausse identité : celle de Michel Strogoff. Objectif de l'opération : rendre possible, grâce à un plan digne du

« preneur de villes » (*ptoliporthios*) [57] que fut Ulysse, la prise de cette autre ville de Troie non pas par les Grecs, bien entendu, mais les Tartares. [58]

Il vaut la peine de reproduire ici, en les plaçant côte à côte :

1) le passage dans lequel Hélène décrit à Télémaque l'aspect de son père quand ce dernier s'était introduit dans Troie :

> Il se fait à lui-même d'ignobles meurtrissures ; il jette autour de ses épaules de vils lambeaux, comme un esclave, et il s'introduit dans la ville de Priam, déguisé en mendiant, bien différent de ce qu'il était auprès de la flotte des Grecs. C'est ainsi qu'il pénètre au milieu des Troyens, personne ne soupçonne sa présence ; moi seule, malgré son déguisement, je le reconnais et l'interroge ; il a d'abord l'art d'éluder les questions. (*Od*. IV 240-258)

2) celui dans lequel nous est décrit Ogareff au moment où il se présente aux autorités de la ville assiégée, déguisé en un émissaire du czar qui aurait parcouru plusieurs centaines de km à pied et affronté en cours de route les pires adversités :

> Il avait (Ogareff) l'air épuisé de fatigue. Il portait un costume de paysan sibérien, usé, déchiré même, et sur lequel on voyait quelques trous de balle. Un bonnet moscovite lui couvrait la tête. Une balafre, mal cicatrisée, lui coupait la figure. Cet homme avait évidemment suivi une longue et pénible route. Ses chaussures, en mauvais état, prouvaient même qu'il avait dû faire à pied une partie de son voyage (p. 315).

mais aussi,

3) celui dans lequel ce même Ogareff nous est décrit, dans une scène des tout premiers chapitres du livre, de façon encore plus fidèle à son modèle homérique, puisque, pour se rendre méconnaissable, il ne s'était pas contenté de se revêtir de guenilles, mais comme Ulysse, il avait pris l'apparence d'un misérable vieillard, et plus précisément celle d'« un vieux bohémien » :

> Le vieux bohémien était là, dans une humble attitude, peu conforme avec l'effronterie naturelle de ses congénères. On eût dit qu'il cherchait plutôt à éviter les regards qu'à les attirer. Son lamentable chapeau, rôti par tous les soleils du monde, s'abaissait profondément sur *sa face ridée*. Son *dos voûté* se bombait sous une vieille souquenille dont il s'enveloppait étroitement, malgré la chaleur. Il eût été difficile, sous ce misérable accoutrement, de juger de sa taille et de sa figure. Près de lui, la tsigane Sangarre, femme de trente ans, brune de peau, grande, bien campée, les yeux magnifiques, les cheveux dorés, se tenait dans une pose superbe (p. 76).

Et qu'on ne s'étonne pas que Verne puisse mentionner dans cette description – détail absolument invraisemblable – « la face ridée» du personnage : comment, en effet, Michel Strogoff peut-il percevoir si nettement son visage que, malgré l'obscurité et malgré « le lamentable chapeau » qui le dissimule, il en distingue *même les rides* ? Mais aussi, et surtout en fait, pourquoi Ogareff qui se dissimule sous ce vieux tsigane, et n'est âgé que d' « une quarantaine d'années » (p. 124), aurait-il eu « la peau ridée » et « le dos voûté » ? À ces questions il n'est pas difficile de répondre si l'on veut bien admettre que c'est bien Ulysse que

---

57 Également employé sous la forme « *ptoliporthos* » ; c'est en se présentant sous cette qualité (celle de « preneur de la ville de Troie ») qu'il révèle au Cyclope son véritable nom (*Od*. IX 504).

58 Le plan mis au point par Ogareff, de concert avec les assiégeants, vise à dégarnir par des mouvements de diversion, dont un incendie provoqué à l'aide de naphte déversée dans le fleuve et mise à feu par lui-même, la défense d'une des portes de la ville (p. 330).

Verne prend pour modèle pour créer le personnage d'Ogareff. En effet, dans le passage correspondant de l'*Odyssée*, la déesse Athéna ne se limite pas à remettre à Ulysse les habits d'un vieux mendiant, mais le métamorphose littéralement en vieil homme, d'où « la face ridée » tout autant que « le dos voûté » de celui que Verne nous décrit ici déguisé en vieux tsigane et qui n'est autre que son avatar d'Ulysse :

> Finalement, Minerve le touche d'une baguette. Soudain sa peau délicate est ridée, ses membres se courbent, sa blonde chevelure disparaît, tout son corps est empreint de signes de décrépitude ; ses yeux, si beaux, deviennent rouges. Il est vêtu d'un ignoble haillon que recouvre une tunique enfumée, toute en lambeaux, pleine de souillures ; enfin, au lieu d'un manteau, la déesse l'enveloppe de la peau pelée d'un grand cerf, et elle lui donne un bâton et une vile besace attachée par un cuir tordu. (*Od*. XIII 429-438)

Aussi est-ce à une subtile allusion à cet aspect essentiel de l'épisode de l'*Odyssée* que nous avons affaire et certes pas, comme on aurait pu supposer, à une maladresse du romancier.

Par ailleurs, de même qu'Ulysse est le bras droit et conseiller d'Agamemnon, chef suprême des Grecs qui assiègent Troie, Ogareff est celui de Féofar-Khan, le chef suprême de l'armée tartare assiégeant Irkoutsk. De plus, n'oublions pas que de même qu'Ulysse n'hésite pas, au besoin, à exécuter ou faire exécuter impitoyablement ses adversaires, [59] Ogareff est impitoyable envers ses propres adversaires, et si Michel Strogoff n'est pas condamné à mort mais à être aveuglé c'est uniquement parce que Féofar-Khan préfère laisser le Coran décider du châtiment le plus approprié. Mais aussi, comme Ulysse, Ogareff est un fieffé fabulateur – aspect du personnage que Verne ne manque pas de mettre en relief en évoquant, en des termes qui renvoient directement à son modèle homérique, la façon dont il s'efforce de berner les défenseurs d'Irkoutsk afin de leur briser le moral :

> Ogareff raconta donc, avec un aplomb qui ne se démentit jamais, *les fausses péripéties de son voyage*. Puis, adroitement, sans trop y insister d'abord, il parla de la gravité de la situation, exagérant, et les succès des Tartares, ainsi qu'il l'avait fait au grand-duc, et les forces dont ces barbares disposaient. {…} Ces fâcheuses insinuations, Ogareff ne les prodiguait pas. Il mettait une certaine circonspection à les faire pénétrer peu à peu dans l'esprit des défenseurs d'Irkoutsk (p. 319-320).

Enfin, il n'est pas sans intérêt de signaler que cet Ogareff « aux mille tours » et « preneur de villes », « habile ingénieur » de formation, et spécialisé dans le siège de villes (p. 308), ne se décide à agir, comme Ulysse, que sous la pression d'une femme : divinité féminine portant le nom de Pallas Athéna dans le cas du héros homérique ; femme mortelle portant le nom de Sangarre, son « âme damnée », comme la qualifie Verne (p. 191), dans le cas d'Ogareff. Et de fait, comment expliquer autrement que cette tsigane, qui lui est absolument dévouée mais lui sert essentiellement d'espionne, puisse exercer sur lui un tel ascendant que, sans son intervention, celui-ci ne serait pas passé à l'action au moment le plus crucial de son plan diabolique : pénétrer dans Irkoutsk en se faisant passer pour Strogoff afin d'ouvrir au bon moment une des portes de la ville aux assiégeants :

---

59 Comme il le fait, de retour à Ithaque, en exécutant impitoyablement les Prétendants ou en condamnant à être passées au fil de l'épée celles des servantes du palais qui ne lui avaient pas été fidèles, et que son fils préférera pendre haut et court ; sans oublier le chevrier infidèle, Mélantheus, qui sera, lui, littéralement coupé en morceaux, son membre étant jeté aux chiens (*Od*. XXII 435-477).

> Ivan Ogareff pensa alors à demander à la trahison ce que la force ne pouvait lui donner. On sait que son projet était de pénétrer dans la ville, d'arriver jusqu'au grand-duc, de capter sa confiance, et, le moment venu, livrer une des portes aux assiégeants ; puis, cela fait, d'assouvir sa vengeance sur le frère du czar. *La tsigane Sangarre, qui l'avait accompagné au camp d'Angara, le poussa à mettre ce projet à exécution* (p. 308).

Est-il bien nécessaire de rappeler que c'est régulièrement pressé par Athéna et sous ses directives qu'Ulysse passe à l'action, que ce soit pour mettre au point le stratagème du Cheval de Troie ou, comme on a vu plus haut, pour se déguiser en vieux mendiant afin de s'introduire *incognito* dans son palais d'Ithaque ? Il est remarquable, d'ailleurs, que ce soit justement dans la scène où Ogareff est déguisé en « vieux bohémien » que Sangarre apparaît à ses côtés, non pas simplement comme une très belle femme, mais pareille à la statue de quelque déesse : « brune de peau, grande, bien campée, les yeux magnifiques, les cheveux dorés, (Sangarre) se tenait dans une pose superbe » (p. 75). Une apparence qui n'est pas sans rappeler l'aspect sous lequel Athéna se présente à Ulysse peu avant de le métamorphoser en vieux mendiant : celui d'« une grande et belle femme, artiste en beaux ouvrages » (*Od*. XIII 288-89). Aussi pourrait-on se demander si cette mystérieuse acolyte d'Ogareff, laquelle, remarquera peu après Strogoff, a comme « tous ces damnés tsiganes », « des yeux de chat » et « voit clair même la nuit » (p. 76), ne représenterait pas l'avatar vernien de la divine protectrice et conseillère d'Ulysse ; celle qu'Homère évoque justement sous le surnom *glaukopis,* signifiant « aux yeux de chouette ».

Cependant, s'il devient clair à présent que, contrairement à ce à quoi on se serait attendu, ce n'est pas le Cyclope d'Homère, mais son Ulysse qui se dissimule sous Ogareff, il n'apparaît pas de façon aussi claire que ce soit ce Cyclope et non pas, comme il paraît évident de le supposer, Ulysse, qui se dissimule sous la personne du protagoniste de *Michel Strogoff,* l'émissaire sans peur et sans reproche que le Czar de Toutes les Russies charge d'une mission en principe impossible, et qui en cours de route aura affaire au dangereux traître nommé Ogareff. De fait, si l'on se reporte à sa fiche signalétique telle qu'elle nous est fournie au tout début du roman, rien ne transparaît dans l'aspect physique de Michel Strogoff qui puisse être perçu comme une allusion à celui de Polyphème, à commencer par ses yeux :

> Ses yeux étaient d'un bleu foncé, avec un regard droit, franc, inaltérable, et brillaient sous une arcade dont les muscles sourciliers, contractés faiblement, témoignaient d'un courage élevé, « ce courage sans colère des héros », suivant l'expression des physiologistes (p. 23).

S'il est, paradoxalement, une paire d'yeux et un regard sortant de l'ordinaire, ce sont ceux du journaliste français Alcide Jolivet, lesquels sont mis en exergue en ce début du roman :

> Son appareil optique avait été singulièrement perfectionné *par l'usage*. La sensibilité de sa rétine devait être aussi instantanée que celle de ces prestidigitateurs, qui reconnaissent une carte rien que dans un mouvement rapide de coupe, etc. (p. 6).

Il faut sans doute remarquer que bien que nous ayons affaire dans le cas de cet autre personnage à une excellence de vue *acquise* et non pas *innée* comme est celle de Polyphème, on pourrait toutefois se demander si la mise en exergue de cette vue exceptionnelle du journaliste français ne constituerait pas de la part de Verne un signal destiné à attirer d'emblée notre attention sur *l'importance primordiale de la vue ou, plutôt, de la lumière, dans l'histoire qui va nous être contée*, tout en constituant peut-être à la fois un clin d'œil entendu, destiné à ceux de ses lecteurs éventuellement dotés, comme Alcide

Jolivet, d'un sens de l'observation supérieur à la moyenne. Pour Jean-Pierre Goldenstein, la profusion dans le roman « de mentions *des yeux,* associées à l'action du feu », constituent « un réseau de signification » centré sur le supplice qui sera infligé au héros, « tous les personnages étant, d'une façon ou d'une autre, situés par rapport à cet axe privilégié que le supplice du héros investira d'un sens majeur. » [60] Jean-Pierre Goldenstein ne spécifie pas ce qu'il entend en l'occurrence par « sens majeur », mais pour ma part, je considère que s'il en est un, celui-ci ne se limite pas aux seuls yeux comme organes, et ni même à la vue au sens strict du terme, mais embrasse l'idée plus générale et bien plus essentielle de *lumière* – notion qu'il apparente à l'« action, associée à ce réseau de signification, du feu », alors qu'elle se superpose, je crois, à l'ensemble du réseau, « action du feu » comprise.

Quoi qu'il en soit, pour se rendre parfaitement compte que c'est bien le Cyclope Polyphème qui se dissimule sous la figure de Michel Strogoff, il nous faudra attendre que l'envoyé du czar, tombé aux mains des Tartares, soit à la merci d'Ogareff et que celui-ci, faute d'obtenir de l'émir son exécution pure et simple, obtienne, par la volonté d'Allah, qu'il soit condamné à être aveuglé. Cette issue le satisfait pleinement, puisque cette cécité suffira – croit-il du moins – à laisser Strogoff hors de combat le temps nécessaire pour que lui-même atteigne Irkoutsk et mette, en se faisant passer pour lui, son plan à exécution.

Figure 16. Michel Strogoff condamné à être aveuglé.

Figure 17. Strogoff terrasse Ogareff.

Contrairement à ce que fait Homère (cf. plus haut, p. 28) lorsqu'il décrit comment Ulysse aveugle Polyphème, Verne ne nous donne pas dans son propre récit une description détaillée

60 Jean-Pierre GOLDENSTEIN, *Lire le roman,* De Boeck Supérieur, 2005, p. 59-60.

de l'opération à laquelle est soumis Strogoff par les Tartares dans le but de le priver de la vue (Figure 16), et se limite à ces quelques mots :

> La lame incandescente passa devant les yeux de Michel Strogoff (p. 236).

En revanche, Verne nous décrit de façon très détaillée et très précise *le résultat* de cette opération :

> Les paupières de l'aveugle, rougies par la lame incandescente, recouvraient à demi ses yeux absolument secs. La sclérotique en était légèrement plissée et comme racornie, *la pupille singulièrement agrandie* ; l'iris semblait d'un bleu plus foncé qu'il n'était auparavant ; les cils et les sourcils étaient en partie brûlés ; mais en apparence du moins*, le regard si pénétrant* du jeune homme ne semblait avoir subi aucun changement. S'il n'y voyait plus, si sa cécité était complète, c'est que la sensibilité de la rétine et du nerf optique avait été radicalement détruite par l'ardente chaleur de l'acier (p. 239).

De cette description, il faut retenir surtout qu'un trait caractéristique du héros est qu'il est – ou plutôt *était*, nous laisse-t-on croire, avant qu'on ne l'aveugle – doté d'un regard extrêmement « pénétrant ». Cette information, qui nous est fournie pour la première fois, ne peut pas ne pas nous rappeler le passage déjà mentionné (cf. p. 28) de *Vingt mille lieues sous les mers* dans lequel est évoqué le regard, tout aussi exceptionnellement « pénétrant » de Nemo :

> *Quel regard* ! comme il grossissait les objets rapetissés par l'éloignement ! comme *il vous pénétrait jusqu'à l'âme* ! comme il perçait ces nappes liquides si opaques à nos yeux, et comme il lisait au plus profond des mers ! …

Comment, enfin, ne pas se rendre compte, si l'on veut bien accepter que c'est à une réincarnation vernienne du Cyclope homérique – personnage doté d'un œil unique – que nous avons affaire, de la véritable portée du sarcasme auquel recourt Féofar-Khan et que reprendra le bourreau chargé de l'aveugler, lorsque celui-ci interpelle Michel Strogoff en lui lançant ces mots cruels : [61]

> « Regarde *de tous tes yeux,* regarde ! » (p. 230 et 231)

Ce trait caractéristique du héros, qu'il partage avec son homologue du roman précédent, pareillement assimilé par Verne au Cyclope Polyphème, réapparaît par la suite, au moment crucial du récit, à savoir lorsqu'il prendra sa revanche sur un Ogareff qui se rend compte alors que son adversaire, qu'il croyait aveugle, voit toujours. Verne ici nous brosse un portrait complet de son héros calqué sur celui de Polyphème.

Il en a le regard, mais également la taille gigantesque.

D'une part, en effet, Michel Strogoff, évoqué d'une manière qui ne peut pas ne pas nous rappeler le passage dans lequel Nemo se métamorphose soudain lui aussi en géant, apparaît tout à coup à Ogareff comme agrandi, pareil à « une vivante statue » (Figure 17) – « une

---

61 Cette formule, dont Jean-Yves Tadié a fait le titre d'un de ses livres consacrés à Verne (*Regarde de tous tes yeux*, 2005, Gallimard) et que Georges Perec avait placé en exergue à un de ses romans (*La Vie mode d'emploi,* 1978), a son origine dans diverses formules similaires de l'*Ancien Testament* (*Ezéchiel*, 40. 4 et *Deutéronome*) faisant intervenir aussi bien la vue que l'ouïe, et équivaut à la locution verbale « être tous yeux ».

statue de Commandeur », ainsi que la qualifie ingénieusement Jean-Pierre Goldenstein. [62] Il vaut la peine, je crois, de mettre en regard les deux passages suivants :

a Alors le capitaine Nemo *grandissait démesurément* dans ce milieu étrange. Son type s'accentuait et prenait *des proportions surhumaines*. Ce n'était pas mon semblable, c'était l'homme des eaux, le génie des mers (*Vingt mille lieues sous les mers*, p. 429).

b Michel Strogoff n'avait que son couteau sibérien pour toute arme, il ne voyait pas son adversaire, armé d'une épée, il est vrai. *Mais par quelle grâce du ciel semblait-il le dominer, et de si haut ?* {…} (p. 334).

D'autre part, Verne, dans ce cas également, attire notre attention sur le « regard fascinant » du personnage :

> {…} Celui-ci (Ogareff), fou de rage et de terreur en face de *cette vivante statue,* arrêta ses regards épouvantés sur *les yeux tout grands ouverts de l'aveugle. Ces yeux, qui semblaient lire jusqu'au fond de son âme* et qui ne voyaient pas, qui ne pouvaient pas voir, *ces yeux opéraient sur lui une sorte d'effroyable fascination.* Tout à coup, Ivan Ogareff jeta un cri. Une lumière inattendue s'était faite dans son cerveau. « Il voit, s'écria-t-il, il voit » (p. 333) !

Et comment ne pas discerner également un hommage rendu par Verne à son grand prédécesseur et, plus précisément, à son art de la comparaison, en celle qui justement clôt le passage suivant :

> Michel Strogoff n'était pas, n'avait jamais été aveugle. Un phénomène purement humain, à la fois moral et physique, avait neutralisé l'action de la lame incandescente que le bourreau de Féofar-Khan avait fait passer devant ses yeux. # On se rappelle qu'au moment du supplice, Marfa Strogoff était là, tendant ses mains vers son fils. Michel Strogoff la regardait comme un fils peut regarder sa mère, quand c'est pour la dernière fois. Remontant à flots de son cœur à ses yeux, des larmes, que sa fierté essayait en vain de retenir, s'étaient amassées sous ses paupières et, en se volatilisant sur la cornée, lui avaient sauvé la vue. La couche de vapeur formée par ses larmes, s'interposant entre le sabre ardent et ses paupières, avait suffi à annihiler l'action de la chaleur. *C'est un effet identique à celui qui se produit, lorsqu'un ouvrier fondeur, après avoir trempé sa main dans l'eau, lui fait impunément traverser un jet de fonte en fusion* (p. 335). [63]

Qu'il me soit permis, en effet, de voir ici également, de même que dans un passage analogue de *Vingt mille lieues sous les mers* (cf. plus haut, p. 28), un hommage rendu par Verne à Homère dans la frappante similitude entre cette comparaison et celle qui clôt le passage correspondant de l'*Odyssée,* dans lequel est évoquée l'opération par laquelle Ulysse et ses compagnons aveuglent Polyphème. Ici, de nouveau, la comparaison renvoie à l'ouvrage d'un artisan :

> Ainsi, *lorsqu'un forgeron* trempe dans l'eau froide une grande hache ou une doloire, elle fait entendre un bruit strident (c'est ce qui donne au fer sa force) : ainsi l'œil frémit autour de l'épieu d'olivier. (*Od*. IX, 388-394)

---

62 Cf. Jean-Pierre GOLDENSTEIN, op. cit., p. VI.

63 Il convient de noter que l'explication donnée par Verne au fait que Michel Strogoff ne perd pas la vue, tout autant que cette comparaison avec l'ouvrier fondeur (« effet Leidenfrost »), sont absolument valides scientifiquement. Au sujet de la première cf. Pr. Pierre CARLES, « Les voyageurs de Jules Verne malades », *Médecine et culture* no 27, 1er déc. 2017, p. 191 (accessible en ligne), et au sujet de la seconde, cf. https://www.maxisciences.com/experience/voila-le-secret-de-l-homme-qui-passe-sa-main-au-travers-de-metal-en-fusion-sans-se bruler_art40153.html.

5. Michel Strogoff et les Sirènes

La toute première étape de cette recherche, qui concernait alors uniquement *Vingt mille lieues sous les mers,* s'est faite, on se le rappelle, sous le signe des Sirènes; de ces êtres maléfiques dont Ulysse, poussé par un désir aussi impérieux que mystérieux, voulut écouter le chant ensorcelant et fatal en se faisant ligoter par ses compagnons au mât de son navire. J'avais alors restitué ces Sirènes en tant qu'un des sujets inspirés à Verne – en même temps que celui, central, de son Cyclope – de l'*Odyssée* homérique, à la lumière de deux scènes distinctes du roman ; deux scènes apparemment sans aucun rapport l'une avec l'autre, dont j'ai pu mettre au jour le fil difficilement discernable les reliant entre elles. Rien de surprenant donc, si l'on veut bien accepter que la trame secrète de *Michel Strogoff* consiste elle aussi, au même titre que *Vingt mille lieues sous les mers,* en une transposition tout à fait originale par Verne des aventures d'Ulysse, à ce que ce thème des Sirènes apparaisse dans cet autre roman également. Cette constatation est d'autant plus intéressante que, comme dans le premier roman, ce sont à nouveau deux scènes à première vue également sans rapport l'une avec l'autre qui devront être mises en relation afin de dévoiler le thème homérique dont il s'est inspiré.

La première de ces deux scènes est celle dans laquelle l'attention de Michel Strogoff se porte spontanément et comme irrésistiblement sur le groupe de jeunes et jolies tsiganes qui accompagnent Sangarre et Ogareff, et que le héros rencontre au cours de son passage en steam-boat sur la Kama. Il s'agit de la première étape de son long voyage en direction d'Irkoutsk effectuée non par voie terrestre mais *par voie d'eau*. Ce qui attire particulièrement l'intérêt du héros est le vêtement – des « jupes à paillettes » – que portent ces jeunes et belles tsiganes :

> Là, sur le pont du steam-boat, se trouvaient et le vieux bohémien et la femme qui l'avait traité d'espion. Avec eux, sous leur direction, sans doute, débarquaient une vingtaine de danseuses et de chanteuses de quinze à vingt ans, enveloppées de mauvaises couvertures qui recouvraient *leurs jupes à paillettes*. Ces étoffes, piquées alors par les premiers rayons de soleil rappelèrent à Michel Strogoff cet effet singulier qu'il avait observé pendant la nuit. C'était *tout ce paillon* de bohème qui étincelait dans l'ombre lorsque la cheminée du steamer vomissait quelques flammes. (p. 75-76)

À elle seule cette évocation, focalisée sur leur habillement, ne semble présenter aucun intérêt pour notre propos. En revanche, elle en présente un si, outre que nous avons affaire non pas seulement, comme le précise Verne, à des danseuses mais aussi à *des chanteuses*, l'une d'entre elles ne se mettait à fredonner, au moment où elles débarquent, « une chanson *d'un rythme étrange* » (p. 75-76) :

> De ces jeunes danseuses, plusieurs étaient remarquablement jolies ; tout en ayant le type franchement accusé de leur race. Les tsiganes sont généralement attrayantes {…}. L'une d'elles fredonnait *une chanson d'un rythme étrange*, dont les premiers vers peuvent se traduire ainsi :
>
> Le corail luit sur ma peau brune,
>
> L'épingle d'or à mon chignon !
>
> Je vais chercher fortune
>
> Au pays de …

Cette formule, en effet, ne peut pas ne pas nous rappeler celle employée dans *Vingt mille lieues sous les mers* au sujet de la pièce jouée sur son orgue par le capitaine Nemo : « une

harmonie triste sous *un chant indéfinissable* », en laquelle j'avais discerné une allusion faite par Verne au chant des Sirènes homériques (cf. p. 19). Sans doute la raison pour laquelle Michel Strogoff est tenté, sur le moment, de les suivre, est son intention de faire arrêter Sangarre, qu'il a surprise par hasard la veille au soir alors qu'elle confiait à son compagnon qu'« un courrier est parti de Moscou pour Irkoutsk » (p. 71), et la raison pour laquelle il préfère renoncer à le faire est qu'il se rend compte aussitôt qu'une telle initiative l'obligerait à dévoiler son identité, que le czar en personne (p. 29) lui a fait jurer de ne révéler en aucun cas :

> Michel Strogoff fut sur le point de suivre Sangarre et sa troupe, mais il se retint. « Non, pensa-t-il, pas de démarche irréfléchie ! {…} Allons, ami Korpanoff, reste tranquille ! » (p. 75-76)

Il n'en reste pas moins vrai que cet attrait exercé par les jeunes et jolies tsiganes sur le héros, attrait excitant tout autant sa vue que son ouïe, la première avec comme objet leur accoutrement et la seconde le chant fredonné par l'une d'entre elles, est trop mis en exergue par l'auteur pour n'y accorder qu'une valeur anecdotique.

Ces quelques éléments, bien que nullement dénués d'intérêt, sont, cependant, encore insuffisants pour étayer l'hypothèse selon laquelle l'évocation de ce groupe de danseuses et chanteuses tsiganes pourrait constituer une allusion faite par Verne aux Sirènes de l'Odyssée. J'aurais donc sans doute abandonné cette hypothèse si ces mêmes jeunes tsiganes n'apparaissaient de nouveau dans une autre scène du roman, située dans l'épisode où Michel Strogoff est aveuglé par les Tartares. Or, dans cette scène, nous avons justement affaire, comme dans l'épisode correspondant de l'épopée, mais aussi du roman précédent, à un homme ligoté : après un Nemo arrimé par des cordes à la plateforme de son Nautilus dans *Vingt mille lieues sous les mers*, nous sommes en présence maintenant – dans un épisode capital, s'il en est, de cet autre roman –, d'un Michel Strogoff apparaissant les bras liés derrière le dos en vue de son supplice ; un détail que Verne n'aurait pu omettre de mettre en exergue : dès son arrestation par les Tartares, il est « étroitement garroté » (p. 218), c'est « les mains liées » qu'il est conduit devant Féofar-Khan (p. 229) et c'est Nadia qui, après le supplice, coupe, à l'aide d'un poignard, « les cordes qui attachaient les bras de Michel Strogoff » (p. 236).

Mais revenons à nos jeunes et jolies tsiganes.

Une question qu'on pourrait se poser incidemment à leur sujet est : pourquoi *des tsiganes* ? Pourquoi Verne, à la recherche du type de personnes qui pourraient, dans le contexte historico-géographique de son récit, incarner ses Sirènes, et compte tenu qu'il ne pouvait pas promener à travers la Sibérie de jeunes femmes dans leur plus simple appareil et dotées d'une queue de poisson, en est-il venu à porter son choix sur de jeunes et jolies tziganes ?

Je crois que c'est cette image d'un Ulysse ligoté, dont il avait déjà décidé de faire dans son récit un Michel Strogoff réincarnant en fait le Cyclope homérique et exposé à un terrible supplice effectué en public, qui le conduisit à ce choix. Plus précisément il se pourrait que cette image lui ait rappelé le personnage de Quasimodo – être difforme, lui aussi, comme Polyphème, et dont un des yeux est recouvert par une énorme verrue –, lié sur le pilori dans le célèbre roman de Hugo, et du même coup, également, Esmeralda ; la jeune et jolie danseuse tsigane qui dans cette scène justement, une des plus émouvantes de *Notre-Dame*

de Paris, prenant pitié du supplicié attaché au pilori de la Place de Grève, s'approche de lui pour lui donner à boire. (Figure 18) Bien entendu, c'est au seul besoin de Verne de trouver un substitut adéquat des Sirènes que se limite ce choix, le rôle assumé par ses propres danseuses tsiganes étant, à l'instar de celles de l'*Odyssée*, et à l'opposé de celui d'Esmeralda, celui d'êtres maléfiques complotant la perte de son propre héros.

Figure 18. Esmeralda donne à boire à Quasimodo.

Cela dit, notons d'abord qu'il n'est pas étonnant que ces jeunes tsiganes aperçues par Michel Strogoff sur le steam-boat, réapparaissent dans cet épisode du supplice. Dans cet épisode, en effet, nous est décrit un spectacle de danses organisé par les Tartares en l'honneur de leur souverain dans la ville qu'ils viennent d'occuper victorieusement (p. 228 et suiv.), d'où la participation à la fin de ce spectacle de guerriers dansant les armes à la main (p. 232-233). S'agissant, en effet, de danseuses professionnelles, ces jeunes tsiganes sont bien à leur place ici, tout autant qu'un autre groupe de danseuses, d'origine persane, dont le statut de danseuses professionnelles indépendantes est souligné par Verne (p. 229), et qui se produiront avant elles. Un premier détail qui les différencie de leurs collègues persanes est que, alors leur propre groupe n'en compte qu'une vingtaine, ces dernières sont infiniment plus nombreuses : « Une nuée de danseuses fit alors irruption sur la place ». C'est que si ce sont bien les Sirènes homériques qui se dissimulent derrière nos jeunes tsiganes « danseuses et chanteuses » à la fois, il va de soi que leur nombre devait se limiter à celui d'une chorale, ou plutôt, à celui *d'un chœur antique* (j'y reviendrai). Un autre détail qui les différencie de leurs collègues persanes est que c'est juste au moment où elles vont entrer en scène que le bourreau chargé d'aveugler le héros va l'interpeller, en reprenant les mots prononcés auparavant par l'émir et dont j'ai eu l'occasion déjà de dévoiler la véritable portée

(cf. plus haut, p. 47) : « Regarde de tous tes yeux, regarde ! » (p. 230). Rien d'étonnant en cela si le rôle qui leur est dévolu est bien celui des Sirènes que, dans l'épopée homérique, Ulysse affronte ligoté au mât de son navire. Il semble, par contre, paradoxal que Verne, qui prend soin, comme on a vu, dès le début de l'histoire, de mettre en exergue non pas leur qualité de danseuses mais celle *de chanteuses,* ne fasse nullement appel dans le cadre de ce spectacle à cette autre qualité des jeunes tsiganes. En réalité, ainsi que nous sommes en mesure de le connaître grâce à certains spécialistes de son œuvre, Verne n'avait pas omis de le faire – tant s'en faut.

De fait, selon ce qu'il ressort des recherches effectuées par ces spécialistes, initialement, la chanson évoquée plus haut que fredonne une des jeunes tziganes au moment où leur groupe quitte le *steam-boat* et qui semble exercer sur le héros un étrange attrait, était chantée par elle – ou plutôt, je crois, *en chœur* par l'ensemble du groupe – à l'intention de Michel Strogoff juste avant qu'on le prive de la vue. [64] La raison pour laquelle Verne gomma cette scène est, selon eux, que la chanson en question avait fortement déplu à Hetzel. Je me demande, toutefois, si en réalité ce ne fut pas tant cette chanson que l'idée qu'on puisse chanter une chanson pareille à un supplicié – Olivier Dumas la qualifie d'« étonnamment sensuelle » [65] – que n'avait pas approuvée Hetzel. Cela, en effet, aurait pu choquer les autorités russes et nuire au projet de Hetzel de promouvoir, sur la lancée du succès que pourrait obtenir le roman, également une édition russe.

Verne ne pouvait évidemment pas révéler à son éditeur, pour le faire revenir sur sa condamnation de cette chanson, la trame secrète de son roman, en vertu de laquelle cette scène constituait une transposition de l'épisode odysséen des Sirènes et que cette chanson constituait l'équivalent de leur chant envoûtant. Aussi décida-t-il de contourner l'obstacle par une manœuvre en deux temps.

1. En premier lieu, il veilla à maintenir une trace perceptible du scénario initial dans cette même scène capitale du roman en y remplaçant ses chanteuses par un jeune chanteur. Celui-ci, secondé par une seule tsigane qui se limite à lui répondre chaque fois qu'il chante le refrain par des mouvements de danse accompagnés d'un « daïré » et de crotales, entre en piste pour entonner, accompagné, lui, d'un instrument à cordes (« une doutare »), une chanson …« *au rythme très-étonnant* ». Inutile de préciser qu'il ne peut s'agir que de celle, comportant également un refrain, [66] fredonnée par une des jeunes tsiganes au début de l'histoire et qualifiée alors comme étant « *d'un rythme étrange* » :

> Alors s'avança un tsigane, âgé de quinze ans au plus. Il tenait à la main une doutare, dont il faisait vibrer les deux cordes par un simple glissement de ses ongles. Il chanta. Pendant le couplet de *cette chanson au rythme très-bizzare,* une danseuse vint se placer près de lui et demeura immobile l'écoutant ; mais chaque fois que le refrain revenait aux lèvres du jeune chanteur, elle reprenait sa danse interrompue, secouant près de lui son daïré et l'étourdissant du cliquetis de ses crotales. # Puis après le dernier refrain les ballerines enlacèrent le tzigane dans les mille replis de leurs danses. (p. 231)

---

64 Cf. *Bulletin de la Société Jules Verne*, no 79, Juillet-Septembre 1986, p. 24-25, où est publié également le texte intégral de cette chanson.

65 Cf. Olivier DUMAS, « Hetzel censeur de Verne », in : *Un Éditeur et son siècle, Pierre-Jules Hetzel (1814-1886),* dir. C. Robin, ACL, Nantes, p. 129-130.

66 Ce refrain, avec des variantes aux deux premiers vers, est le suivant : « Quand le tambour de Basque / Résonne sous ta main, / J'ai le désir fantasque / D'être amoureux demain ! »

Est-il possible en lisant ce passage de ne pas se rappeler une des deux scènes de danse figurant sur le nouveau bouclier fabriqué par Héphaïstos pour Achille :

> Des filles, des garçons, jeunesse au tendre cœur, dans des paniers tressés emportent le doux fruit. Un jeune gars, au milieu, tire des sons plaisants d'une claire cithare, en chantant à voix fine une belle complainte ; et les autres, suivant le rythme qu'il leur donne, parmi chansons et cris, de leurs pieds, bondissants frappent la terre ensemble. (Il. XVIII, 567-572)

Verne, d'ailleurs, non seulement ne dissimule pas la ressemblance entre les ballets qu'il met en scène dans cet épisode central de son roman et les danses de la Grèce ancienne, mais le laisse entendre de façon on ne peut plus explicite lorsqu'il note au sujet de celle dansée par ses guerriers Tartares qu'il doit s'agir d'une coutume datant des temps où les Grecs, à l'époque hellénistique, avaient étendu leur influence jusqu'en Asie centrale. Et s'il ne les mentionne pas nommément, c'est pour ne pas trop attirer notre attention sur le fait qu'en réalité c'est bien leurs danses à eux qu'il a surtout en tête, et non pas celles de cette peuplade asiatique :

> Puis un escadron de Tartares, dans leur uniforme de guerre, vint se mêler aux danses, dont la furie allait croissant, et alors commença une fantasia [67] pédestre, qui produisit le plus étrange effet. Ces soldats, armés de sabres nus et de longs pistolets, tout en exécutant une sorte de voltige, firent retentir l'air de détonations éclatantes, de mousquetades continues qui se détachaient sur le roulement des tambours, le ronflement des daïrés, le grincement des doutares. Par certains côtés, ce divertissement rappelait la cybistique des anciens, sorte de danse militaire dont les coryphées manœuvraient au milieu de pointes d'épée et de poignards, et il est possible que la tradition en ait été léguée aux peuples de l'Asie centrale ; mais cette cybistique tartare était rendue plus bizzare encore par *ces feux de couleurs* qui serpentaient au-dessus des ballerines, *dont tout le paillon se piquait de points ignés*. C'était comme *un kaléidoscope d'étincelles* dont les combinaisons se variaient à l'infini à chaque mouvement des danseuses. (p. 233)

La description de cette danse, faut-il noter, nous permet aussi de comprendre l'intérêt particulier porté par Michel Strogoff aux *jupes à paillettes* dont étaient déjà vêtues les jeunes tsiganes sur le steam-boat. Ces paillettes, en effet, comme le héros l'avait déjà remarqué alors en attribuant, à deux reprises, ce phénomène aux « flammes vomies par la cheminée du steamer » :

> a) Mais il arrivait parfois lorsque la cheminée du steam-boat, au milieu de volutes de fumée, s'empanachait de flammes rougeâtres, que des étincelles semblaient courir à travers le groupe, comme si des milliers de paillettes se fussent subitement allumées sur un rayon lumineux. (p. 71)
>
> b) C'était *tout ce paillon* de bohème qui étincelait dans l'ombre lorsque la cheminée du steamer vomissait quelques flammes. (p. 76)

métamorphosent à présent, à cause de la réflexion sur elles du feu des torches, *les tsiganes elles-mêmes en flammes.* De cette manière Verne assimile ces jeunes femmes à l'élément même – le feu – qui est à la base du supplice auquel, dans les instants qui vont suivre, va être soumis son héros.

Mais aussi, ces étincelantes paillettes pourraient bien représenter l'équivalent pour Verne des écailles de poisson dont une Sirène est revêtue, de la taille à la base de sa queue – à mi-corps, pour reprendre la locution employée par Verne au sujet de Nemo attaché à son sous-

---

67 Divertissement équestre, pratiqué surtout au Maghreb, dans lequel des cavaliers font, à grande allure, des exercices de voltige en chargeant et en déchargeant leurs armes.

marin (cf. plus haut, p. 21) –, et c'est pour cette raison, n'en doutons pas, qu'il ne parle pas à leur sujet de « robes » couvrant tout le corps, mais de « jupes » (p. 76). Des jupes que, dans leur crainte que cette anormalité anatomique ne les rende suspectes aux yeux des autorités, elles s'efforcent, lorsqu'elles sont couchées sur le pont du steam-boat, de dissimuler en les recouvrant de « mauvaises couvertures ». En vain, en fait, puisque le courant d'air et les flammes de la cheminée du navire les découvrent aux yeux de Michel Strogoff. Ces mêmes couvertures, d'ailleurs, ne sont peut-être pas sans rapport avec celle en laquelle Lionel Dupuy voit dans une illustration de Jules Férat déjà évoquée (cf. plus haut, p. 21) représentant le capitaine Nemo affalé dans le canapé de son salon, « la nageoire caudale d'une sirène ».

Sans doute, les Grecs anciens ne se représentaient pas les Sirènes sous la forme que leur connaissait le folklore nord-européen et par la suite, celui de tout l'Occident, comme des femmes-poissons. En effet, les Grecs, du moins à l'époque classique – car Homère lui-même omet d'en donner une description et ne dit même pas de façon explicite leur nombre –, se les représentaient et les figuraient sur leurs poteries, comme j'ai déjà eu l'occasion de le signaler (cf. plus haut, p. 21), sous l'aspect de femmes-oiseaux, plus exactement d'oiseaux à têtes de femme. Dans les deux cas, cependant, ces deux types d'êtres légendaires ont en commun, outre qu'ils sont liés tous deux à la mer, deux autres aspects essentiels : leur sexe et leur capacité d'envoûter les marins. Il faut donc en déduire, ce qui n'est pas fait pour surprendre, que c'est sous la forme de femmes-poissons que Verne se les imagine et les évoque de manière voilée en la personne de ses jeunes et jolies tsiganes.

Enfin, cet extraordinaire spectacle, ce « kaléidoscope d'étincelles dont les combinaisons se variaient à l'infini à chaque mouvement des danseuses ». (p. 233), pourrait bien constituer l'équivalent de celui auquel, dans *Vingt mille lieues sous les mers*, s'expose Nemo, attaché en plein ouragan à la plate-forme de son *Nautilus* :

> À la pluie avait succédé *une averse de feu*. Les gouttelettes d'eau se changeaient en *aigrettes fulminantes*. On eût dit que le capitaine Nemo, voulant une mort digne de lui, cherchait à se faire foudroyer. Dans un effroyable mouvement de tangage, le *Nautilus* dressa en l'air son éperon d'acier, comme la tige d'un paratonnerre, et j'en vis jaillir *de longues étincelles* (p. 407).

2. En second lieu, Verne décida de sauvegarder ses « Sirènes » sous leur aspect fondamental de chanteuses tsiganes, de même que les premiers vers de la chanson composée dans ce but, en y faisant allusion dans un autre chapitre du roman (chap. VIII), dans l'épisode où Michel Strogoff les rencontre pour la première fois, sur le steam-boat qui l'amène de Nijni-Novgorod à Kazan, et dans lequel initialement les jeunes tziganes n'étaient mentionnées que comme faisant partie du groupe formé par Sangarre, le vieux bohémien sous lequel se dissimule Ogareff, et elles-mêmes. De cette façon, dans ce nouveau contexte, son éditeur n'aurait plus aucune objection au sujet de leur chanson, à plus forte raison si n'en étaient reproduits que les tout premiers vers. Sous cette forme et dans ce nouveau contexte, il n'était plus possible, bien sûr, à Verne de faire chanter *en chœur*, sur le pont du bateau et en pleine nuit, cette chanson par ses « Sirènes ». Aussi décida-t-il de parer à cet obstacle en chargeant de cette tâche une seule des jeunes tsiganes, et en la faisant simplement fredonner, au moment où leur troupe débarque du steam-boat, le début de la chanson destinée initialement à être chantée par toutes ensemble à l'intention du héros. Que l'idée de Verne était d'investir ses tsiganes d'une fonction analogue à celle d'un chœur antique est confirmée, d'ailleurs, par le rôle assumé par Sangarre dans le cadre de cette danse, qu'il assimile à celle d'un groupe de « corybantes » dont elle serait le coryphée :

> Sangarre ne dansa pas, mais elle se posa comme une mime au milieu de ses ballerines, dont les pas fantaisistes tenaient de tous ces pays que leur race parcourt {…}. Sangarre, tenant un de ces daïrés qui frémissait entre ses mains, excitait cette troupe de *véritables corybantes*. (p. 231-232)

Faudra-t-il en dire plus pour mieux mettre au jour que la scène initiale imaginée par Verne à l'occasion du supplice subi par son héros consistait bien en une transposition de l'épisode homérique des Sirènes ? Et que, en dépit des entraves que lui posait son éditeur, il a réussi à en préserver l'essentiel, en rendant cette transposition non seulement suffisamment lisible pour un lecteur plus attentif ou même, comme le recommande Jean-Pierre Goldenstein, plus « actif » (voir plus bas), mais en tournant – pour notre plus grande délectation – ces difficultés à son avantage en faisant preuve d'une extraordinaire virtuosité. Je serais bien incapable de définir ce en quoi consiste la méthode employée par Verne pour réussir à faire passer ses propres objectifs littéraires, incompatibles avec ceux de récits destinés à « la récréation de la jeunesse », à travers les mailles étroites du corset que lui imposait Hetzel, et dont il parle comme d'« un milieu étroit où {il est} condamné à {se} mouvoir ». [68] Aussi choisirai-je de donner la parole à Verne en citant un passage du *Pays des fourrures,* qui, me semble-t-il, résume cette méthode d'une façon imagée mais non moins parfaite. Il s'agit d'un dialogue entre Paulina Barnett et le lieutenant Jasper Hobson :

> La surface du lac Snure était prise encore. Nulle fissure n'indiquait une prochaine débâcle. Quelques icebergs en ruine hérissaient sa surface solide affectant des formes pittoresques du plus étrange effet, surtout quand *la lumière*, s'irritant à leurs arêtes, en variait les couleurs. On eût dit les morceaux d'un arc-en-ciel brisé par une main puissante et qui s'entrecroisait sur le sol. – Ce spectacle est vraiment beau ! monsieur Hobson, répétait Mrs. Pauline Barnett. *Ces effets de prismes se modifient à l'infini suivant la place qu'on occupe*. Ne vous semble-t-il pas, comme à moi, que nous sommes penchés sur l'ouverture d'*un immense kaléidoscope* ? » [69]

« Kaléidoscope » ? Est-ce par hasard si le même terme apparaît également, associé là aussi au terme « infini », dans un des passages de *Michel Strogoff* cités plus haut, et dans un contexte à première vue non seulement sans aucun rapport avec ce passage, mais encore opposé, puisque dans l'un, nous avons affaire à de la glace, et à du feu dans l'autre ? : « C'était comme *un kaléidoscope* d'étincelles dont les combinaisons se variaient *à l'infini* à chaque mouvement des danseuses ». Ce serait cependant omettre de discerner que dans un cas comme dans l'autre, c'est en réalité de *lumière* dont il est question. À cet égard, tout en maintenant ma réserve sur le caractère trop restrictif de son interprétation du thème des yeux et du regard dans *Michel Strogoff,* j'adhérerai pleinement à l'avis de Jean-Pierre Goldenstein qui, dans un passage déjà cité (cf. p. 45) de son ouvrage, soutient que, de façon générale chez Verne, « des indices de caractérisation parsemés tout au long du roman doivent être réunis en un faisceau signifiant par un lecteur qui pour parvenir à ce résultat ne peut être qu'actif ».

Remarques finales

Je notais plus haut, au moment de clore la première étape de cette recherche, exclusivement focalisée au départ sur *Vingt mille lieues sous les mers,* que « contrairement à

---

68 Cf. A. PARMÉNIE et C. BONNIER de LA CHAPELLE, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs, P.-J. Hetzel,* Paris, Albin Michel, 1953, p. 10

69 *Le Pays des fourrures,* 1873, p. 39 (édition originale en ligne sur *Gallica - BnF*).

Joyce, qui se conforme à la trame générale du récit homérique {…}, Verne, lui, transpose le récit en n'en conservant que certains des épisodes relatifs au périple maritime, et notamment celui du Cyclope, dont il fait le pivot central de tout le roman, ce pivot entraînant dans sa dynamique celui également des Sirènes ». (cf. p. 16)

En concluant, toutefois, cette première étape – et plutôt conventionnellement en réalité –, je n'omettais pas d'ajouter que cette constatation devait être reçue avec réserve, dans la mesure où on ne saurait exclure l'éventualité que Verne ne se soit pas limité à ces deux épisodes de l'*Odyssée*, mais en ait exploité d'autres également, ou même en ait éventuellement parsemé son roman tout entier. Concrètement, je notais entre parenthèses : « jusqu'à preuve du contraire ». Or, au lieu d'en déceler d'autres dans ce même roman, mon investigation m'a conduit, contre toute attente, à dévoiler une application de la même méthode dans un second roman. L'épisode odysséen du Cyclope Polyphème ne constitue pas, en effet, comme je le mets en lumière, et comme l'a également perçu Stephen Bertman, le pivot central uniquement de *Vingt mille lieues sous les mers*, mais également celui de *Michel Strogoff,* ce second roman transposant des thèmes inspirés non seulement de l'*Odyssée* mais également de l'*Iliade*. De plus, et surtout peut-être, cette même investigation m'a conduit à dévoiler que dans chacun des deux romans, Verne inverse le schéma du modèle homérique dont il s'inspire, transformant le héros fondamentalement positif qu'est Ulysse en un héros négatif (Aronnax, Ogareff) et le détestable géant anthropophage qu'est le Cyclope Polyphème en un héros positif (Nemo, Strogoff).

Faudra-t-il s'étonner de ce traitement dévalorisant réservé par Verne à ce héros grec par excellence? Je ne le pense pas, dans la mesure où déjà au Moyen Age on se plaisait en Occident et en particulier en France – en reprenant, comme notamment dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (12e siècle), une tradition inaugurée par Virgile avec son *Éneide* – à s'identifier, non pas aux guerriers grecs de la guerre de Troie, et encore moins à Ulysse, perçu comme un personnage abominable, mais aux Troyens et, surtout, à Hector, érigé en modèle du parfait chevalier. Il faudra attendre la Renaissance pour qu'Ulysse et ses aventures en des mers inconnues narrées dans l'*Odyssée* ressuscitent, sous la plume de François Rabelais, dans le personnage d'un Panurge dont le seul nom renvoie à son modèle homérique, et du périple insulaire qu'il accomplit en compagnie du géant humaniste nommé Pantagruel ; un personnage qui pourrait bien avoir influencé Verne lorsqu'il brossa celui d'un Nemo qui n'est pas seulement un aristocrate mais aussi un érudit dans tous les domaines du savoir.

Je suis bien incapable d'évaluer si – et, dans l'affirmative, dans quelle mesure – le fruit de cette approche personnelle de deux romans de Verne à première vue aussi différents que *Vingt mille lieues sous les mers* et *Michel Strogoff* pourrait s'insérer utilement dans le cadre des études extrêmement novatrices qui au cours des dernières décennies ont révélé en Verne un écrivain classé à tort dans la catégorie «auteur pour adolescent(e)s » ; et je pense en premier lieu, bien sûr, à des approches telles que celles de Simone Vierne et, surtout, de Michel Serres. Il serait, en effet, fort intéressant d'examiner sa magistrale interprétation en tâchant de discerner dans quelle mesure elle n'est pas incompatible avec celle présentée ici, en faisant, dans l'affirmative, apparaître la manière dont s'y est pris Verne pour accorder deux sources mythologiques aussi différentes qu'Homère et Sophocle et deux thèmes aussi différents que l'épisode odysséen du Cyclope et la légende d'Œdipe. Aussi, je veux croire que si cette recherche a heureusement atteint son objectif, à savoir : dévoiler la façon tout à fait

originale dont Verne a su exploiter le matériau offert par l'épopée homérique – et cela presque soixante ans avant Joyce –, elle contribuera elle aussi à rectifier cette image tout à fait fausse qu'on se fait souvent encore de ce très grand écrivain. Je suis persuadé, d'ailleurs, que, pour paraphraser Michel Honaker (cf. note no 7), il y a encore – comme dans les grandes partitions de musique classique – beaucoup à découvrir dans les détours de son œuvre. Enfin, à un moment où dans certains milieux universitaires outre-Atlantique on met Homère au pilori sous des prétextes absolument risibles, il n'est peut-être pas inutile aussi de rappeler une fois de plus l'incroyable influence de son *Odyssée* sur la littérature et l'imaginaire collectif européens – et pas seulement.

Jean-André G. Vlachos (ian.vlachos@gmail.com), écrivain et traducteur littéraire franco-grec, est né à Paris en 1947 et vit en Grèce. Il a traduit en français les poètes grecs Andreas Calvos et C. Cavafy, et en grec plusieurs poèmes de Paul Valéry, et est l'auteur de deux essais sur son Cimetière Marin, publiés par la Faculté des Lettres de Montpellier (« Stable trésor », Bulletin des Etudes Valériennes, n° 84, 2000, pp. 27-81 et « Hydre absolue », Bulletin des Etudes Valériennes n° 94, 2003, pp. 9-188. Il a publié en grec plusieurs ouvrages sur les Poèmes Homériques. Il a reçu en 1998 le Prix de Traduction Littéraire du Ministère Hellénique de la Culture. Il est Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres (promotion du 14 juillet 2004).

Verniana
www.verniana.org
Jules Verne Studies/Études Jules Verne
ISSN 1565-8872

Submitted October 10, 2021
Proposé le 10 octobre 2021

Published December 10, 2021
Publié le 10 décembre 2021

From *Paris in the 20th Century* to Lisbon (and Paris) in the 21st Century: the "Monotonization of the world" in the idea and space of the contemporary city [1]

Bruno Rego

Abstract

This essay aims to reflect on the relationship between technology, economy and arts and humanities' social value decline in contemporary city's idea and space. We begin by visiting a dystopian Paris of a posthumous Jules Verne's novel, *Paris in the 20th Century*, a dark sketch of the human condition in a hyper technological society, to claim that, under several ways, reality's technological digitalization and economic rationality's uniformity are dematerializing and standardizing city's cultural and historical experience. After this, we explore the landscape of Lisbon (and Paris) in the 21st century as a prime example of the "monotonization of the world" in terms of inhabiting the urban space, a phenomenon brought by a certain technological and economic paradigm of thinking the idea of city. We finish by arguing that the arts and humanities, and not only the technological and economic rationality, must have a more active role in the task of rethinking city' inhabitability places. Only then it will be possible to avoid the resemblance of the contemporary city with Verne's disenchanting Paris.

Résumé

Cet essai vise à réfléchir sur la relation entre la technologie, l'économie et le déclin de la valeur sociale des arts et des sciences humaines dans l'ideé et l'espace de la ville contemporaine. On commence pour visiter un Paris dystopique d'un roman posthume de Jules Verne, *Paris au XXe siècle*, une esquisse sombre et actuelle de l'humain dans une société hypertechnologique, pour soutenir que

1 This essay resumes and expands a smaller paper, "Paris en Siglo 20, Lisboa en el siglo 21 o la Monotonización del Mundo: La Idea de Ciudad en el Antropoceno", which was published in *Mundo Verne* (September 2021).

sous diverses manifestations, la numérisation technologique de la réalité et l'uniformité de la rationalité économique sont en train de dématérialiser et unidimensionaliser la vie culturelle et historique de la ville. Ensuite, on convoque Lisbonne (et Paris) du XXIe siècle comme exemple privilégié de la "monotonisation du monde" de l'expérience de l'espace urbain, imposée par un déterminé paradigme économique et technologique de penser l'idée de ville. On conclut en affirmant qu'il appartient aux arts et aux sciences humaines, et pas seulement à la rationalité économique et technologique, de jouer un rôle plus actif dans le repenser de la construction de lieux d'habitation de la ville, sous peine que celle-ci ressemble au décevant Paris de Verne.

Prologue

In 1989, Jean Jules-Verne, a 27-year-old great-grandson of the famous writer Jules Verne, decided to sell a house the family owned in Toulon. In addressing the necessary steps to this end, at the back of the garage, Jean Jules came across an old and rusty safe, owned by his grandfather, Michel (Lottman 337). Upon opening it, he discovered with surprise that a lost manuscript was deposited in it. This manuscript contained an unpublished work by his great-grandfather, perhaps the most challenging of all the French author wrote, entitled *Paris in the 20th Century*.

1. Anatomy of a Parisian dystopia

If the labyrinths of chance had not allowed the rediscovery of *Paris in the 20th Century*, we would lack today a precious sketch of contemporary city's dehumanization and one-dimensionalization traced by Jules Verne's incredible anticipation capacity. In the next pages, we will see that this novel is a literary metaphor expressing some historical trends of our time, only noticeable in the 1860s through a prodigious effort of literary imagination. There are delicious "ironies" around this work. Here is the first: it was written by Verne in 1863, but it would be promptly refused by its editor, Pierre-Jules Hetzel, as Piero Gondolo Della Riva tells us in the *Preface* to it (Verne 12-16), because it lacked the quality that *Five Weeks in a Balloon* (his first published work) promised in terms of commercial and literary success. True to his own editorial discipline, Hetzel returned the manuscript with suggestions (Verne 13), something that would happen with several other Verne's published works. As Arthur B. Evans states in "Hetzel and Verne. Collaboration and Conflict", until Hetzel's death in 1886, the relationship between the writer and the editor was not always entirely harmonious (97-98). Thus, *Paris in the 20th Century* would be buried in the anonymity of a drawer for a future revision that Verne never did in life. Its lack of literary quality also prevented Michel Verne and Jules Hetzel from considering possible to publish it after Verne's death in 1905 (Hoffman 335). After being rescued from a rusty safe in Toulon, the work would finally be published in 1994. Welcomed as a major literary event, it gave the French writer a new media exposure as, according to Evans in "The 'New' Jules Verne", he had not known for decades. A second delicious "irony": it was not only the lack of literary quality that prevented its publication at the time it was written. *Paris in the 20th Century*'s shady tones also led to Hetzel's refusal because the plot was opposite to the optimistic *Zeitgeist* of the times. (Verne 14). As we will be able to

see, this is a very different Verne from the one we are used to reading. We are not in the face of the technological and scientific optimism apostle that praises the 19th century's progress achievements. The storyline that stems from this work makes us follow the misadventures of its protagonist, Michel Dufrénoy, a young aspiring poet and playwright. To a certain extent, Dufrénoy is inspired by the temperament and sensitivity of the young Verne, whose main objective at the time was to gain fame in Parisian theatrical circles (Margot 150), and who, according to one of his recent biographers, saw himself throughout his life as a victim of the bourgeois society of his time, especially by the influence of paternal inflexibility (Hoffman 16). To create Dufrénoy, Verne was also influenced by Edgar Allan Poe's life in an industrial and materialistic society like the American one (Taves 134). Although since his youth he was fascinated by the United States (Hoffman 7), his vision of American territory has deeply changed throughout his work. Once again, according to Evans (in "Jules Verne's America"), he began for praising American caracther and technological entrepreneurship in the first phase of his literary career (1860s and 1870s) to adopt a pessimistic stance towards them in what is considered his second phase, between 1886 and 1905 (39). For this reason it becomes even more intriguing that the context of *Paris in the 20th Century* mixes the two phases of the vernian literary career: belonging to young Verne's production phase and capturing some aspects of the American way of life, the work reveals, however, a persistent aura of pessimism, especially an existential pessimism, that we only find in some of Verne's later works. *Paris in the 20th Century* does not only identify, as Álvaro Cuadra rightly states, "(...) a new sensitivity and an unprecedented experience of French modernity during the second half of the 19th century"[2] (11) or announces the "(...) the advent of modernity as tragedy" (17). In our opinion, Verne's work goes much further than that. While unconsciously flirting with a literary genre that would only be definitively consummated in the 20th century, the dystopian genre, Verne's lost novel anticipates in a few decades, and with great clarity, certain traces of a humanly oppressive atmosphere that we only find in works like Zamiatin's *We*, Huxley's *Brave New World* or Orwell's *1984*. Beyond these notes, one has to ask: what makes *Paris in the 20th Century* such a current outline of our time? The answer lies in the relationship between city, technology, economy and the arts and humanities' social value decline. Through the atmosphere of this metropolis imagined by Verne it is possible to develop the core thesis of this essay: under various manifestations, reality's technological digitization and economic rationality's uniformity are dematerializing and one-dimensionalizing contemporary city's cultural and historical experience. Let's talk about cities. Let us penetrate into the heart of this Paris besieged by the despotic shackles of technology.

2. Paris, 1960: guided tour of the Boulevard of Techno-Economic Development with a view to the Rue of Productive Efficiency

Paris, early 1960s. It is the historical time Verne takes us to and where the action of his novel takes place. Paris, financial and cosmopolitan metropolis, Mecca of economic flourishing "where there was an abundance of capital, and of capitalists as well, all seeking financial enterprises or industrial deals" (Verne 27)[3]. If we replace here industrial businesses by digital and technological ones, the similarity of Paris with any great contemporary

2 The translation of the in-text citations of the following authors are of my responsability: Álvaro Cuadra, Massimo Cacciari, Gilles Schlesser, Malcolm Jack, Paul Virilio and Stefan Zweig.

metropolis is easily recognized. Paris is no longer the great capital of the fine arts and les *Belles-Lettres*. It is the ultimate exponent, the crystallization of a techno-scientific and techno-economic modernity in a phase of advanced historical maturity. Its essence is reduced to the holy trinity of capitalism, speed, efficiency and productivity, where "the pressure of business permitted no rest and no delay" (Verne 43). In which the evolution of media such as electrical telegraphy and photographic telegraphy (Verne 61) allow interactions and commercial transactions at distance, thus anticipating some of the principles of our century's greatest medium of communication, the internet. Although based on technological discoveries made in his day, Verne's unique imagination never ceases to amaze by his approach to reality. Drawn in long and wide avenues, to allow the incessant traffic circulation, and where, note this sublime detail of the author's foresight, there are already routes reserved to certain means of transport to avoid traffic congestion (Verne 43), the fabric of this city is littered with hordes of uniform passers-by rushing in all directions. Paris is a kaleidoscope of deafening noises of vehicles working day and night on the streets in perpetual motion, of office buildings of the most varied professional activities exercised under the primacy of utilitarianism and profit, of sumptuous and widely lit shops. In short, a fresco of urban life that sounds unusually contemporary, and that, in 1863, was already the model that the real Paris would adopt for the future, thanks to the reinvention that the brief, but decisive, Second Empire (1852-1870) decided to impose on the city. In the aftermath of the revolutionary convulsions of 1848, Paris, or more properly its historical center, still boasted all the characteristics of a medieval urb (Combeau 85). Similar to the descriptions in Eugène Sue's *The Mysteries of Paris*, the city was unsafe and unhealthy, consisting of narrow and dark streets, dangerous and violent, regularly plagued by cholera epidemics (1848, 1849, 1853 and 1865) due to lack of basic sanitation, without an effective supply of drinking water and with a high population density in the poorest neighbourhoods (Combeau 84; Jones 222). Desired by Napoleon III, already self-proclaimed Emperor, and led on the ground by Baron Haussmann, the radical transformations that the French capital suffered in the period 1853-1868 (but which lasted until the beginning of the 20th century, with the Third Republic in charge of operations) would determine forever a before and an after in its history. For the first time, the city was thought of in a global perspective (Combeau 86) and transformed from its centre to the periphery (Jones 225), but not without huge human, social and cultural costs (Kirkland 8-9). The expropriations and the displacement of many industries and humbler population sectors from central areas to others more peripheral (Combeau 87) paved the way for the disappearance of *Vieux Paris* from Louis Philippe's reign (1830-1848). This disappearance was lamented by such illustrious people as Théophile Gautier, for whom this was no longer his Paris, or by the brothers Edmond and Jules de Goncourt, who considered the "new city" similar to London or some Babylon of the future (McAuliffe 142). According to Colin Jones, Napoleon III and Haussmann undertook the most extensive and ambitious urban renewal program in Western history (219) and made Paris the model city of modernity, with some of the features that Verne already points out in his novel: an integrated system of broad roads and avenues crossing the heart of the city, prioritization of vehicles and passers-by's circulation, harmonisation between buildings and means of transport, and the creation of infrastructures capable of housing a wider and densely populated region (Jones 220), given that, with Paris's territorial extension

3 Although I used the French edition of *Paris in the 20th Century* for page reference, Verne's in-text citations were taken directly from the novel's English edition, to avoid translating large text passages.

to the Thiers wall in 1859-1860, the total space of eleven communes and the partial space of thirteen others was added to the city (Jones 227). It is, therefore, in Paris of the great Haussmanian boulevards, and in an idea of city radically new to French culture, capitalist and totally forward-looking (McAuliffe 50), that Verne draws inspiration to compose the imaginary city of his novel. However, more than a futuristic approach to Paris a hundred years later, and in which several of his technological "prophecies" were to be confirmed, his anticipation capacity reveals with an even more accurate appropriateness certain trends that were already happening in 20th century's city, and that have grown exponentially in the 21st century's urban space. We will realize this by returning to Verne's novel atmosphere. Let us remember that his Paris is the radicalized consummation of a techno-economic and utilitarian paradigm. However, even a metropolis whose main reason for existence is to give indistinct worship to the deities of economic growth and industrial progress faces embarrassing deficiencies in urban planning. In this imaginary space that presents itself with all the symptoms of the great hyper populated metropolis, Verne foresees common phenomena to the second half of 20th century's urbanism, but that have radically exploded in the first two decades of the 21st century: overpopulation, pollution and intensive real estate speculation. The 1960s Paris suffers from housing shortages motivated not only by the prevalence of private real estate interests (Verne 75-76), whose speculation forces the lowliest to migrate to more peripheral areas of the city (Verne 92), as well as by overpopulation. This is something that can be confirmed by this passage of the text: "(…) lodgings were hard to find in a capital too small for its five million inhabitants" (Verne 75). And, of course, due to the technological and industrial progress associated with urban overpopulation, the city also faces another phenomenon: pollution (Verne 76). As one of the characters in his work informs us:

> now, for ten leagues around Paris, there is no longer any such thing! We envied London's atmosphere, and, by means of ten thousand factory chimneys, the manufacture of certain chemical products—of artificial fertilizers, of coal smoke, of deleterious gases, and industrial miasmas— we have made ourselves an air which is quite the equal of the United Kingdom's (Verne 129).

In short: until now, we are able to perfectly recognize the rhythms and cadences inscribed in Verne's metropolis. To a certain extent, they are the rhythms and cadences of contemporary urban life. Instead of 1960 projected by the lenses of 1863, the year could be 2021. And this Paris could be any great metropolis today. However, the similarities do not stop there.

3. Paris, 1960. The oppressive charm of progress or the decline of (arts and) humanity(ies): from the Sacré Coeur of Dystopia to Notre Dame of One-Dimensionality

Let's continue this itinerary through Verne's imaginary city. Let's leave its general description and go deeper into its human atmosphere. Through the way it treats humanistic culture we will see certain traits of increasing uniformity in the city's inhabiting modalities imposed by the economic and technological rationality's hegemony. This is the great merit of Verne's posthumous novel: its unexpected contribution to thinking city, technology, economy and arts and humanities' social value decline in the contemporary city's space. The Paris of 1960 has the obsessive scent of dystopia. In it there would be no room for the bohemian life or for *flâneurs* painters of the modern life of Baudelaire's type questioning the charming soul of the streets. This city is not for dandies. Much less for poets. If he had lived there, Rimbaud,

a magnificent loser in the Paris of his time, would surely have been exiled much earlier in Abyssinia. As for the pulse of human experience, it is a city surrounded by invisible walls of pure mathematical rigour. No possibility of escape or dissent. No hint of imagination or irony. And, above all, no humour. Not in a literal sense, but perfectly illustrating the spirit of time and the atmosphere of that Paris, one of the characters in Verne's work states that "Laughter is punishable by death these days; our contemporaries are serious to the end of time" (Verne 71). In a society where the study of history has become insignificant, and without memory for the primacy it gives to the present (Verne 33), the main aim is to direct human existence to the primacy of utility as a one-way street, and the meaning of life is explained through mechanical gears and transmissions (Verne 47). It is therefore not surprising that the common Parisian's *motto* of life is "Work to become a practical man!" (Verne 50). Like any classical dystopian fiction, each individual is himself an element that is part of a socio-political mechanism vastly greater than him (Verne 72), and which transforms him in an amorphous and uncritical functional illiterate (Verne 28), unable to exercise freely and fully his autonomy as a social being. This city does not love freedom and willingly discourages the existence of free-thinkers. Sade or the Viscount of Valmont (one of the main characters of Laclos's classical novel *Les Liaisons Dangereuses*) would not survive in it. The imaginary Paris of 1960 is the antithesis of the revolutionary Paris of 1789 or 1871. Any invitation to non conformism or dilettante disturbance of the instituted values are promptly annihilated by the current techno-economic and techno-scientific rationality's hegemony, making the city not the capital of the 19th century, but rather the capital of human instincts' normalization. We can see that by the way the city manages its cultural policy. And how it conforms it to the encouragement of the insignificance and mediocrity's rise. In this Paris, the authorial creation of plays is no longer done by independent authors to come under the umbrella of a state institution designated as the Great Dramatic Warehouse (*Le Grand Entrepôt Dramatique*), which has the final say on what plays should or should not be presented to the public. This excerpt perfectly illustrates the cultural guidelines of a socio-political paradigm based on techno-scientific and techno-economic rationality carried to the extreme:

> If Le Grand Entrepôt produced no masterpieces, at least it amused docile audiences by harmless works; old authors were no longer performed; occasionally, and as an exception, some work by Molière was put on at the Palais-Royal, with couplets and lazzi composed by the actors themselves; but Hugo, Dumas, Ponsard (…) were eliminated en masse (Verne 140).

The Paris of 1960 does not sympathize with originality. It is ungrateful to the artistic creation's spontaneity. The author's figure resembles that of the ordinary Parisian citizen: submissively tamed by the conformity's corset. In the voice of one of the Great Dramatic Warehouse's employees (who, by political decision, replaced the authors in the creation of plays):

> We are not concerned with novelty here; all personality must be dispensed with; you will have to blend into a vast ensemble, which produces collective works, of an average appeal (Verne 141).

We are faced with the same arid landscape in all activities that do not have a technological or industrial character and do not point to the primacy of practice and usefulness. Techno-scientific and techno-economic, Verne's Paris colonises all spheres of thought and action in the public space in such a way that, since politics has become a mere means of legitimizing the decisions taken by the economy/industry alliance, the existence of newspapers is truly superfluous and old-fashioned, and state censhorship is no longer needed. As a corollary to

this, the press and journalism are something of the past (Verne 136). As well as poetry that, unable to seek its thematic inspiration in the divine, in the human or in nature, as it is socially advisable and commercially the only way to be successful in the art of muses, now celebrates the great technological and industrial achievements (Verne 52). The annihilation produced by techno-scientific and techno-economic rationality's paradigmatic hygienization is such that, in the shady year of 1960 in the corridors of power concerning the reorganization of university curricula, "Rumour has it that the Literature professorships, by virtue of a decision taken in the General Assembly of the Stockholders, will be suppressed for the program of 1962" (Verne 108). And why not lead humanities to its extinction if the *Abstract of Electric Problems* and the *Practical Treatise for the Lubrication of Driveshafts* and other works of the kind (Verne 52) have definitively expelled all works of literature, essay or poetry from book stores and public and private libraries? In Paris, in the year of grace 1960, the annihilation of the humanistic culture and the book as a cultural object is completely carried out, to the point that any author of literature, poetry, theatre or essay of the previous century is absolutely unknown, figure of an archaic and pre-industrial past, and unable to be found in a book store. Although it cannot be considered under any sense a city thinker, in drawing up this Paris of dystopian fragrances, did young Verne predict that this was the only possible outcome, namely that the existence of a radical techno-economic rationality would lead to the complete arts and humanities' annihilation? The arts and humanities' decline, or their loss of social value, was not a subject of expected approach in 1863. This is categorically confirmed by Hetzel's response to Verne, when the editor refuses to publish *Paris in the 20th Century*: "no one will believe his prophecy today" and "no one will be interested in it" (1994 14). Being an experienced editor, and one of the most prominent of his time, Hetzel certainly would not have missed the opportunity to publish a document that grasped the spirit of his time or that already foreshadowed tangible future trends. Although the relationship between literary culture and technological progress has been distintcly approached in a short story of 1895, "The end of books" (written by Octave Uzanne, author and French bibliophile today voted to oblivion), we cannot but surrender to Verne's extraordinary foreknowledge in *Paris in the 20th Century*. This time not because of the technological and scientific developments' anticipation, something that is common to most Vernian works, but because of what we consider to be the novel's radical novelty: the extremely lucid elaboration of a scenario that was simply absent from the intellectual horizon of its time, but which constitutes one of the many crises of our vertiginous 21st century, the so-called crisis of the humanities. Almost centenary, the term crisis of the humanities was first identified in 1922 in a JSTOR's scientific journal (Bivens-Tatum 2010) and has been the subject of wide academic discussion since then. It would reach a wider audience in the 1960s through J.H. Plumb's book, *Crisis in the Humanities* (1965) and with the American Council of Learned Societies report, *The Commission on the Humanities, Report of the Commission on the Humanities* (1964), which already pointed out the humanities' difficulties of survival in an "(...) age of super-science and supertechnology" (Bivers-Tatum 2010). The last four decades' economic and technological transformations have deeply increased the arts and humanities' social value decline, making it a contemporary issue, as we can see through Michael Massing's essay, "Are the Humanities History?" published in the *New York Review of Books*. Therefore, with the exception of Álvaro Cuadra's text, it is somehow surprising that the scientific papers (those of Evans, Platten, Schulman and Taves) approaching on *Paris in the 20th Century* have not given the proper focus to the way in which Verne foresees the contemporary importance of the arts and humanities' social value decline, preferring instead to widely highlight the technological and

scientific anticipations the writer ascribes to 1960s Paris. Verne's novel does not only challenge "(...) the 19th century from the future" (Cuadra, 2008: 17). It also contains several key clues to question our century as well. The challenges of reality's increasing digitization around us confirm this. And they are visible even in the cities themselves. Its effects, which are also the result of a certain type of economic and technological rationality, have been irreversibly metamorphosizing cities' contemporary landscape regarding the dematerialization of their reality in the cultural and historical aspect. They are also leading to the one-dimensionalization of its space inhabiting. The transition from the imaginary Paris in 1960 to the real Lisbon (and Paris) in the 21st century will give us more clues about what we have just said.

4. Lisbon (and Paris) in the 21st century or the "Monotonization of the World": where does the contemporary idea of city go?

If Jules Verne envisioned and constructed a city dominated by techno-economic and techno-scientific rationality, another notable writer, Stefan Zweig, experiencing the vertigo and disenchantment that the dissolution of his yesterday world in cosmopolitan Austro-Hungarian Vienna, was one of the first to grasp at the beginning of the 20th century the unifying character that technological progress can assume in city's inhabiting. In an article entitled "The Monotonization of the World", published on 31st January 1925 in the Viennese newspaper *Neue Freie Presse*, the Austrian author grasps synthetically, but masterfully, the alienation that technological progress is capable of provoking, due to the expansion of the first wave of mass culture media such as radio and cinema. However, it is not the mass culture critique that matters to our purpose. What is important to stress is how Zweig begins his article. Recognizing "(...) the preponderance of technique as the main phenomenon of our time" (Zweig 129), his words denounce a phenomenon that was only at its dawn, and that the increasing and unstoppable reality's digitization of our century has been amplifying far beyond what could be imagined at the time. This excerpt written almost a hundred years ago not only fits perfectly in the *modus vivendi* of Verne's imaginary city, as it identifies a real trend immanent to contemporary cities:

> The strongest intellectual impression of all the trips of recent years, despite all the contentment: a slight horror of the monotonization of the world. Everything becomes more uniform in the manifestations of outer life, everything is levelled according to a homogeneous cultural scheme. The individual habits of each people wear out, the costumes become uniform, the customs become internationalized. More and more countries seem to fit together, people act and live according to a scheme, cities increasingly resemble each other physically (Zweig, 2013: 129).

From this whole paragraph, we wish to particularly focus on this passage of the last sentence: "cities increasingly resemble each other physically". It will be the beacon that will guide the direction of the thesis that we pointed out at the beginning of these pages and that we now return to: under various manifestations, technological digitization and economic rationality's uniformity are dematerializing and one-dimensionalizing contemporary city's cultural and historical experience. The story of Michel Dufrénoy, the young aspiring poet in *Paris in the 20th Century*, does not finish with a happy ending. The city's techno-scientific and techno-economic rationality hegemony does not allow unveiling other viable alternatives of existence within it. Let us now turn Dufrénoy into an inhabitant of a contemporary city and ask

the following questions: what kind of city is it possible to inhabit in the 21st century? A territory shaped by the one-dimensionality of techno-scientific and techno-economic rationality such as Verne's 20th century Paris? Last decade scenarios seem to definitively corroborate the trend pointed out by Zweig in his article, being possible to identify a one-dimensional pattern motivated by several factors. We can even dare to say the following: this one-dimensional pattern is gradually stripping the city of its historical memory diversity, encapsulating it in a repository of museum memories. Without wishing to carry out any detailed case study, we will see how the city of Lisbon today illustrates what we have just said. Before doing so, however, and for the sake of a better understanding of the arguments that will follow, a number of observations are needed on the Lisbon's urban development prior to the 21st century. The colossal destruction caused by the earthquake of 1755, which troubled the most illustrious spirits of the time, as is the case of Voltaire (Jack 118-119), allowed the total renovation of the riverside historical zone under the direction of the most influential minister of D. José's reign, the Marquis of Pombal (Jack 125), making it one of the most modern cities of the Enlightenment. With Pombal, similar to what Haussmann did in Paris in the following century, "The buildings should have a uniform style with limited ornamentation on their facades" (Jack 127). Although always facing the Tagus River, in an evocation of Portuguese history's maritime tradition, after the Pombaline period (1777 onward), the city began to develop gradually northwards in the following centuries. However, it was the heart of the historical area that always gathered Lisbon's economic, social and cultural life (Pinheiro 224-225), at least until the middle of the 20th century. Chiado, where the statues of the iconic poets Luís de Camões and Fernando Pessoa are located, was Lisbon's "world center" (Jack 173) and the Public Promenade (1765), then Avenida da Liberdade (1878-1882), the upper classes' social status exhibition site. Up to this date, they remain two of the city's touristic *ex-libris*. With a slow industrialization level, Lisbon's urban development took place gradually over the 19th and 20th centuries. It is only from the 1940s onward (during Salazar's dictatorship), when the definitive urbanization of all areas north of its historical zone begins, that one can speak of the city's true global modernization process, however, occurred, decades behind other European capitals. If in Paris, for example, the first subway line was opened in 1900, in Lisbon it only happened in 1959. Joining the European Union (1986) definitively consummated the Portuguese capital's urban modernization for the better and for the worse. Due to its chronic historical delay, only in the 21st century, Lisbon was critically confronted with some contemporary urban phenomena already existing in other major cities. As a result of several transformations of its urban landscape in the last decade, Lisbon can be considered the living portrait of a certain "monotonization of the world" with regard to human cultural and historical experience in the city space. Although they are well known for the constant daily echoes that come to us through the media, let us briefly list some of the causes that led to this state of affairs. Discovered as a cosmopolitan centre of gravity for organising contemporary technological entrepreneurship summits, Lisbon has gained a place of international prominence over the past few years, thanks to an intense campaign of tourism promotion. However, like Venice or Barcelona, the city has been the victim of one of the most chaotic urban scourges today, that is, the growing, disorderly and uniform wave of mass tourism, a phenomenon that has generated successive implications. One of them is the distressing gentrification of its historical area that has led to the impoverishment and standardization of its human fauna (Sampaio 2018). Subject to fierce real estate speculation, the once almost dying and now financially desirable Lisbon's historic centre has become a veritable axis of economic and social divisions, to the great detriment of the local inhabitants, the human

heritage of this part of the city, most of the time condemned to a suburban condition because they cannot compete with the excessive aggressiveness of the current economic rationality. This rationality has also aggravated the metamorphosis of Lisbon's cultural and historical material landscape, giving it some nuances very close to Verne's imaginary Paris. The real estate speculation incessant effects have an impact on the city's redesign, which artificially resembles cities confronted with the same phenomenon, thus dissolving the ties of local proximity between its inhabitants. The French philosopher and urbanist, Paul Virilio, states that "(...) it is the nature of the proximity that connects human beings between them in the city" (Virilio 44). One-dimensional trend of recent years in Lisbon with consequences for its idea of city: hotels, hostels and luxury condominiums bloom. Gourmet shops and varied dining spaces flourish. Countless commercial spaces emerge. Corporate office buildings sprout. In general terms, Lisbon's landscape has been reinvented on the basis of economic criteria motivated by the pratical primacy of usefulness. Perception of the monotonization and standardization of the city's cultural and historical landscape in recent years: the disappearance of traditional local shops and, with this, of pieces of Lisbon's historical memory (Antunes 2017). The extinction of independent cinemas outside the area of large commercial outlets. Although this is an older phenomenon begun in the 1980s, it has drastically increased in this century. And finally, what would make us equate 21st century Lisbon with the imaginary 20th century Paris as twin cities: the compulsory closure of independent book stores and second-hand bookshops (Farinha 2018), often the last stronghold and meeting place with works forgotten by the obtuse editorial market's commercial policy. On a different scale, and perhaps its geographical, historical and cultural dimension makes the situation much less noticeable, the "Vernian" scenario that we traced to Lisbon is already part of Paris reality a few decades ago. When exactly did this situation begin? Louis Chevalier, in his classic work, *L'Assassinat de Paris*, states that it was in the second half of the 1950s (Chevalier 27-28). From that moment on, a new economic rationality and a technocratic vision took over the urban management of the French capital, radically transforming the Parisian landscape over the next two decades (Chevalier 10-11). The Fifth Republic (1958 to the present) had a very specific vision and plans for Paris. According to Charles Rearick, for urban planners, "the critical imperative was to overhaul Paris so that it could serve the needs of a 20th century society and a full-speed-ahead modern economy" (Rearick 85). Due to this new economic imperative, Chevalier identified, already in the 1960s, the beginning of a certain one-dimensionalization process of the city's cultural and historical places inhabitability (Chevalier 305). This one-dimensionalization process would grow over time and leave more and more subtle traces of the arts and humanities' social value decline in the city'space. In 1976, for example, Jean-Paul Crespelle noted that the replacement of artists and writers by a horde of technocrats and employees of large businesses in Montparnasse cafes and restaurants was taking all the identity the district had had in his glorious bohemian years (Crespelle 139). The following decades, and especially the first two of this century, did no more than accelerate this trend in the real space of Paris. A look through some newspaper articles of the last decade refers us to the same Lisbon's scenario, obviously except for the differences in geographical, historical and cultural scale between the two cities: the closure of cinemas and old bookshops (Thomas 2021), the prevalence of agressive real estate speculation in historic areas such as Montmartre (Gairaud 2021) or the Latin Quarter (Gairaud 2021; Meheut 2021) which replace historic shops with commercial spaces of multinational companies, to the point that the historical identitary difference between the city's Right Bank and the Left Bank is slowly, but gradually, dissolving (Noel 2009). It is Giles Schlesser, however, who sums up in an accurate

sentence the historical transition that the relationship between a hegemonic economic imperative and the arts and humanities' social value decline has provoked in Paris in recent decades:

> Admittedly, it has been a long time since "il n'y a plus d'aprés à Saint-Germain-des-Prés", the district having over time bartered its literary currencies for others more stumbling. From Sartre to Armani, from Vian to Cartier, from Gréco to Vuitton, how far we have come… (8).

The aforementioned panorama is not Paris or Lisbon's specific scenario. It is happening also in New York (Moss 6-7) and, above all, it is a challenge to which the contemporary city in general has to respond. The dematerialisation of its cultural and historical reality is not only due to economic rationality's uniformity begun in the 1960s. The current reality's technological digititalization has also contributed to this phenomenon. Contemporary city lives tensely between the virtualization of the Agora, whose digitization process made certain city being and physical inhabitation modes migrate to its incorporeal space, and the incessant referential loss of places and memory of them. Assuming that "(...) what is at stake behind the question of virtual space, is the loss of the city" (Virilio 49) and that a certain type of economic rationality has contributed to the dematerialization of city's cultural and historical reality, standardizing both its places and its memory, what idea and city space can we inhabit? The philosopher and mayor of Venice between 1993 and 2000, Massimo Cacciari, in a brief but luminous essay simply entitled *The City*, warns us that

> There is no doubt that the territory in which we live represents a radical challenge to all traditional forms of community life. The uprooting it produces is real. (...) Well, is it possible to live without a place? Is it possible to live where there are no places? The inhabiting has no place there where one sleeps and sometimes one eats, where one watches television and has fun with the home computer; the inhabiting place is not the mere inhabiting. Only one city can be inhabited; but it is not possible to inhabit the city if it is not willing to be inhabited, that is, if it does not "give" places (35).

The economic rationality and reality's technological digitization have suppressed various forms of city inhabiting, have reduced the diversity of its inhabiting places and have contributed to the implementation of a homogeneous way of thinking the whole. Contemporary proposals to rethink the city model of the future in general focus primarily on functional issues of architecture and urban planning, technological efficiency and energy in the face of climate change effects, decentralization of administrative powers, the need to find new forms of mobility and to make public transport networks more profitable, in order to reduce chaotic car traffic. Contemporary urban paradigms reveal, however, an insipid absence of imagination regarding the construction of city's inhabiting places in the sense stated by Cacciari. Perhaps this is not unrelated to a sharp arts and humanities' decline such as we find in Verne's Paris. This situation has consequences on various levels. In essence, what is fundamentally at stake is city and human's very essential bond: their dialogical nature. Inseparable from each other, however, they are both losing each other. As Virilio says "(...) if tomorrow we begin to prefer the distant over the next, we will destroy the city, that is, the right to the city" (Virilio 46). Is not the refusal of cultural and historical inhabiting places' loss, of their memory suppression, an inalienable right to and of the city worth fighting for? Or, on the contrary, as increasingly territorialized citizens in a virtual and incorporeal space where part of our life unfolds, will we passively salute the one-dimensional paradigms that generally characterize not only the city, but various spectres of our time? Virilio, lucidly, reminds us that "losing the city, we have lost everything" (Virilio 56). In view of this fact, how to rescue city's

inhabiting places in the 21st century, being the urban space captive of the contemporary "monotonization of the world"? Zweig, at the end of his article, resignedly capitulates to it and encourages us to seek refuge and inner escape lines in the consolation of a cosmopolitan intellectual world, dissociating himself from presenting any solution to combat it. However, the immense challenges of contemporary city do not allow us to follow the same resigned and conformist attitude. The search for alternative paradigms to think and implement another idea of city is an intellectual requirement that must be on our horizon. The way of thinking contemporary city cannot be left to the agenda of immediate economic interests and dependent on the ability to find technological solutions to meet its challenges. If the unifying tendency that has made the city hostage to certain ways of thinking and inhabiting it persists, as a result, in the coming decades, we will undoubtedly be more and more stranger to the places that the city may have to offer us. If in certain aspects, as we argue, the fiction of *Paris in the 20th Century* is already an integral part of the daily relationship that we maintain with city's reality, the search for inhabiting places in its space and the creation of alternative urban paradigms will require a more effective and fruitful contribution of the critical methods and instruments that only the humanities as a whole can provide. The textures waving the dynamics of reality tell us that the compass points in the opposite direction. In the best possible way, we must critically resist to these trends and seek other possible futures for the idea of contemporary city. Otherwise, the future may remind us of what Humphrey Bogart said to Ingrid Bergman in *Casablanca*, not in a romantic way, but as an expression of conformism towards the techno-economic rationality: "We will always have Paris (in the 20th century)".

Works cited

Antunes, Marisa. "Todos os meses fecham cinco lojas históricas em Lisboa". *Expresso*, 11 February 2017, expresso.pt/economia/2017-02-11-Todos-os-meses-fecham-cinco-lojas-historicas-em-Lisboa.

Bivers-Tatum, Wayne. "The "Crisis" in Humanities." *Academic Librarian*, 5 November 2010, blogs.princeton.edu/librarian/2010/11/the_crisis_in_the_humanities/.

Cacciari, Massimo. *A Cidade*. Editorial Gustavo Gili, 2010.

Chevalier, Louis. *L'Assassinat de Paris*. Editions Ivrea, 1997.

Crespelle, Jean-Paul. *La Vie Quotidienne à Montparnasse a la Grande Epoque 1905-1930*. Hachette, 1976.

Cuadra, Álvaro. *Ópticas de la modernidad. De Julio Verne a Walter Benjamin*. Escuela Latinoamericana de Postgrados, Universidad de Artes y Ciencias Sociales, 2008.

Combeau, Yvan. *Histoire de Paris*. Presses Universitaires de France, 2010.

Evans, Arthur. B. "The "New" Jules Verne". *Science Fiction Studies*, vol. 65, 1995, 35-46.

---. "Hetzel and Verne. Collaboration and Conflict". *Science Fiction Studies XXVIII*: # 83, 2001, 97-106.

---. "Jules Verne's America". *Extrapolation*, Vol.48, No.1, 2006, 35-43.

Farinha, Ricardo. “Vão fechar mais três livrarias históricas na Baixa de Lisboa”. *NIT*, 20 March 2018, nit.pt/cultura/livros/vao-fechar-tres-livrarias-historicas-na-baixa-lisboa.

Gairaud, Marie-Anne. “Paris : le collectif «Sauvons Montmartre» s’oppose à la bétonisation du quartier”. *Le Parisien*, 20 March 2021, leparisien.fr/paris-75/paris-le-collectif-sauvons-montmartre-s-oppose-a-la-betonisation-du-quartier-20-03-2021-8429273.php.

---. “Paris : Covid-19, loyers exorbitants… la longue agonie des commerces du boulevard Saint-Michel”. *Le Parisien*, 28 September 2021**,** leparisien.fr/paris-75/paris-covid-19-loyers-exorbitants-la-longue-agonie-des-commerces-du-boulevard-saint-michel-28-09-2021-O55UBIT65RGB7JW6XQCHI6HJ2Y.php**.**

Jack, Malcolm. *Breve História de Lisboa, Cidade do Mar*. Aletheia, 2007.

Jones, Colin. *Paris: The Biography of a City*. Penguin, 2004.

Kirland, Stephen. *Paris Reborn. Napoléon III, Baron Haussmann and the Quest to Build a Modern City*. St. Martin’s Press, 2013.

Lottman, Herbert L. *Jules Verne, An Exploratory Biography*. St. Martin’s Press, 1996.

Massing, Michael. “Are the Humanities History?”. *New York Review of Books*, 2 April 2019, nybooks.com/daily/2019/04/02/are-the-humanities-history/.

Margot, Jean-Michel. “Jules Verne, Playwright”. *Science Fiction Studies*, Vol.32, No 1, A Jules Verne Centenary, 2005, 150-162.

McAuliffe, Mary. *Paris, City of Dreams. Napoleon III, Baron Haussmann and the Creation of Paris*. Rowman&Littlefield, 2020.

Meheut, Constantin. **“**In the Latin Quarter, Paris’ intellectual heartbeat grows fainter with the loss of bookstores”. *The Seattle Times*, 22 March 2021, seattletimes.com/nation-world/in-the-latin-quarter-paris-intellectual-heartbeat-grows-fainter-with-the-loss-of-bookstores/.

Moss, Jeremiah. *Vanishing New York – How a Great City Lost Its Soul*. Dey St., 2017.

Noel, Josh. “Left Bank vs. Right. A Tale of Two Cities”. *Chicago Tribune*, 12 April 2009, chicagotribune.com/news/ct-xpm-2009-04-12-0904090490-story.html.

Pinheiro, Magda. *Biografia de Lisboa*. A Esfera dos Livros, 2011.

Rearick, Charle. *Paris Dreams, Paris Memories. The City and Its Mystique*. Stanford University Press, 2011.

Sampaio, Gustavo. “O processo de gentrificação em curso nas cidades (e periferias) de Lisboa e Porto”. O Jornal Económico, 2nd February 2018, jornaleconomico.sapo.pt/noticias/o-processo-de-gentrificacao-em-curso-nas-cidades-e-periferias-de-lisboa-e-porto-264850.

Schlesser, Gilles. Saint-Germain-des-Prés, Les Lieux de Legende. Parigramme, 2014.

Sue, Eugène. Les Mystères de Paris. Robert Lafont, 2009.

Taves, Brian. “Jules Verne’s Paris in the Twentieth Century”. Science Fiction Studies, Vol. 71, 1997, 133-138.

Thomas, Vincy. “En 20 ans, Paris a perdu 405 librairies”. LivresHebdo, 9 April 2021, livreshebdo.fr/article/en-20-ans-paris-perdu-405-librairies.

Uzanne, Octave. O Fim dos Livros. Palimpsesto, 2010.

Verne, Jules. Paris au Xx[ep00000[siècle. Hachette, 1994.

Virilio, Paul. Cibermundo: A Política do Pior. Teorema, 2000.

Zweig, Stefan. O mundo insone e outros ensaios. Editora Zahar, 2013.

Works Consulted

Acciaiuoli, Margarida. *Os Cinemas de Lisboa: um fenómeno urbano do século XX*. Bizâncio, 2013.

Dehs, Volker. “État Present. Jules Verne”. *French Studies*, Vol. LXXIII, No.2, 2019, 266-277.

Franck, Dan. *The Bohemians. The Birth of Modern Art: Paris 1900-1930*. Weidenfeld and Nicholson, 2001.

Magalhães, Paula Gomes. *Belle Époque: a Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*. A Esfera dos Livros, 2014.

Platten, David. “A Hitchhiker’s Guide to Paris: *Paris au XX*[e] *siècle*” in Smith, E.J. (Ed.) *Jules Verne: Narratives of Modernity*. Liverpool University Press, 2000.

Seigel, Jerrold. *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life*. Viking Press, 1986.

Schulman, Peter. “The Legacy of *Paris au XX*[ème] *siècle*: Eccentricity as Defiance in Jules Verne's Uneasy Relationship with His Era”. *Romance Quarterly*, Vol. 48, No.4, 257-266, 2001.

Bruno Rego (labirintosdialogicos@yahoo.com), was born in Lisbon in 1979. He has a PhD in Philosophy of Nature and Environmental Philosophy (2015) by the Faculty of Letters of the University of Lisbon. He is the author of two books, *From an Enviro-Social Contract Towards an Anthropology of Hope — Citizenship and Sustainability in the Age of the Environmental Crisis* and *The Global Chaos of Modernity — The 21st Century According to Ulrich Beck*, both published in Portuguese in 2016. Since 2018 he is an Associated Researcher of CITCOM, a scientific unit of CEC - Centre for Comparative Studies of School of Arts and Humanities, University of Lisbon.

Verniana
www.verniana.org
Jules Verne Studies/Études Jules Verne
ISSN 1565-8872

Submitted April 16, 2020
Proposé le 16 avril 2020

Published September 21, 2020
Publié le 21 septembre 2020

Butcher's *Jules Verne*

Tad Davis

Butcher, William. *Jules Verne. The Biography.* Read by Simon Vance, Unabridged 10 CDs. Carol Stream, IL, Oasis Audio, 2020.

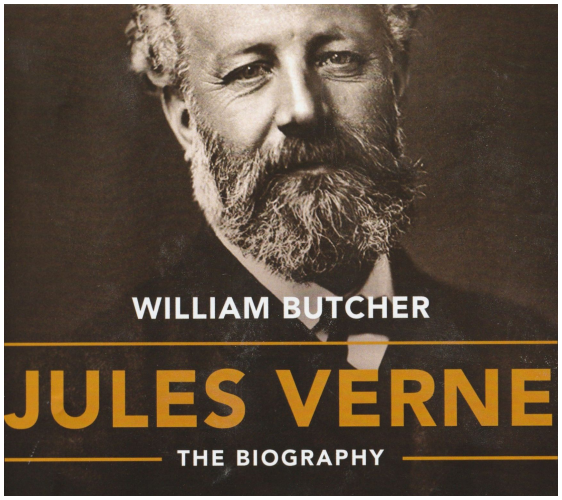
The outlines of Jules Verne's life are clear. He studied law but was more interested in writing for the stage. He married a widow with two daughters, and together they had a son who became a holy terror (and a writer and his father's literary executor). He wrote novels of geographic adventure that became wildly popular. He traveled extensively around the North Sea and the Mediterranean, being especially fond of Scotland. His nephew shot and crippled him. In his 60s, his health and his passion for writing deteriorated. A diabetic, he died at the age of 77.

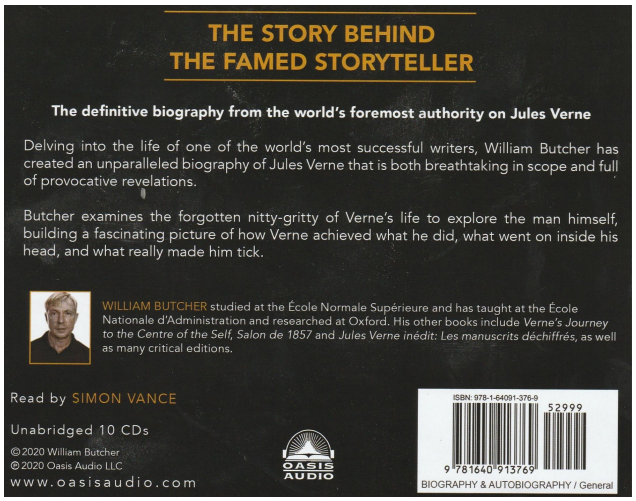
In 2006, William Butcher filled out this picture with the first edition of his Verne biography. It contained a number of revelations, including many about the changes forced on Verne by his publisher, Pierre-Jules Hetzel. Since then, Butcher has continued to research Verne's life, and Oasis Audio has published a substantially revised version of the biography as an audiobook narrated by Simon Vance [1]. There are line by line changes throughout, with individual sentences recast, additional nuances teased out, and new paragraphs and a new chapter added to convey the wealth of new information. The tenacious research that characterized the first edition remains.

---

1 Audiobook: William Butcher, *Jules Verne: The Biography*. Narrated by Simon Vance. 20 chapters; 12 hours 14 minutes. Oasis Audio, 2020. ISBN 978-1-64091-376-9. Previous (printed) edition: William Butcher, *Jules Verne: the Definitive Biography*. 19 chapters, 299 pages + appendices and notes. Thunder's Mouth Press, 2006. ISBN 978-1-56025-854-4.

In this review I will concentrate on the new information, especially as it relates to Verne's relationship with his publisher. Hetzel's interventions in the published works turn out to be far more extensive than previously suspected even in 2006. Butcher lays out his thesis with crystal clarity.





In many cases, as we have seen for half a dozen novels, Hetzel restructured the plots and ideology and deleted the politics, violence, sex, and social commentary. The character development and the personal, literary, and philosophical vision are diluted, adulterated, or simply cut. In some cases, the missing parts hold as much interest as the published works. Occasionally, they represent the very peak of Verne's writing. Without exception, they are central to understanding the novels that have captivated successive generations [2].

The evidence is spread throughout the book. Any single example could represent the normal outcome of editorial intervention, but cumulatively they amount to a sustained assault on Verne's artistic goals. In addition to his discussion of individual titles, Butcher's new chapter, "Tarting Up and Dumbing Down," draws together the various threads into what amounts to a prosecutor's brief against the publisher.

Here are some of the most egregious examples. In the second volume of *The Adventures of Captain Hatteras*, Verne's manuscript includes a knife battle between the Englishman Hatteras and the American Altamont over ownership of the newly-discovered continent. Butcher noted this in 2006, but he has now quoted extensively from the manuscript to illustrate the quality of Verne's writing:

> From the moment the two fighters had set foot on the floe, an attentive observer would have noticed it gradually sinking under their weight. Because of the relative warmth of the sea, it was slowly disappearing. Hatteras and Altamont did not realize, but soon the sea-water was over their ankles. Two minutes later it was up to their knees. Their battle continued although they could feel little under their feet. No less did they make furious assaults on each other. Neither man wanted to halt.

2 To support the argument presented here, I have quoted extensively from the book. To ensure the accuracy of these quotations, which began as transcripts from the audiobook, they have, where possible, been checked against the 2006 edition. Where that has not been possible, direct quotes from the text have been verified using material supplied, at my request, by the author.

When they are finally rescued by their companions, Dr Clawbonny is horrified at their behavior:

> You too, my poor friends! To fight, to kill each other, for a miserable question of nationality! And what have Britain or America got to do with it? If the North Pole is reached, what does it matter who discovered it? Why call yourself American or British when you can call yourself a man?
>
> The doctor spoke thus for a long time with no effect whatsoever. Were these tough beings, savages so to speak, moved by the tears which they drew from that best of men? It could be doubted, given the hate-filled daggers the captains' eyes cast at each other.
>
> The night was spent keeping watch over them [3].

Under Hetzel's editorial hand, the entire passage was removed before publication.

As Butcher reported in 2006, Verne's manuscript has Hatteras throwing himself into the volcano at the North Pole—the only way he can literally reach that point on the globe. In the published novel, he is pulled back by his companions, but goes mad and ends his life in an asylum. In 2020, Butcher includes the original conclusion of the novel.

> The doctor always bestowed the glory on the man who deserved it above all others. In his account of the journey, entitled *The British at the North Pole* and published the following year by the Royal Geographical Society, he presented John Hatteras as the equal of John Franklin, for both were fearless victims of the quest for knowledge. And, of the memories of the Arctic expedition, the most indelible was that of a Mount Hatteras smoking on the horizon, the tomb of a British captain standing at the North Pole of the globe. [4]

Hatteras, like many of Verne's novels, was originally intended to end rapidly and tragically: having gotten his characters out on a limb, he seems to have preferred sawing off the limb rather than working out an ingenious method of getting them back.

In addition to these excised passages, Butcher finds a certain amount of evidence that another section existed, consisting of several thousand words, that has been lost even from the manuscript:

> The quality of the known sections makes us think that the section permanently lost must have represented a correspondingly high point of writing. One can only dream of the grandiose novels he could have dreamed up if his early steps had not been so cruelly cut down [5].

Butcher's discussion of *Journey to the Centre of the Earth* yields some new insight into Hetzel's censorship. Axel's girlfriend Graüben is described as a "flower-girl," a profession that (as documented in Verne's source) often moonlighted as prostitutes. Axel spends his evenings in Graüben's bedroom and emerges "the happiest of lovers." Hetzel would have none of this. Hetzel also toned down the behavior of Professor Lidenbrock, who in the manuscript could be physically as well as verbally abusive, and who, it is subtly hinted, had

---

3 Two quotes from the end of CD 5 of the audiobook (track 4): Chapter 10 - Golden Years (1863-66).

4 Quote from CD 5 of the audiobook (track 4): Chapter 10 - Golden Years (1863-66). This quote was first published in note 313 of Butcher's translation of Verne's *Hatteras*: Jules Verne, *The Adventures of Captain Hatteras. The British at the North Pole — The Desert of Ice*. Translated with an Introduction and Notes by William Butcher. Oxford World's Classics, 2005, 401 p.

5 Last two sentences of CD 5 of the audiobook (track 4): Chapter 10 - Golden Years (1863-66).

more than a business relationship with his maid. (In fairness, Butcher credits Hetzel with significant involvement in the two chapters added to the expanded 1867 edition—the battle of the sea monsters and the giant mastodon herdsman—which are often considered among the best episodes in the book.)

Hetzel repeatedly censored any suggestion of adult relationships in Verne's writing, keeping his focus narrowly on the juvenile market. It wasn't as if the Hetzel "brand" was limited to that market; he had published, and would publish, works by Stendhal, Hugo, George Sand, Zola, and others. But Verne, who at times yearned to venture into that territory, was bound by his contract, and apparently chose the security of a regular and predictable income over his more literary ambitions.

Butcher notes the frequent occurrence of intertextual references in Verne's work: for example, *The Mysterious Island* is presented as part of a trilogy that includes *Twenty Thousand Leagues under the Seas* and *Captain Grant's Children*. All three novels were modified at Hetzel's insistence, and sometimes with disastrous results. Butcher says of *Captain Grant's Children*:

> To our modern eyes, Verne's manuscript text sans the Hetzelian incrustations is often clearer, tidier, more adult, in a word more readable. The additions contain religiosity, clichés, and sentiment galore, but less logic, style, or intelligence. When one allows ghost-writing, one should not be surprised if things go bump in the night [6].

In Verne's manuscript, Captain Grant "sails to the South Seas to make his fortune." Post-Hetzel, his mission is to "found a Scottish colony." Hetzel wrote his own ending for the novel, resulting in explanations that were "fifteen times as long" as before. Verne also delegated much responsibility for the romantic scenes to Hetzel.

Things continued to go bump with the other two novels. Verne's conception of *Twenty Thousand Leagues under the Seas*, still apparent in manuscript, was quite different from what finally ended up in print. (Much of the following is taken from the first edition of the biography, but is included here because it supports the coherence of the argument.) Verne's Nemo was a sympathetic figure, a courageous partisan, even though he could be capable of ruthless action when under attack. When Pacific Islanders try to board his ship, he simply electrocutes them. When an unknown vessel—unknown at least to the narrator Aronnax—fires on him, Nemo sinks it without hesitation, killing everyone on board. He shows little remorse for these actions, and Verne's narrative *in manuscript* does not imply that he should. This Nemo is even less bound by the "laws of civilization" than his printed doppelgänger: from the beginning he makes it clear that Aronnax and his friends are prisoners.

Hetzel disapproved of this guilt-free Nemo. He judged him on the basis of his actions without taking his motivations into account. In his correspondence, Verne fought desperately to maintain the integrity of his character.

> Nemo doesn't run after ships and sink them every five minutes, he responds to attacks. Nowhere, whatever your letter says, have I made him a man who kills for killing's sake. He has a generous nature and his feelings are sometimes brought into play in the environment he inhabits. His hatred of humanity is sufficiently explained by what both he and his family have suffered... imagine again—this was the original idea for the book—a Polish nobleman whose daughters have been raped, wife

6 Quote from CD 6 of the audiobook (track 2): Chapter 11 - Whole New World: 1865-67.

> killed with an axe, father killed with a scourge, a Pole whose friends all die in Siberia and whose nationality will soon disappear from Europe under the Russian tyranny. [7]

With an eye to sales in Russia, Hetzel vetoed the idea of Nemo as a Polish freedom fighter. Verne's response was to render Nemo's background a blank and his enemy a ship without a flag. But Butcher has noticed an intriguing detail. The warship Nemo attacks is described as "a great warship with a ram: an armour-plated double-decker", and in the manuscript it is identified more specifically as being "of the Solférino class"—*a type built only by France*. In other words, at this stage of composition Nemo had in effect become a *French* patriot opposed to Napoleon III!

After the attack on the warship, Verne's manuscript includes a lyrical passage describing the *Nautilus's* scenic progress along the coast of Normandy, sailing past Verne's birthplace and residence, and finally fetching up at sunrise off the coast of Belgium:

> On the sea small regular ripples created criss-crossing diamond shapes. The sun picked them out in sparkling points. The water, like liquid emerald, heaved in broad waves that the *Nautilus* did not even feel. In the quivering haze, a few far-off fishing boats and two or three coastal luggers with flaccid sails faded indistinctly away. The smoke from a steamer traced a motionless cloud on the backdrop of the sky [8].

Unfortunately this fell foul of one of Hetzel's more bizarre restrictions—that nowhere in the *Extraordinary Voyages* would anyone set foot in France (or have any opinions on French politics or culture). And so in the printed text, the passage has been neutered to the point where the reader may not even realize the *Nautilus* is in the English Channel.

Hetzel was never able to wrap his mind around what Verne had accomplished or was trying to accomplish with this book. At one point he blithely suggested adding a third volume to the narrative, as if the book could be expanded like an accordion. One Hetzel notion involved rescuing some Chinese boys and keeping one of them on board for comic relief. But Hetzel's hand appears—literally—at various points in the manuscript, "usually making the text less vivid, less outspoken." Innocuous references to France are removed: the name of a French inventor, "the acknowledgement of a debt to Dumas *fils*", a comparison of the pilot house to the dome of the Paris Observatory. Modern industry is praised in an un-Verne-like passage. Double entendres are removed, and a lament about the evils of alcohol is added. A reference to Mecca is deleted. The flat tombstone placed on the grave of the dead crew member is replaced by a cross of coral. Nemo is made to cry "God Almighty! Enough!" as Aronnax and his friends are escaping. The cumulative effect of these changes, in Butcher's opinion, is "catastrophic," rendering the plot largely "incoherent."

Verne was under contract from 1865 onward to submit three volumes a year to Hetzel, but Hetzel had no clear obligation to accept them. One of the books he seems to have rejected was *Uncle Robinson*, about a shipwrecked family forced to build a semblance of civilization from scratch. At the very end a pellet indicates the presence of someone else on the island. After the rejection, Verne reworked the idea into *The Mysterious Island*, adding many other inexplicable events; and during this process, someone decided to graft Nemo onto it. (It may

---

7 Quote from CD 6 of the audiobook (track 4): Chapter 12 - By Land and Sea: 1867-69. The source is Verne's letter to Hetzel dated May 17,1869.

8 Quote from CD 7 of the audiobook (track 1): Chapter 12 - By Land and Sea: 1867-69.

be telling that Nemo's name first appears in a marginal note in Hetzel's handwriting.) Nemo turns out to be a bad fit: as Butcher points out, his presence as a *deus ex machina* completely undermines the "robinsonade" premise of the novel; and his benevolent role in the novel completely undermines his role in *Twenty Thousand Leagues*. Verne gave him a backstory that—besides its patent absurdity—makes a complete hash of the internal dating of events in the novel *and* destroys the coherence of dates in the other trilogy novels, *Twenty Thousand Leagues* and *The Children of Captain Grant*. Did Verne simply stop caring, or was he being deliberately subversive?

Verne left some other badly joined seams in plain view. The lead pellet remains from the original draft, and Pencroff bites down on it. The "colonists" draw the logical conclusion that the person who fired the gun is their mysterious benefactor, and the book never contradicts that conclusion. But this makes no sense: Nemo doesn't use gunpowder or guns and doesn't hunt land animals anyway—in fact he never sets foot on land *on principle*.

Hetzel made or strongly recommended changes large and small. The last word of Verne's Nemo is "Independence!"; the last words of Hetzel's Nemo, *in his own hand in the manuscript*, are "My God and my country!" To Verne's list of life-saving items found in the mysterious sea-chest, Hetzel added a New Testament—an unusual choice for a gift from Captain Nemo—along with a scene of reverential prayer that followed its discovery. (Verne sometimes made references to Providence; the publisher usually changed them to explicitly Christian sentiments.) Other changes Hetzel wanted were for the colonists to build a railroad and to seek help by flinging a message-in-a-bottle into the ocean. Verne resisted the first, but the second found its way in, even though Verne detested it as a worn-out cliché: the colonists find a message in a bottle that leads them to Tabor Island, where they rescue Ayrton, marooned in *Captain Grant*.

Verne's tragic ending for *The Mysterious Island* was not allowed to stand. In his manuscript, the inhabitants of Lincoln Island are stranded on a desolate rock: their utopian experiment is a failure. In Hetzel's ending, the inhabitants of Lincoln Island are rescued at the last minute because of a note left, not in a bottle this time, but on Tabor Island. Captain Nemo somehow knew that Captain Grant or his representatives would come in search of Ayrton, so he "borrowed" the colonists' sailboat, sailed it single-handedly to Tabor Island (despite his advanced age), and once again violated his never-set-foot-on-land vow to leave a note there directing the rescue party to Lincoln Island. So, rescued by Hetzel through the agency of Captain Grant's son Robert, the colonists return to the US and replicate their colonizing success in Iowa.

There are many fine descriptive and emotional passages in Verne's novels, but it seems that for every such passage that made it into print, there was another one—often a better one—that didn't.

Two grimly effective passages in *The Mysterious Island* were deleted before publication. In one, the rescued Ayrton has taken a pipe and is smoking furiously. He struggles to form words. The "colonists" of the island gather around him, and Captain Smith gazes at him with an intensity that borders on hypnosis. "He held both hands of the savage. He squeezed them tightly. It seemed as though he was transfusing his soul into him, his intelligence, for the being was now looking at him, was now listening to him, wanted to understand him." Ayrton finally bursts out with the single word, "Tabor!" and runs out of the cavern down to the beach, where

he paces back and forth staring at the ocean. “His companions came round him without a word. He seemed to see them for the first time. For the first time, his eyes perceived human beings.” It’s a moving account of a person’s struggle to place himself in time and space and to reconnect with other human beings. But apparently it was too moving for Hetzel.

Another passage may have been too graphic—or too unsuitable for putting into adolescents’ hands, for fear of imitation. Herbert has been injured, and his arm is swelling, almost to the point of bursting. Captain Smith applies compresses, but none of them really knows what to do: none of them has any medical training. Pencroff offers his own arm for practice and begs the Captain to do something, anything. Amputation is a possibility. Finally in desperation, the reporter Gideon Spilett takes his knife and, after getting Herbert’s permission to proceed, cuts an incision shaped like a cross in the hideously swollen arm—and a bullet falls out. Herbert’s wound begins healing, but they all realize what a close call it had been: what will do they if the next crisis doesn’t yield to a combination of common sense and good luck? It was apparently an issue Hetzel didn’t want the reader to reflect on.

Around the World in Eighty Days fell under the same kind of censorship that affected *Journey to the Centre of the Earth*. Phileas Fogg, who has rescued Princess Aouda after admiring “the undulations of her body”, has brought her to Hong Kong. They are detained by the police, who try to contact Aouda’s family. Fogg’s wager is at stake, but Aouda’s status as an under-age single woman makes it impossible for them to proceed. After spending hours in Aouda’s room at night, unsupervised, Fogg decides to overcome the difficulty by marrying her. Passepartout and Inspector Fix serve as witnesses, and Fogg and Aouda complete the rest of the journey as man and wife. This was too cold-blooded for Hetzel. In the printed book, the marriage is delayed until the day after they return to England, when Fogg thinks he is financially ruined; his proposal to Aouda is coupled with Hetzel-authored romantic embellishments. Verne had a more transactional view of marriage than his publisher.

(Speaking of Fogg, Butcher quotes one of Verne’s first notes about his character, from jottings at the beginning of the first draft: “Face not only organ expressive of character.” It’s not hard to imagine what other organ Verne may have had in mind, and Butcher considers what the implications may be for Fogg’s “imperturbable” character.)

Verne was trapped into making many of these changes because of the nature of his contractual relationship with Hetzel. It’s worth reviewing some of the information about those contracts. (Most of this information appears in 2006, although the new edition clarifies the wording in several places.) It’s hard to disagree with Butcher’s conclusion that the contracts are iniquitous. Compared to what his son Michel was able to negotiate after his father’s death, Verne ended up with about a fifth of the royalties he might have gotten from a more conscientious publisher.

Between 1862 and 1875, Verne signed six contracts with Hetzel, each one of them turning him into more of an employee—or worse, a pieceworker—than an independent author. He received a fixed amount per year in return for a fixed number of volumes (“only” two volumes per year from 1871). What Verne did *not* get were any royalties on the serializations of his books in Hetzel’s *Magasin* or on the lavishly illustrated editions that Hetzel sold at great profit when the serialization was complete. To make matters worse, Hetzel negotiated complete ownership of the first four novels for FF 5500. Butcher estimates that these four books sold a

million copies before the copyright expired—meaning that Verne made about half a centime per copy.

A set of account entries from late 1870 tells the story. For the period covered by the account, the publisher made a profit of FF 182,788; the author earned FF 25,666. Verne, of course, was never allowed to see these accounts. He made enough to support a mostly comfortable (but sometimes squeezed) middle-class lifestyle; Hetzel became "a millionaire five times over".

Butcher's contribution to our understanding of Verne's life extends far beyond his relationship with Hetzel. One of the major discoveries in the first edition of the biography was Verne's contribution to art criticism. He wrote seven substantial essays about the 1857 Universal Exposition of Fine Arts, collected and edited for the first time by Butcher as *Salon de 1857* [9]. The revised edition provides additional detail and extracts from letters: for example, there is evidence that Verne performed some editorial duties for the *Revue des beaux-arts* in addition to the essays he wrote. Butcher finds a correspondence between Verne's approach to art and the way he assembles research for his novels.

> Verne's method in this early breakthrough is reminiscent of the impressive amounts of research he will insert into his early fiction, assembled from a myriad tropes, titbits, asides. While the French lycées, then and now, emphasize almost to the exclusion of other approaches a rhetoric of analysis and reconstruction—thesis-antithesis-synthesis—Verne distrusts all theoretical superstructures. Making it up as he goes along to a large extent, his method is in contrast empirical and eclectic—both dirty words in French. [10]

Butcher also discovered a short essay from 1857 about the composer Victor Massé, and in the revised biography he quotes from it:

> Victor Massé is a Breton from Morbihan, which he hardly remembers. Very few of his friends suspect his Armorican origin. Besides, he draws no pride from it, and he is quite right. It is up to Morbihan to remember him [11].

All these amount to only a sampling of the work that has gone into this revision. There are differences on every page. A random comparison of paragraphs will yield something like the following. In 2006:

> So that autumn Jules studied at home, getting practical experience with his father's back-office clerks. His friends at this stage remained Ernest Genevois, Émile Couëtoux du Tertre, Charles Maisonneuve, and Édouard Bonamy [12].

In 2020:

> So Jules studied at home, getting practical experience with his father's back-office clerks. Little record of this period has survived, except for a sonnet he wrote in 1847 about a court case, where

---

9 Jules Verne, *Salon de 1857.* Acadien, 2008, edited by William Butcher.

10 Quote from CD 5 of the audiobook (track 1): Chapter 8 - Married, with Portfolio: 1857-59.

11 Quote from CD 5 of the audiobook (track 1): Chapter 8 - Married, with Portfolio: 1857-59.

12 Quote from book: William Butcher, *Jules Verne: the Definitive Biography*. 19 chapters, 299 pages + appendices and notes. Thunder's Mouth Press, 2006. ISBN 978-1-56025-854-4. The quote is on page 58, Chapter 4 - What Use Are Girls?: 1846-48.

> the judge's colleagues snore, the prosecutor is cantankerous, the defense barrister is bound to lose, the jurors laugh and shout, and the spectators emit a strong smell. His friends at this stage [13].

The description of Verne's trip to Scandinavia in 1861 is expanded with extracts from his journal and from his account of the trip, "Joyous Miseries of Three Travelers in Scandinavia":

> I am unaware whether my readers have ever been overcome by an irresistible passion. I do hope they have. Then they will understand, and realize my state of mind after ten years of constant reading had built up an overflow of impatience, of temptations, of all-devouring desires. I had reached the point of totally identifying with the great travelers whose works I absorbed. I discovered the lands they discovered. I took possession in France's name of the islands where they planted their flags [14].

Verne rarely put his wanderlust into words so baldly.

There are also a number of corrections. The club Eleven Without Women, described in 2006 in the chapter covering 1851-54, has been moved to the chapter covering 1867-69. In 2006, Butcher says that Verne probably joined the Circle of the Scientific Press in 1861 and through them met Nadar. However, in 2020 he mentions evidence that Verne may have met Nadar in the 1850s, and that his earliest documented link to the Circle is from 1865. So progresses scholarship.

Butcher's occasionally jocular tone may not sit well with those who like their scholarship delivered in a no-nonsense manner. And he does take liberties at times. The book opens with a prologue that imagines what was going through Verne's mind as he was being shot. Another chapter includes a long passage that puts Verne on his yacht in 1868, sailing into the English Channel and reflecting on the course of his life up to that point. These are interesting and credible passages, and they demonstrate the author's considerable sympathy with his subject; but neither is anchored to any actual journal entries or correspondence.

Butcher suggests that someone should publish Verne's best novels in versions based on the manuscripts, without Hetzel's interventions. Not everyone will be willing to join him in this. But as drastic as the suggestion sounds, the publication of manuscripts is not an uncommon practice. A few examples: when the full manuscript of *Huckleberry Finn* came to light in 1991, at least one publisher issued an edition that restored a number of passages that Twain himself had deleted. The first draft of Tolstoy's *War and Peace* was found among his papers: it was significantly shorter and ended differently. It was published as an alternative *War and Peace* in 2007. The manuscript for Mary Shelley's *Frankenstein* has survived, and it has been published in a critical edition (*The Original Frankenstein*) that separates her handwritten text from the numerous changes applied by her husband Percy Shelley. Several of Verne's own posthumous novels have been published in editions based on the original manuscripts, eliminating changes made by his son Michel. Verne's abandoned novel, *Uncle Robinson*, was published as part of the Palik Series in 2011. It may be time to bring other Verne manuscripts to a wider audience in their original form. If Verne is to be evaluated as a writer, it would seem useful to have a clear handle on what he actually wrote.

---

13 Quote from CD 2 of the audiobook (track 4): Chapter 4 - What Use Are Girls?: 1846-48.

14 Quote from CD 5 of the audiobook (track 2): Chapter 9 - Destiny Draws up her Skirts: 1860-63.

Jules Verne: the Biography is a cornucopia of information about one of the most exciting and popular writers of the 19th century, made all the more indispensable with the additional detail, refinements, and corrections. Although the primary focus here has been on the content, I would also like to note that Simon Vance, the narrator, is one of the masters of the form, with a reputation for meticulous preparation and well-paced delivery. He is able to keep the occasionally dense detail of the book moving forward. Listening to the audiobook will repay the effort for anyone interested in Verne and his writing.

Tad Davis (tad.davis.phila@gmail.com) was born in Richmond, Virginia (USA) and currently resides in Philadelphia, PA. He has been a Jules Verne fan for 54 years, since stumbling across Anthony Bonner's translation of *Twenty Thousand Leagues under the Sea(s).*

Verniana
www.verniana.org
Jules Verne Studies/Études Jules Verne
ISSN 1565-8872

Submitted October 10, 2020
Proposé le 10 octobre 2020

Published December 10, 2020
Publié le 10 décembre 2020

Travels and Travails with the Big Three

Alex Kirstukas

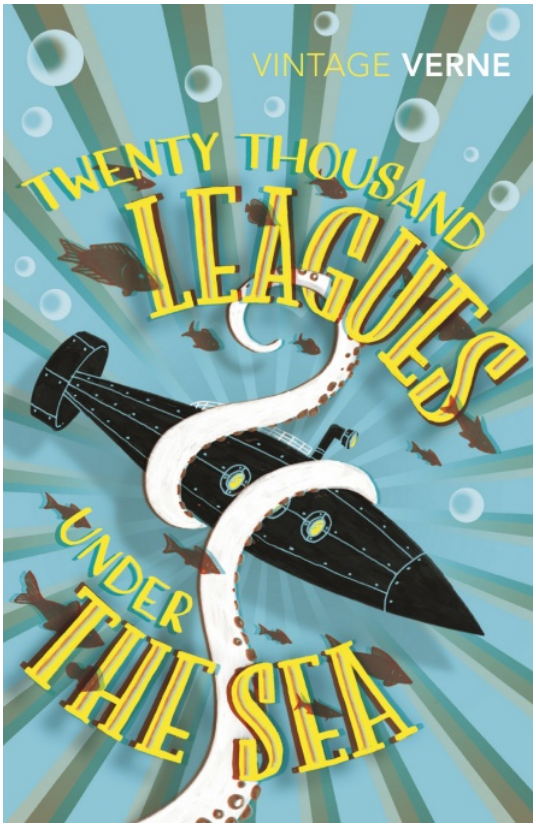
Verne, Jules. *Twenty Thousand Leagues under the Sea.* Translated by James Reeves. New York: Vintage Books, 2011.
Verne, Jules. *Journey to the Center of the Earth*. Translated by Joyce Gard. New York: Vintage Books, 2011.
Verne, Jules. *Around the World in Eighty Days*. Translated by Timothy Martin. London: Usborne Publishing, 2017.

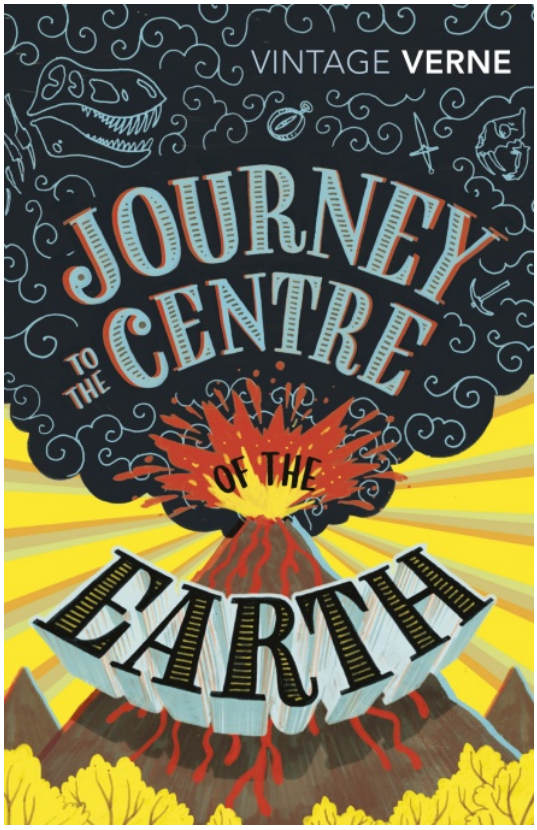
In the English-speaking world, one can identify a "Big Three" group of Verne novels—*Journey to the Center of the Earth*, *Twenty Thousand Leagues under the Sea*(*s*), and *Around the World in Eighty Days*—by the sheer number of sub-par editions available from major publishers. It isn't hard to find reasons for this dubious distinction; all three novels, in addition to being longstanding favorites among readers and scholars, received high-profile Hollywood adaptations in the 1950s and have retained special familiarity since. If a modern Anglophone bookshop or omnibus edition boasts only three Verne titles, it's likely to be these. But with great popularity comes great reliance on existing translations, usually poor-quality Victorian texts in the public domain.[1]

A couple of widely available 2011 editions from Vintage Books, an imprint of Random House (now Penguin Random House), illustrate the problem with an unusual twist: the translations here are not the "standard" public-domain Victorian texts, but manage to be at least as unreliable. The Vintage *Twenty Thousand Leagues Under the Sea* has the title page

1 Brian Taves offers an excellent discussion of the 1950s Hollywood Verne boom in his *Hollywood Presents Jules Verne* (Lexington: University Press of Kentucky, 2015), 49-126. On publishers' cost-effective (and reader-unfriendly) preference for Victorian translations, see Walter James Miller's "As Verne Smiles," *Verniana* 1 (2008-2009): 1-8.

credit “translated from the French by James Reeves,” and their *Journey to the Center of the Earth* has the credit “translated by Joyce Gard.” Are these fresh translations that escaped Vernian notice in 2011? No: a library search on WorldCat.org indicates that both texts come from British children’s editions, soon after the releases of the familiar Hollywood adaptations. The *Twenty Thousand Leagues* (London: Chatto & Windus, 1956) was advertised as “newly adapted and abridged” by Reeves, and the *Journey* (London: Hutchinson, 1961) was advertised as “newly adapted from the original French” by Gard.





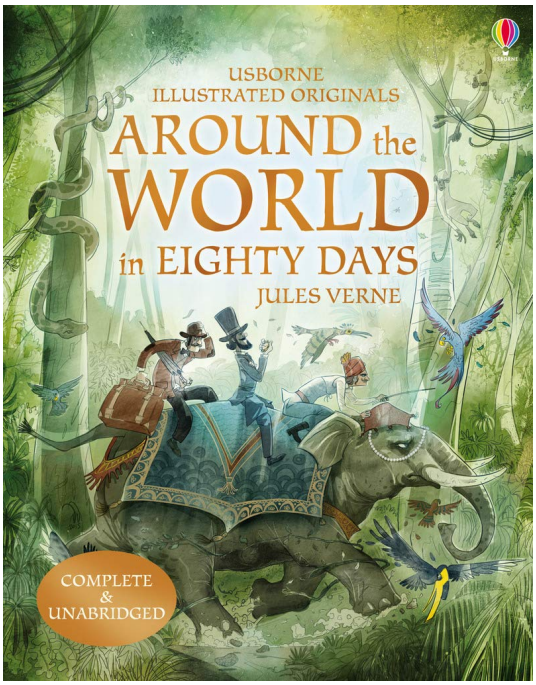
As one might expect from their original packaging, Reeves’s and Gard’s texts are heavily cut. The two opening chapters of *Twenty Thousand Leagues* are conflated into a single short one, “Professor Aronnax Is Invited to Join a Monster-Hunt,” with an opening mixing both:

> In the year 1867 I had been on an expedition to collect plants and animals in the bad lands of Nebraska in North America. I was a professor in the Paris Museum of Natural History. While I was in New York, on my way home to France, a mysterious accident happened to the Cunard liner *Scotia*…

Gard opts for a similar, if slightly less hurried, paraphrasing style in *Journey*’s opening chapter, “My Uncle Finds a Manuscript”:

> On Sunday, 24th May, 1863, my uncle Professor Lidenbrock came suddenly home, much too early for dinner. I was in the dining-room of our house, No. 19 Königstrasse, in the old quarter of Hamburg, when I caught a glimpse of him dashing along the street…

The bright side is that, since Reeves doesn't repeat Louis Mercier's famous translational howler about "the disagreeable territory of Nebraska" and Grad doesn't call Otto Lidenbrock "Professor Hardwigg" (although Graüben does unaccountably become "Gretel"), there's a chance they were indeed working from the original French rather than from tired Victorian versions. The less bright side, of course, is that Reeve's and Gard's texts—short juvenile retellings, intended to be frankly advertised as such—are now being passed off by a reputable international publisher as complete translations. From an ethical standpoint, this dodgy dealing must be somewhere up there with Dover Publications' 2009 rerelease of the Moon novels: despite advance warnings and alternative suggestions from Verne scholars, Dover opted to resurrect Edward Roth's bizarre nineteenth-century rewrites unchanged from a midcentury edition.[2]



For the other member of the Big Three, a more complicated surprise comes from Usborne Publishing, a British house specializing in children's books. The Usborne Illustrated Originals is a series of lavish gift-book editions for young readers, comprised mostly of English-language classics long out of copyright, such as *Little Women* and *Treasure Island*. For a series like this, one might expect *Around the World in Eighty Days* to be represented by George Makepeace Towle's commonly reprinted 1873 translation.[3] Instead, the series

2 Joyce, Steve, and Brian Taves. "A View on *The Palik Series* from the North American Jules Verne Society (plus one)." North American Jules Verne Society, 2015. <http://www.najvs.org/palikseries-interview.shtml>

3 Initially *The Tour of the World in 80 Days* (Boston: Osgood, 1873); then imported for British publication, with scattered changes (and a memorable new title) by Nancy Meugens, as *Around the World in Eighty Days* (London: Sampson Low, 1873). See Arthur B. Evans, "A Bibliography of Jules Verne's English Translations," *Science Fiction Studies*, vol. 32, no. 1 (#95), March 2005, 105–141.

unexpectedly offers the book in a new translation credited to one of Usborne's house editors, Jerome Martin, and advertised on its cover as "Complete and Unabridged."

First, the positives. Usborne's elaborate presentation for the book might have impressed even Pierre-Jules Hetzel, with his lavish illustrator commissions and cutting-edge reproduction techniques. There are full-color illustrations by Daniele Dickmann on almost every page, as well as several wordless double-page spreads allowing a single dramatic image to take full attention. Martin's prose style is engaging, combining modern standards of clarity and flow with evocative old-fashioned word choices. In addition, Martin unobtrusively glosses many of Verne's less familiar terms in-text, and appends a standalone glossary to explain more complex topics (e.g. the *Alabama* Claim). The beguiling visual treatment, the useful glosses, and the user-friendly translation style would seem to make this edition an intriguing, unpatronizing Verne introduction for young children.

Unfortunately, the devil is in the details. From the first paragraph onward, the text attributed to Martin is troublingly reminiscent of the old Towle version:

> **Verne:** En l'année 1872, la maison portant le numéro 7 de Saville-row, Burlington Gardens — maison dans laquelle Sheridan mourut en 1814 —, était habitée par Phileas Fogg, esq., l'un des membres les plus singuliers et les plus remarqués du Reform-Club de Londres, bien qu'il semblât prendre à tâche de ne rien faire qui pût attirer l'attention.
>
> A l'un des plus grands orateurs qui honorent l'Angleterre, succédait donc ce Phileas Fogg, personnage énigmatique, dont on ne savait rien, sinon que c'était un fort galant homme et l'un des plus beaux gentlemen de la haute société anglaise.
>
> On disait qu'il ressemblait à Byron — par la tête, car il était irréprochable quant aux pieds —, mais un Byron à moustaches et à favoris, un Byron impassible, qui aurait vécu mille ans sans vieillir.
>
> **Martin:** In the year 1872, the house at No. 7, Savile Row, Burlington Gardens—the house in which the playwright Sheridan died in 1814—was inhabited by Mr. Phileas Fogg. He was one of the most singular and notable members of London's Reform Club: notable despite his apparent determination to do nothing at all that might attract attention. Nothing was known about this enigmatic person, except that he was a handsome and polished man of the world. It was said that he resembled the dashing poet Byron—but a bearded, impassive, irreproachable Byron who could have lived a thousand years without growing old.
>
> **Towle:** Mr. Phileas Fogg lived, in 1872, at No. 7, Saville Row, Burlington Gardens, the house in which Sheridan died in 1814. He was one of the most noticeable members of the Reform Club, though he seemed always to avoid attracting attention; an enigmatical personage, about whom little was known, except that he was a polished man of the world. People said that he resembled Byron —at least that his head was Byronic; but he was a bearded, tranquil Byron, who might live on a thousand years without growing old.

Martin's version is closer to the French on many points, from sentence structures to specific word choices, and does a better job at evoking Verne's lively pace.[4] But the resemblances are unavoidable. Both translations omit Verne's description of Sheridan as "one of the greatest orators to honor England" (*un des plus grands orateurs qui honorent l'Angleterre*) and Fogg's place in "high English society" (*haute société anglaise*). Both mangle

4 Admittedly, though, the self-glossing phrase "the playwright Sheridan" seems slightly out of step with Verne's original, which is more interested in Sheridan's noisy political career than his writings.

Verne's comment about Fogg resembling Byron but being "irreproachable regarding the feet" (*irréprochable quant aux pieds*, i.e. not having clubfoot), with Towle reducing it to the cryptic "his head was Byronic" and Martin opting for the single word "irreproachable," seemingly implying a moral rather than a physical comment. Both compress three paragraphs of the French text into a single long one. And both make the same out-and-out error in calling Fogg "bearded": Verne's *favoris* refers to sideburns (or, if 1870s British phraseology is desired, "whiskers"), not to anything around the chin.

Similar parallels occur throughout. Both translations silently omit Passepartout's pun (Ch. 34) and Verne's narratorial footnote elaborating on military salaries (Ch. 9). The two texts even cut similar corners with some exoticisms, with Verne's "bhang fumes" (*vapeurs du hang*), for example, being simplified to "fumes of hemp" in Towle and "hemp fumes" in Martin (Ch. 12–14). The overall effect is of a translation based on a fresh reading of the French text, yet recycling a perplexing number of failings from its most common existing translation. Though no explanation is given in the volume, it seems possible that Martin initially intended a light revision of Towle—but then doubled down for a major stylistic overhaul, with much reference to the French original, when Towle's tendency for turgid prose became clear.

How can we best assess this hybrid? In completeness and accuracy, it makes for a less reliable English translation of *Around the World* than any since the mid-1960s.[5] On the other hand, in a series where one might expect a straightforward reprint of Towle, it's nice to see a different text that's about as accurate and considerably more readable. But a note explaining the Towle connection would have been good form, and the cover's claim that the work is "Complete and Unabridged" is surely stretching a point.

One final reason this Usborne edition must rate as a mixed bag: it received perhaps the most blink-and-you-miss-it release of any Verne translation in recent memory. Its release date is given as October 2017; the present reviewer first came across it in a bookstore the following year. By the time this review's first draft was ready a few months later, the book was already out of print, less than two years after publication. Statistically, this is unremarkable; some 90% of new books are as short-lived.[6] But it is perplexing to see an intriguing, visually exciting Verne volume, for all its textual idiosyncrasies, disappear so soon, especially when flatly fraudulent versions like Vintage's remain available year after year.[7]

---

5 The 1960s saw the release of K. E. Lichtenecker's poor translation (London: Hamlyn, 1965), but also of Jacqueline and Robert Baldick's highly faithful rendering (London: Dent, 1968). Since then, there have also been rigorous translations, across a wide spectrum of translational tones and styles, by William Butcher (Oxford: Oxford UP, 1995), Michael Glencross (London: Penguin, 2004), and Frederick Paul Walter (in *Amazing Journeys: Five Visionary Classics*, Albany: SUNY Press, 2010; as a standalone volume, same publisher, 2014). See Evans, op. cit., and Kieran O'Driscoll, *Retranslation Through the Centuries: Jules Verne in English*, Oxford: Peter Lang, 2011.

6 Giblin, Rebecca. "Everything he does, he does it for us. Why Bryan Adams is on to something important about copyright." *The Conversation*. September 25, 2018. <http://theconversation.com/everything-he-does-he-does-it-for-us-why-bryan-adams-is-on-to-something-important-about-copyright-103674>

7 Indeed, the Usborne edition's disappearance initially led this reviewer to consider this review obsolete—hence the gap between first draft and publication. On the whole, though, it seems more useful to describe the book and its attendant problems than to ignore it outright.

Happily, as many *Verniana* readers will know, a wide array of high-quality recent translations are also available, for well-known and obscure titles alike.[8] Let's hope that, whatever the publication practices, the Big Three continue to lure new readers toward more Verne—and that even the questionable editions will entice readers into finding and enjoying the real thing.

Alex Kirstukas (alex.kirstukas@gmail.com) is a trustee of the North American Jules Verne Society and the editor of its magazine *Extraordinary Voyages*. His Verne translations include *Robur the Conqueror* (Wesleyan University Press, 2017) and "About the *Géant*" and "Twenty-Four Minutes in a Balloon" for *Worlds Known and Unknown* (BearManor, 2018).

8 The most recent translation guide is in Jules Verne, *Robur the Conqueror*, trans. Alex Kirstukas, ed. Arthur B. Evans (Middletown, CT: Wesleyan UP, 2017): 249–68. Further information is given in Evans's "Jules Verne in English: A Bibliography of Modern Editions and Scholarly Studies," *Verniana* 1 (2008–2009): 9–22, and in his "Editorial—The Verne Translation Renaissance Continues," *Verniana* 5 (2012–2013): i–iv.

Verniana
www.verniana.org
Jules Verne Studies/Études Jules Verne
ISSN 1565-8872

Submitted November 22, 2021
Proposé le 22 novembre 2021

Published December 17, 2021
Publié le 17 décembre 2021

A propos de Jules Verne et l'ésotérisme

Ariel Pérez Rodríguez

Parada-Ramirez, José Gregorio. *Le Grand secret maçonnique de Jules Verne.* Balma, Editions Hermésia, 2021. ISBN 979-1-09-487729-6..

Concernant la vie et l'œuvre de Jules Verne, un des sujets qui a fait couler beaucoup d'encre dans les années récentes est celui de l'écrivain lié à l'ésotérisme, [1] passant par des interprétations numériques ou des relations supposées que Verne aurait eues avec les extraterrestres, son attachement aux rose-croix, ou encore des indications sur le devenir du trésor de Rennes-le-Château. Cependant, l'appartenance de Jules Verne aux francs-maçons n'a pas pu être prouvée. C'est pour cette raison que chaque fois qu'un nouveau livre sur le sujet s'annonce on s'attend à lire toujours les mêmes théories répétées encore une fois. Précisément, sur cette matière, José Gregorio Parada Ramirez a écrit *Le Grand secret maçonnique de Jules Verne,* publié en 2021 par les Éditions Hermésia, un livre qui diffère un peu de ses prédécesseurs.

1 RENOUX, Alfred et CHOTARD, Robert : *Le Grand test secret de Jules Verne*. Paris : Robert Chotard, 1962.

RENOUX, Alfred et CHOTARD, Robert : *Jules Verne le divin magicien*. Paris : Robert Chotard, 1964.

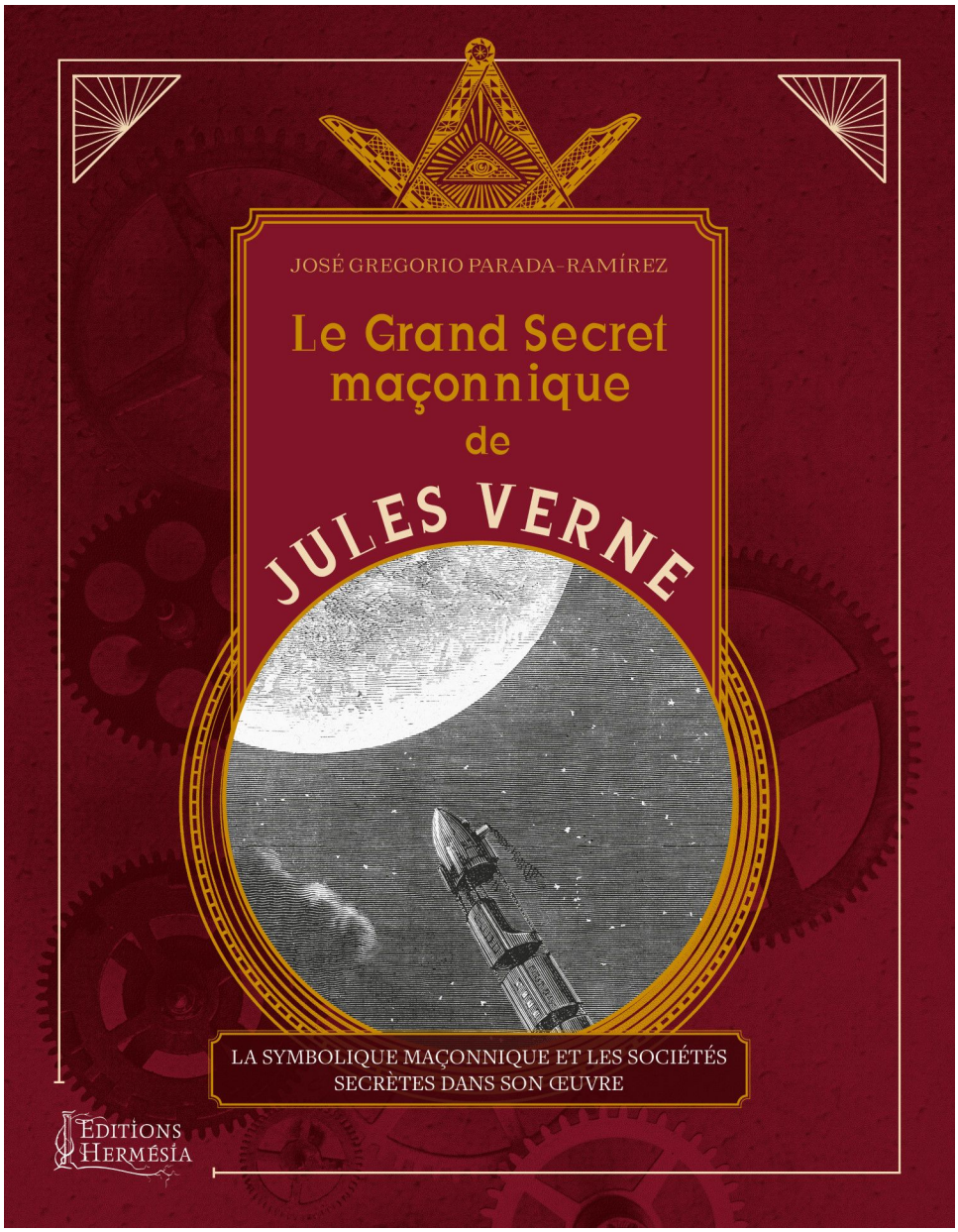
CHOTARD, Robert : *De Jules Verne aux extra-terrestres*. Paris : Robert Chotard, 1967.

MARIE, Franck : *Le surprenant message de Jules Verne. A-t-il connu le « secret » du trésor de Rennes-le-Château* (Aude) ? Malakoff : S.R.E.S. - Vérités Anciennes, 1982.

LAMY, Michel : « Jules Verne et le trésor des rois de France ou le sens caché de *Clovis Dardentor* ». In : *Bulletin de la Société Jules Verne*. Paris, vol. 17, Nr. 65/66, 1983. pp. 70-74.

LAMY, Michel : *Jules Verne, initié et initiateur*. *La clé du secret de Rennes-le-Château et le trésor des Rois de France*. Paris : Payot, 1984.

Bien que le livre n'apporte rien de nouveau sur le sujet, il se présente bien (en couverture rigide, par ailleurs), avec une mise en page attractive et très réussie qui attire l'attention sur la panoplie de graphiques et des images qui illustrent le tout. Il est divisé en quatre parties et comme on pourrait s'attendre à un travail qui présente un sujet assez méconnu du grand public, la première section sur « les sociétés secrètes » (quelque vingt-cinq pages) est dédiée exclusivement à expliquer en détail les grandes lignes qui entourent ces types de sociétés, tout en explorant des personnes célèbres qui ont appartenu à des telles sociétés, pour finalement atterrir dans la franc-maçonnerie qui semble être l'objet de discussion du volume de plus de 350 pages.



« Jules Verne et son entourage » est le titre générique de la deuxième partie du texte et commence par décrire l'ambiance familiale par rapport à la religion et les différences d'approche entre l'écrivain et ses parents, introduction qui met en contexte les pages suivantes où Parada liste les personnes qui constituent le réseau social qui gravite autour de Jules en passant par les musiciens, les anarchistes, les écrivains, les dramaturges, les scientifiques, les géographes, les nobles, les journalistes, les illustrateurs, les amis, et les voisins. Puis, on passe aux influences littéraires ou non de ces personnes qui l'ont motivé et inspiré au développement de ces romans. On y voit défiler, devant nous, des profils connus, tels que ceux d'Edgar Allan Poe et Walter Scott, d'ailleurs deux personnes qui l'ont profondément influencé, selon les propres mots de l'écrivain qui parle de son admiration pour ces hommes dans plusieurs de ses entretiens. Jusque-là, 140 pages pour nous introduire à la matière et nous faire déguster l'« épisode » suivant qui constitue, sans aucun doute, le noyau de cet ouvrage.

Dans la troisième partie de ce volume, il s'agit des « symboles maçonniques dans le corpus vernien » et c'est dans les cent pages suivantes que l'on constate que l'auteur du livre travaille l'aspect lexicographique du corpus vernien. En effet, à l'aide d'un logiciel, Hyperbase, il a réussi à obtenir des statistiques mesurables et palpables par rapport à une longue liste de mots, de symboles, et des concepts utilisés dans le vocabulaire maçonnique courant : le soleil, la Lune, les étoiles, la lumière, les quatre éléments, les cinq sens, la musique, les mathématiques, et le silence pour ne mentionner que quelques-uns. On pourrait alors se demander comment Verne aurait-il pu éviter, dans ses romans géographiques, la mention de quelques-uns de ces éléments ? S'agit-il nécessairement d'allusions maçonniques ? ou plutôt un ensemble de mots qui sont évidements reliés à ce genre littéraire et son vocabulaire implicite ? Autrement dit, l'apparition de ces mots pourrait être significative dans un autre scenario, mais ils perdent leur importance dans le contexte des romans parus dans la série des *Voyages extraordinaires*.

En recourant à la textométrie, on apprend alors que le mois de mars est le plus cité dans l'ouvre vernienne (666 fois) et ce

> mois de mars coïncide avec le premier équinoxe, l'équinoxe de printemps, qui détermine le commencement, la renaissance de la nature. Et ce commencement n'est pas négligé par le calendrier maçonnique proposé par Jules Boucher. [2]

On constate aussi que le nom de Mozart,

> franc-maçon célèbre, occupe d'ailleurs le premier rang de la liste des musiciens cités par Verne, [3]

apparait 25 fois dans le corpus ; qu'une vingtaine de veuves apparaissent dans l'ensemble étudié ; ou encore que

> dans le corpus vernien, les quatre points cardinaux sont très fréquents, notamment en fin de carrière. Le nord reste préféré par l'auteur au début sa production littéraire. De manière globale le nombre d'occurrences ne laisse aucun doute par rapport à l'importance que l'auteur concède au nord. Nord : 3487. Sud 2786. Ouest : 2508. Est : 1194. [4]

---

2 *Le Grand secret maçonnique de Jules Verne*, p. 150.

3 *Idem*. p. 175.

4 *Idem*. p. 156.

La quatrième et dernière partie à propos de « quelques aspects ésotériques de l'œuvre de Jules Verne », semble débuter sur le vif de la discussion en mentionnant la théorie glissée par Lamy dans son très médiatique *Jules Verne, initié et initiateur*, selon laquelle l'auteur des *Voyages extraordinaires* aurait appartenu à une société secrète nommée Angélique, aussi connue sous le nom de « la Société du Brouillard », ainsi que l'étude de Franck sur Rennes-le-Château, pour citer deux des hypothèses très répandues. Suivent des sections dédiées à quelques aspects plus ou moins controversés dans sa représentation dans l'œuvre vernienne : les sociétés secrètes, le spiritisme, même le vampirisme, la vie éternelle, et la réincarnation !!! En se basant surtout dans la bibliographie existante et en tirant des citations par ci et par là, c'est à mon avis, la partie la moins réussie de tout le livre et que l'on pourrait facilement avoir laissée hors de l'ouvrage, même si son sens documentaire pourrait être intéressant en résumant ce qui a été dit à ce sujet jusqu'à nos jours. Une section sur les nationalités des personnages verniens nous confirme statistiquement qu'autour de 25 % d'entre eux viennent de l'Angleterre, ce qu'on peut déduire déjà à partir des propres mots de l'écrivain qui concède une prédilection spéciale pour ce pays, ainsi que pour le nouveau et naissant pouvoir, les États-Unis. Les quelques pages dédiées aux prédictions et aux anticipations dans les textes de Verne tiennent difficilement la route et n'ont pas leur place non plus dans un livre comme celui-ci. En effet, une bonne partie de cette section pourrait avoir été facilement supprimée, sans que le livre perde du tout son fil conducteur. Ce n'est qu'un tiers des quatre-vingts pages qui la composent qui pourraient avoir été « gardées » et intégrées à la section précédente.

José Parada finit son étude en disant qu'il a

> présenté Jules Verne dans une perspective très peu connue. En général, les écrivains et leurs œuvres sont abordés du point de vue strictement littéraire, c'est-à-dire que l'on oublie souvent l'écrivain pour limiter la recherche uniquement à son œuvre. [5]

En effet, l'auteur a voulu éviter d'émettre des opinions personnelles et s'est limité à exposer les faits, et les recherches qui ont été faites au fil des années. Il a repéré presque tout ce qui pourrait avoir être mis en rapport entre Jules Verne lui-même et un sujet si singulier comme celui qui concerne les sociétés secrètes, très particulièrement la franc-maçonnerie. Si Verne a eu une relation plus ou moins étroite avec des personnes qui ont fait partie de différents cercles ésotériques, rien n'a été prouvé par rapport à son appartenance à des sociétés de ce type. En exposant les allusions directes ou indirectes au langage maçonnique dans son œuvre, l'auteur constate que, vu son cercle d'influence, Verne ne semble pas être dissocié de certains symboles et pratiques utilisés dans des sociétés secrètes, et il finit par dire que

> malgré l'ampleur de la recherche, le nombre de liens que nous avons pu établir entre Verne et les membres de différentes sociétés secrètes, notamment de la franc-maçonnerie, nous ne pouvons pas affirmer catégoriquement que l'écrivain faisait partie de ce genre de cercle. [6]

Bien que dans cet ouvrage l'approche textométrique n'est pas aussi présente que dans d'autres de ses études où il l'a utilisée de façon plus systématique, [7] Parada apporte des pistes sur une méthode qui ouvre la porte à de nouvelles façons de faire. Sous la loupe de

---

5 *Idem*. p. 339.

6 *Idem*. p. 339

l'analyse lexicale détaillée, en s'appuyant sur les statistiques, l'outil peut s'avérer un support intéressant pour des futures recherches, et qui pourra s'appliquer à l'ensemble du corpus. Il va nous permettre de regarder les *Voyages extraordinaires* sous un nouvelle perspective, en parcourant les mots utilisés par son créateur pour y établir des liens, et tirer des conclusions qui nous aideront à mieux comprendre l'écrivain et ses créations.

Le volume se termine par quelques annexes utiles, à savoir une liste du « réseau social » de Jules Verne en forme de tableau, une autre liste — appuyée encore une fois sur la textométrie — qui nous fait savoir que « Comte » (1481), « Seigneur » (744) et « Sir » (585) sont les trois titres de noblesse les plus utilisés par l'écrivain français dans les œuvres analysées. [8] Une référence de la bibliographie connue sur ce sujet passionnant est incluse pour clore, même si les travaux de Chotard à cet égard ne sont pas présents dans cette énumération. L'auteur a-t-il pu consulter ses articles ? connaissait-il ces textes ? Il y a eu, dans ce cas, un manquement au travail de recherche préparatoire qui sert notamment à consulter et à se documenter avec toute la bibliographie précédente déjà produite sur le sujet.

Le Grand secret maçonnique de Jules Verne est en somme un résumé quasi complet des travaux faits à propos du sujet de l'implication de l'auteur des *Voyages extraordinaires* dans des sociétés secrètes, en particulier la franc-maçonnerie. Il faut signaler que ce volume est un condensé de sa thèse rédigée pour l'obtention du doctorat en Langue et Littérature

---

7 PARADA RAMIREZ, José Gregorio. *Les voyages extraordinaires sous le regard des statistiques lexicales*, ISBN 979-8-51-513967-4. 353 p.

PARADA RAMIREZ, José Gregorio. « Panorama d'un corpus millionnaire ». In: *Hechos y proyecciones del lenguaje*. Pasto, Colombia, 2011, pp. 241-265.

PARADA RAMIREZ, José Gregorio. « L'espace géographique vernien mesuré par la textométrie ». In : TRESACO, María Pilar et al. *De Julio Verne a la actualidad: La palabra y la tierra*. Prensas de la Universidad de Zaragoza. Espagne. ISBN: 978-8415770-58-9. 2013 pp. 165-182.

PARADA RAMIREZ, José Gregorio. « Stylistique de la phrase vernienne sous l'optique de la textométrie ». In : *Matices en Lenguas Extranjeras*. Universidad Nacional de Colombia. 2015.

PARADA RAMIREZ, José Gregorio. « Étude textométrique du syntagme nominal dans l'œuvre de Jules Verne . In : *Synergies Argentine*. ISSN: 2260-1651. ISSN de l'édition en ligne: 2260-4987. 29 juin 2017. n° 4.

8 L'auteur a inclus dans le corpus :

- 55 romans ayant appartenant aux *Voyages extraordinaires*, en excluant *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, *L'Étoile du sud*, *L'Agence Thompson*, *Le Pilote du Danube*, *Les Naufragés du « Jonathan »*, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, et *L'Étonnante Aventure de la mission Barsac* ;
- le roman posthume *Voyage (à reculons) en Angleterre et en Écosse* ;
- une collection de nouvelles (*Un Drame dans les airs, Un drame au Mexique, Martin Paz, Pierre-Jean, Maître Zacharius, Un Hivernage dans les glaces, Le Mariage de Mr Anselme des Tilleuls, Joyeuses misères de trois voyageurs en Scandinavie, Le Comte de Chanteleine, Les Forceurs de blocus, Le Humbug, Une Fantaisie du docteur Ox, Les Révoltés de la Bounty, Dix heures de chasse, Frritt-Flacc, Les Aventures de la famille Raton, Gil Braltar, Mr Re Dièze et Mlle Mi Bémol*) ;
- et un ensemble de textes divers (*Salon de 1857, Edgar Poe et ses œuvres, À propos du Géant, Géographie illustrée de la France et de ses colonies (extrait), Les Méridiens et le calendrier, Vingt-quatre minutes en ballon, Une ville idéale, Inauguration du Cirque municipal d'Amiens, Souvenirs d'enfance et de jeunesse*).

françaises, en 2013, à l'Université de Nice-Sophia Antipolis. [9] L'auteur est extrêmement prudent et ne prend pas partie sur les liens entre Jules Verne et les traditions maçonniques. C'est ce qui le différencie, en quelque sorte, de ses prédécesseurs. Pourtant le « Grand secret » qu'on annonce dans le titre du livre, n'est jamais révélé. On assiste plutôt au parcours d'un ensemble de faits et des données qui peuvent certainement se retrouver en même temps dans la tradition maçonnique et n'importe quelle œuvre majeure du XIXe siècle qui sont riches en images et en symboles communs ; l'histoire et l'iconographie maçonniques ont toujours voulu rendre compte du monde physique et de la place qu'y occupe l'homme et son travail, en se faisant l'écho de préoccupations contemporaines. Ce sont des pages à déguster, élaborées avec soin, même si on ne mentionne pas et qu'on n'utilise pas du tout des sources reliées à la thématique qui pourraient avoir enrichi le volume encore plus. C'est une recherche adressée au grand public, pour les initiés et aussi pour les non-initiés à l'œuvre de l'écrivain français le plus traduit dans le monde. Une exposition riche en contenu visuel et textuel permettra au lecteur de se placer en position de connaitre les faits et d'en décider par lui-même.

Ariel Pérez Rodríguez (Santa Clara, Cuba, 1976, arielpr@gmail.com) est un vernien, traducteur, essayiste et éditeur. Il est président de la Sociedad Hispánica Jules Verne et administrateur du Centre international Jules-Verne d'Amiens. Il est le créateur, en 2007, de la revue *Mundo Verne* et cofondateur, en 2012, de la Société hispanique Jules Verne. Il a publié de nombreux articles sur la vie et l'œuvre de Verne en espagnol, en français et en anglais. Il a publié les livres *Viaje al centro del Verne desconocido* (Gente Nueva, Cuba, 2010), *Jules Verne : dos siglos después* (Editorial Académica Española, Espagne, 2011) et *Jules Verne dans le Figaro Illustré* (2020). En tant que traducteur, il a publié *San Carlos y otros relatos* (Espagne, 2012), *El marqués de los Tilos y otros cuentos* (Cuba, 2017), *Relatos inéditos* (Espagne, 2018), *Edgar Poe y sus obras* (Espagne, 2020) et *Una fantasía del doctor Ox* (Espagne, 2021), avec la traduction en espagnol de plusieurs textes inédits de Jules Verne.

9 *Lecture documentée et analyse textométrique de l'œuvre de Jules Verne. Les influences de la Franc-maçonnerie* (Université de Nice, 2013, 872 p.). Il existe aussi une traduction en espagnol, *Jules Verne y la Francmasonería. Un intento por escudriñar la simbología masónica y las influencias de esta y otras sociedades secretas en la obra del afamado escritor* (Kindle Direct Publishing, 2017, 566 p.), https://www.amazon.com/dp/1549976826.

Verniana
www.verniana.org
Jules Verne Studies/Études Jules Verne
ISSN 1565-8872

Submitted January 3, 2022
Proposé le 3 janvier 2022

Published January 10, 2022
Publié le 10 janvier 2022

Some Light Reading for the Winter Nights

William Butcher

Gómez Paz, Guillermo. *Las Claves de Julio Verne: La novela [de aventuras] de nueva forma*. Bogotá (Colombia), eLibros, 2020. ISBN 978-9585277687.

Dusseau, Joëlle. *Jules Verne*. La Crèche (Deux Sèvres), La Geste, 2021. ISBN 979-1035309855.

Allard, Nicolas. *Les Mondes extraordinaires de Jules Verne: Aux origines de la pop culture et de la science-fiction*. Armand Colin, 2021. 978-2200631369.

Verne continues to be a hot topic for the general public, to judge from these three books, which may afford some relief from the more ponderous articles of recent years.

If Dusseau is “pure biography”, Gómez Paz and Allard incorporate both biographical information and discussion of the novels. None of the three are really “Vernians”, in the sense of having published extensively or highly innovatively on the subject. All three books are aimed at a wide public, highly readable in the relatively learned register typical of the Latin languages, but do not involve original research or startling new syntheses. Only Gómez Paz includes full endnotes, bibliography and index; Dusseau and Allard have short bibliographies and a limited number of notes.

All three contain many illustrations: Gómez Paz mostly with original gravures from the original French editions; Allard, a wide variety of books and especially films in both black and white and colour (eg steampunk, Harry Potter, Titanic). Dusseau’s 70 photographs are largely taken from historic stage productions, with a few fine ones of Verne and his family, including an absolute gem: a full-length, high-quality photograph of the writer himself, not reproduced before as far as I know. Taken in Nantes at about 30, it shows Verne in a dark suit, with a napkin, watch-fob, detachable collar, unlined face and a resplendent mustachio!

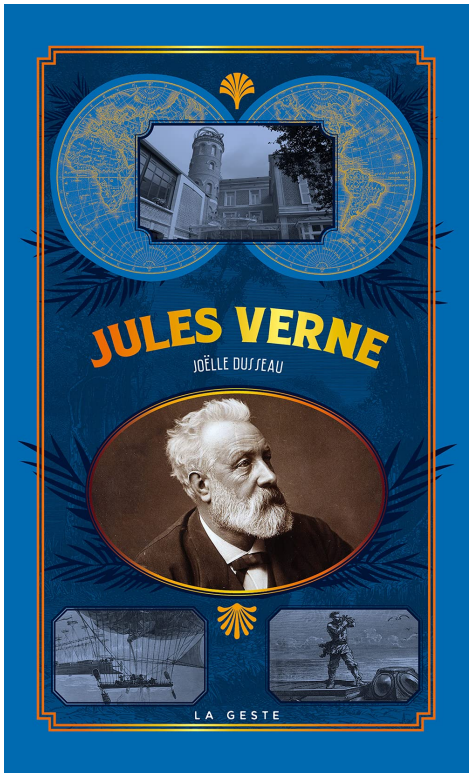
Neither a biography nor a close-reading, Gómez Paz's book is opposed to much popular thinking about Verne, and constitutes a welcome return to the delight of actually reading the books, the pleasure and excitement of the adventures, via an *eversion,* in the mathematical sense, of his structures. Unburdened by excessive plot summary, it gallops refreshingly through the writer's deep roots in real-life explorers and exotic travel writing, and more generally the cultured milieux of Nantes and Paris. True, there are a few slips, and the book sometimes depends too much on Allotte de la Fuÿe, for instance for the story that Verne met Nadar in 1860 at the Circle of the Scientific Press.

Almost unique amongst the many commentators, Gómez Paz gives a definition of science fiction – and then shows that Verne totally fails to fit into it. The preface and the whole of *Paris in the Twentieth Century*, he shows, are systematically anti-science and anti-technology. There was no inkling of the first three or four novels being in any way "scientific" when first published, an idea visible only after publisher Hetzel's infamous announcement in the preface to the large-format *Hatteras*. Even the idea of a series of *Voyages extraordinaires* was dreamed up only after the first masterpieces.

The title of Allard's book looks promising, because Verne has clearly exerted considerable influence on many subsequent writers, including – yes! – fantasy and science-fiction ones. As regards JRR Tolkien, as just one example, who read Verne as a youth in late-nineteenth-century South Africa, one can quote: the all-encompassing quest that culminates fatally in the heart of an erupting volcano; the multiple grasping hydra-like arms of aquatic monsters that, although repeatedly cut off, carry a man off to his death; or the age-old Nordic runes that,

once deciphered and interpreted, not by scientific analysis but by a fluke, allow entrance to the underworld, with fearful unknown species again lurking in the depths.

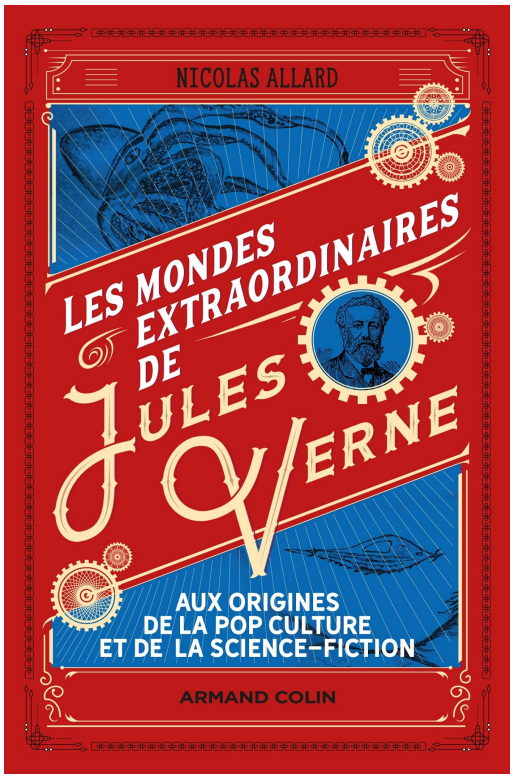
Michael Crichton's *Jurassic Park*, similarly, bears obvious similarities with *Journey to the Centre of the Earth*, if only through the depiction of the massive extinct species brought back to life. Crichton, like Ray Bradbury and Arthur C. Clarke, has indeed gone on record about his debt to Verne (in introductions and private correspondence to myself), with Crichton going so far as to analyse the qualities of different translations of *Journey to the Centre of the Earth*.



Allard's text is stimulating, raising multiple questions, themes and ideas in non-linear fashion. However, the question of the title is begged, since the book's affirmations about the deep and wide influence of Verne on subsequent popular culture are unsupported. If the book does briefly mention some examples, there is little attempt to link successors' ideas with the Frenchman's, simply the citation of many literary and pop figures that have appreciated him in general terms, reinforced at best by weaselly formulas like "how not to think...", "reminiscent of...", "at the origin of...". (One can be "father of" a great deal without necessarily having any direct connection!) The book has too many lengthy quotations of often marginal relevance, and too many descriptions of contemporary pop culture. As to the vexed question of whether Verne wrote science fiction, Allard, although a specialist on the topic, assumes it as a given, even claiming that Verne "abundantly practises" the genre.

The puzzling paradox of Dusseau's book is that she signed another work with an identical title, for Perrin in 2005. The earlier, much more substantive volume, again mostly biography but interspersing chapters of analysis of the novels, grew out of her PhD. It was probably the

best of the numerous biographies of that year, certainly the most comprehensive, even if relying almost completely on published sources. Strangely, the new volume contains a number of errors, slips and hasty generalisations that were correct in 2005, namely that: Verne encountered the Dumas in 1850, the "Onze sans femme [*sic*]" met in the 1850s, in 1859 Verne took a "boat going to Edinburgh", in 1862 he was a "failed playwright", Fergusson is "English", at the turn of 1864 Verne was "free from want", he published two articles in the *Revue des deux mondes*, *Hatteras* was his "third novel" (it was, but not the third for Hetzel), *A Floating City* is a "novel", multiple "liaisons" in both Paris and Amiens are confirmed facts, the first *St Michel* moored in "the docks of London" or *Yesterday and Tomorrow* was part of *Storitz*. To compensate, the narrative does sometimes take off, and does provide readable insights into some areas, for instance on Verne's life after the 1886 shooting or his relations with son Michel.



All three books, especially Gómez Paz's, then, can be read with pleasure; all three illuminate the authentic Verne to varying degrees.

William Butcher (wbutcher@netvigator.com and http://www.ibiblio.org/julesverne) has taught at the École nationale d'administration and researched at Oxford. His publications since 1980 include *Jules Verne: The Biography*, *Salon de 1857*, *Jules Verne inédit: Les manuscrits déchiffrés*, as well as a dozen critical editions, notably for Oxford UP and Gallimard.