



HAL
open science

“ Pendant trois mois, trois mois dont chaque jour durait un siècle! ”. Temps phénoménologique et temps mécanique dans *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne
Anaïs Valla

► To cite this version:

Anaïs Valla. “ Pendant trois mois, trois mois dont chaque jour durait un siècle! ”. Temps phénoménologique et temps mécanique dans *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne. *Littératures*. 2021. dumas-03379732

HAL Id: dumas-03379732

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03379732>

Submitted on 15 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paul Valéry Montpellier III
UFR I



Anaïs VALLA

« Pendant trois mois, trois mois dont chaque jour durait un siècle !¹ »
Temps phénoménologique et temps mécanique dans *Vingt Mille
Lieues sous les mers* de Jules Verne



Illustration d'Édouard Riou, dans Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers* [1871], Paris, Le Livre de Poche, 1966, p. 137.

Mémoire de Master I de Littérature française et comparée
Sous la direction de Madame Marie-Astrid CHARLIER

Juin 2021

¹ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.68 (Partie I, chapitre 5).

REMERCIEMENTS

Avant tout, je tiens à remercier Marie-Astrid CHARLIER, ma directrice de recherche pour ses conseils, son suivi exigeant et ses retours encourageants.

Je remercie très chaleureusement ma famille et tout particulièrement ma mère pour ses relectures attentives. Je n'oublie pas non plus Fatma, Florian et Emma pour nos discussions enrichissantes.

Enfin, je pense tout particulièrement à Thibaut pour ses relectures, son temps et surtout sa présence.

Le dessin situé à la page de titre des chapitres est une illustration de Jean Reschofsky tirée du roman Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, Paris, Hachette, t. I, 1954, p.60

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	2
INTRODUCTION.....	6
PARTIE I : Le temps du <i>Nautilus</i>	16
Chapitre 1 : Entre Aronnax, Ned Land et Conseil : une même situation mais des expériences différentes	18
I. Des différences profondes entre Aronnax, Ned Land et Conseil	18
1) Trois caractères	18
2) Chronos, Kairos et Aiôn	20
II. De la vie en société à la quotidianisation de l'extraordinaire.....	23
1) La vie en société contrainte ?.....	23
2) Une tension entre ordinaire et extraordinaire.....	25
3) La quotidianisation de l'événement	26
Chapitre 2 : Le rapport au temps d'Aronnax	29
I. Mise en exergue d'une subjectivité	29
1) Un narrateur homodiégétique.....	29
2) Aronnax, porteur du discours scientifique	31
3) Le récit d'Aronnax : entre notes prises sur le vif et (ré)écriture a posteriori.....	32
II. Réflexions sur le souvenir, la mort et le temps.....	35
1) L'importance du souvenir	35
2) L'océan comme cimetière.....	36
3) L'Atlantide : déclencheur d'une profonde réflexion sur le temps	37
Chapitre 3 : Le <i>Nautilus</i>, mise en exergue de l'écart entre le temps mécanique et phénoménologique	39
I. Le <i>Nautilus</i> , un espace hors du temps	39
1) L'isolement	39
2) La prison	42
3) L'émancipation	43
II. Un voyage dans le temps et dans l'espace.....	44
1) Une indissociabilité des positions spatiales et temporelles.....	44
2) Le <i>Nautilus</i> : un voyage dans le passé et le futur.....	46

PARTIE II : Le temps du journal	49
Chapitre 1 : Le temps de l'écriture et du récit	51
I. Jules Verne et la presse : le grand amour ?.....	51
1) Sa large contribution aux périodiques.....	51
2) L'article de presse comme déclencheur de l'action.....	53
3) Une écriture propre au support médiatique.....	55
II. Une mise en abyme : Aronnax le reporter.....	57
1) Porosité entre fiction et réalité au sein du journal.....	57
2) <i>Vingt Mille Lieues sous les mers</i> : un feuilleton, un reportage, un récit de voyage journalistique ?.....	59
III. Une complexification du temps du récit.....	61
1) Le paradoxe de la communication.....	61
2) Le temps du journal ou la tension entre le temps social et le temps intime.....	62
3) Le rythme effréné du journal.....	63
Chapitre 2 : Le temps de la lecture	67
I. La particularité des revues pédagogiques.....	67
1) Entre ralenti et précipitation : le temps de la revue pédagogique.....	67
2) <i>Le Magasin d'éducation et de récréation</i>	68
II. Le support du périodique bouleverse le temps de la lecture.....	70
1) Jules Verne lecteur.....	70
2) Une lecture marquée par le suspense, la curiosité et la surprise.....	72
3) La lecture comme voyage dans le temps et dans l'espace.....	74
III. Quand la réalité rejoint la fiction : le cas signifiant du <i>Tour du monde en quatre-vingts jours</i>	76
1) L'« illusion médiatique ».....	76
2) La publicité : le recours à la <i>fiction</i> pour des retombées financières <i>réelles</i>	77
3) Il faut battre Phileas Fogg !.....	78
 PARTIE III : La poétique du temps	 81
Chapitre 1 : Le roman d'anticipation et le roman géographique, une ode au temps mécanique ?	83
I. Jules Verne et le roman d'anticipation.....	83
1) Jules Verne, un visionnaire ?.....	83
2) Le roman scientifique.....	84

3) « On ne doit pas me prendre pour un prophète »	86
II. Jules Verne et le roman géographique	88
1) Jules Verne, « un parfait géographe »	88
2) Prendre possession du globe (et du temps)	90
3) Le temps du roman géographique	91
III. L'écriture, un moment hors du temps ?	93
1) Au temps long succède l'oubli	93
2) Fusion du temps réel et du temps fictif	94
3) La littérature comme réalisation du rapport <i>rêvé</i> au temps	95
Chapitre 2 : Jules Verne réinvestit les marqueurs réalistes du temps	97
I. L'influence du réalisme sur le projet vernien :	97
1) De la lecture d'Honoré de Balzac au projet initial de Jules Verne	97
2) Le cas d'une œuvre de jeunesse : <i>Paris au XX^e siècle</i>	98
3) Points communs entre l'esthétique réaliste et les <i>Voyages extraordinaires</i>	99
II. L'objet comme marqueur temporel	101
1) L'importance du décor dans <i>Vingt Mille Lieues sous les mers</i>	101
2) L'objet porté, exposé et gardé : hors du temps chronologique ?	103
3) L'objet comme figure : le cas du baromètre	104
III. La sérialité : une expérience totale du temps	105
1) Les cycles romanesques	105
2) Une trilogie : <i>Les enfants du capitaine Grant, Vingt Mille Lieues sous les mers</i> et <i>L'Île mystérieuse</i>	107
3) Les <i>Voyages extraordinaires</i> sont-ils une série ?	108
CONCLUSION	110
BIBLIOGRAPHIE	113

INTRODUCTION

Vingt Mille Lieues sous les mers, avec *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, est le roman le plus lu, traduit et connu de Jules Verne. Alors que l'auteur collabore avec son éditeur Pierre-Jules Hetzel depuis six ans, qu'il a déjà emmené ses lecteurs successivement dans les airs, au pôle Nord, dans l'espace, sur les mers et au centre de la Terre, Jules Verne l'entraîne encore dans un endroit resté inexploré, à savoir le fond des océans. Avec son sixième *Voyage extraordinaire*, qui se divise en deux volumes, le lecteur suit le récit du professeur Aronnax, hôte du capitaine Nemo et de son sous-marin, le *Nautilus*. Ce roman est, dans un premier temps, publié dans le *Magasin d'éducation et de récréation* du 20 mars 1869 au 20 juin 1870, avant d'être publié en deux volumes in-18² le 28 octobre 1869 et le 25 juin 1870, puis d'être finalement édité en grand in-8^{o3} le 21 juillet 1871, pour la première livraison, et définitivement, le 16 novembre de la même année. Jules Verne devient un auteur à succès et cette période de gloire s'étendra jusque dans les années 1880. Sa célébrité quasiment immédiate et internationale se retrouve, par exemple, dans le portrait qu'en dresse Adrien Marx dans *Paris-Magazine* du 5 mars 1873, soit seulement quatre ans après la parution du premier volume de *Vingt Mille Lieues sous les mers* : « C'est dans ces pérégrinations hardies [à bord du *Saint-Michel*] que l'auteur de *20 000 lieues sous les mers* trouve l'idée ou le sujet de ses œuvres remarquables, traduites dans toutes les langues et connues par les lecteurs des deux mondes⁴ ». Le recours à la périphrase « l'auteur de *20 000 lieues sous les mers* » pour désigner Jules Verne est révélateur de l'importance de ce roman.

Jules-Gabriel Verne est donc, de son vivant, un écrivain célèbre. Né le 8 février 1828 à Nantes, il est l'aîné d'une fratrie de cinq enfants. Destiné, par son père, un avoué nantais, à reprendre le cabinet, il se détourne du droit lors de sa vie parisienne pour se consacrer pleinement à sa passion. Comme il l'écrit à sa mère le 26 janvier 1851 « je puis faire un bon littéraire, et je ne serais qu'un mauvais avocat⁵ », ce qui se traduit par le fait de considérer « la littérature avant tout⁶ », selon les mots qu'il envoie à son père en mars 1851. Cette passion pour la littérature n'est pas une nouvelle lubie qu'il se trouve à vingt-trois ans. Alors qu'il n'avait que dix-sept ans, le jeune homme s'était lancé dans l'écriture de drames inspirés de Victor Hugo et d'un roman fantastique gothique : *Un prêtre en 1839*. Cette influence du romantisme, à travers l'admiration portée à Victor Hugo, se retrouve dans le début de sa vie parisienne au cours de laquelle il cherche à ressembler à un poète romantique. À Paris, dans l'espoir que ses pièces soient représentées, Jules Verne cède les vers à la prose dans ses opéras-comiques mis en musique par son ami Aristide Hignard, mais cela ne suffit pas à

² In-18 signifie qu'une feuille de papier est pliée de manière à contenir 18 feuillets (c'est-à-dire qu'elle contient 18 pages au recto et 18 pages au verso), ce qui correspond à une dimension du roman comprise entre 18.67cm×12.67cm et 16.33cm×10.67cm.

³ Grand in-8° (ou in-octavo) signifie qu'une feuille de papier est pliée de manière à obtenir 8 feuillets (c'est-à-dire qu'elle contient 8 pages au recto et 8 pages au verso), ce qui correspond à une dimension du roman comprise entre 31.50cm×22.50cm et 25.50cm×16.50cm.

⁴ Dans Jean-Michel Margot, *Cahier Jules Verne II : Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones, 1863-1905*, Amiens, Encrage, 2004, p.43.

⁵ Lettre n°28 de Jules Verne à sa mère dans Oliver Dumas, *Jules Verne avec la publication de la correspondance inédite de Jules Verne à sa famille*, Lyon, La Manufacture, 1988, p.285.

⁶ *Ibid.*, Lettre n°32 de Jules Verne à son père, p.291.

connaître le succès. En parallèle, il commence à écrire des nouvelles pour Pitre-Chevalier dans la revue *Musée des familles* en 1851, dont une nouvelle fantastique intitulée *Maître Zacharius ou L'horloger qui avait perdu son âme*, parue en avril 1854. Elle est particulièrement intéressante par le rapport original qu'elle dépeint entre l'écoulement objectif du temps, mesurable au moyen des horloges, et l'expérience subjective de ce temps, à travers le passage de la vie à la mort de l'horloger. *Un Voyage en ballon*, *Martin Paz* ou encore *Un hivernage dans les glaces* comportent des éléments qui se retrouveront dans ses *Voyages extraordinaires* alors même que ces nouvelles n'ont aucune valeur aux yeux de l'écrivain qui les considère seulement comme des « histoires saugrenues⁷ », une « besogne dérisoire⁸ ». En raison de ses désillusions théâtrales et de son nouveau statut – en effet, il se marie le 10 janvier 1857 avec Honorine, veuve d'Auguste Hébé-Morel et mère de deux filles – Jules Verne se lance dans la finance. Il ne délaisse par pour autant ses opéras-comiques qu'il compose avec Michel Carré et Aristide Hignard, puis avec Charles Wallut, mais qui ne rencontrent toujours pas de succès. Afin de continuer à écrire et faire ses recherches au calme après la naissance de son fils Michel, le 4 août 1861, Jules Verne se rend régulièrement à la Bibliothèque Nationale. C'est là qu'il rencontre Félix Tournachon, dit Nadar. En confrontant les faits scientifiques que ce dernier lui expose au *Canard au ballon*, nouvelle d'Edgar Allan Poe que Jules Verne admire profondément, le dramaturge, désabusé, a l'idée du roman qui lui fera connaître la gloire : *Cinq semaines en ballon*. En faisant lire son premier roman, qui « combin[e] l'aventure, l'exploration et la science⁹ », Jules Verne est dirigé vers l'éditeur Pierre-Jules Hetzel qui lui fait ajouter une dimension pédagogique à son roman avant de le faire paraître le 31 janvier 1863. Porté par le goût du public pour la navigation aérienne ainsi que le vol du *Géant*, le ballon de Nadar, le 4 octobre de la même année, *Cinq semaines en ballon* connaît un succès éminent. Le 1^{er} janvier 1864, suite au contrat signé avec son éditeur Pierre-Jules Hetzel, qui lui alloue 300 francs par mois contre deux volumes par an, Jules Verne quitte définitivement la bourse pour se consacrer entièrement à l'écriture.

Ses romans doivent suivre le programme fixé par l'éditeur à savoir « résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne et refaire, sous forme attrayante et pittoresque, l'histoire de l'univers¹⁰ ». Dans la revue *Magasin d'éducation et de récréation*, Jules Verne est chargé de l'éducation. C'est dans cette lignée que s'inscrivent *Vingt Mille Lieues sous les mers* puis *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* qui est publié dans *Le Temps* du 6 novembre au 22 décembre 1872. Jules Verne, un provincial ayant quitté Paris pour Amiens, est reconnu par ses contemporains comme le père du roman géographique et scientifique et comme un vulgarisateur, un pédagogue indissociable de son éditeur Pierre-Jules Hetzel. Ce portrait, simpliste, voire faux sur certains aspects, n'englobe pas la complexité du romancier, et, par extension, de son œuvre. Jules Verne souffre d'ailleurs précisément de son succès. Il reste un écrivain populaire dont l'œuvre n'a pas été légitimée par une reconnaissance académique, comme il le confie à Robert Sherard dans un entretien en 1883 : « Le grand regret de ma vie

⁷ Dans Gilles de Robien, Emmanuel Haymann et Piero Gondolo Della Riva, *Jules Verne le rêveur incompris*, Neuilly-sur-Seine, M. Lafon, 2005, p.60.

⁸ *Ibid.*, p.67.

⁹ *Ibid.*, p.98.

¹⁰ *Ibid.*, p.118.

est que je n'ai jamais compté dans la littérature française¹¹ » en dépit de son travail et de ses efforts : « Ce que je voudrais c'est qu'on remarque ce que j'ai fait ou essayé de faire, et ne néglige pas l'artiste chez le conteur. Je suis un artiste¹² ». Certes *Cinq semaines en ballon*, *Voyage au centre de la Terre*, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *De la Terre à la Lune* et *Autour de la Lune* ont été couronnés par l'Académie française en 1872 avec le prix Montyon. Cependant, cette première reconnaissance s'est limitée à son statut de romancier du progrès et de vulgarisateur scientifique plaisant, sans prendre en compte l'effort de style, et ne s'est pas prolongée puisqu'il ne sera jamais nommé membre de l'Académie française. L'indifférence de cette institution entre d'ailleurs en résonance avec l'ignorance des critiques littéraires de son temps « qui [le] considèrent généralement [...] comme un amuseur pour enfants, à la rigueur comme un excellent vulgarisateur et un parfait géographe, mais sûrement pas un styliste¹³ ». Bien qu'il soit un réel succès populaire avec l'épuisement rapide du premier tirage de cinquante mille exemplaires, *Vingt Mille Lieues sous les mers* n'échappe pas au statut réducteur de roman vulgarisateur comme l'illustre, par exemple, *Le Figaro* qui ne considère ce roman que comme un « prétexte à une foule d'explications scientifiques¹⁴ ».

Cependant, il faut noter que ce roman se présente comme le catalyseur des deux sources d'inspiration du romancier que sont la mer et les machines. En effet, dès ses dix ans, Jules Verne commence à se rendre à l'usine d'Indret où sont fabriquées des machines à vapeur. Par ailleurs, tout en vivant à proximité d'elle, en la sentant et en écoutant des histoires à son sujet, l'enfant qu'était Jules Verne ne voit la mer pour la première fois qu'à douze ans. De plus, avec la rémunération de son travail pour la *Géographie illustrée de la France et de ses colonies*, Jules Verne réalise son rêve en achetant un bateau, qu'il nommera le *Saint-Michel* et à bord duquel il écrira une partie de ce roman. Son frère Paul, un marin, vérifie la justesse des termes techniques, des manœuvres navales et des coordonnées géographiques. Comme l'affirme Gilles de Robien, avec ce roman « Jules Verne s'invente un monde clos et idéal où demeurent les beautés de la culture mais où jamais ne parviennent les déchirements et les luttes de la société humaine¹⁵ ».

Ainsi, puisque *Vingt Mille Lieues sous les mers* ouvre sur un monde à part, il présente également un rapport particulier au temps. Ce dernier offre une compréhension du lien qui unit le temps mécanique et le temps phénoménologique. Le *Nautilus* se présente comme une bulle atemporelle, où le temps, en tant que frise chronologique des événements, n'existe plus. Toutes les œuvres d'art que le capitaine Nemo a décidé de garder de la civilisation ne sont plus inscrites dans leur contexte, ce qui surprend d'ailleurs le narrateur : « Détail curieux, tous ces livres étaient *indistinctement classés*, en quelque langue qu'ils fussent écrits, et ce *mélange* prouvaient que le capitaine du *Nautilus* devait lire couramment les volumes que *sa main prenait au hasard*¹⁶ ». Tout comme le contexte, le monde extérieur ainsi que sa

¹¹ Phrase de Jules Verne rapportée par Robert Sherard, « Jules Verne at home. His own account of his life and work », *McClure's Magazine*, vol.II, n°2, janvier 1884, lu dans Daniel Compère, Jean-Michel Margot et Sylvie Malbrancq, *Entretiens avec Jules Verne réunis et commentés*, Genève, Slatkine, 1998, p.84.

¹² *Ibid.*, p.97.

¹³ *Ibid.*, p.132.

¹⁴ *Ibid.*, p.139.

¹⁵ Gilles de Robien, Emmanuel Haymann et Piero Gondolo Della Riva, *Jules Verne le rêveur incompris*, *op.cit.*, p.127.

¹⁶ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.128 (Partie I, chapitre 11).

temporalité n'existent plus dans le sous-marin comme le révèlent ces mots du capitaine Nemo :

Mais le monde a fini pour moi le jour où mon *Nautilus* s'est plongé pour la première fois sous les eaux. Ce jour-là, j'ai acheté mes derniers volumes, mes dernières brochures, mes dernier journaux, et depuis lors, *je veux croire que l'humanité n'a plus ni pensé, ni écrit.*¹⁷

Plus encore, le *Nautilus*, et pas seulement sa bibliothèque, s'apparente à une bulle hors du temps. Le capitaine Nemo a rompu tout contact avec l'humanité et Aronnax se trouve, malgré lui, entraîné dans une exploration qui n'a pas de but prédéfini, ce qui est unique dans les romans verniens. Une place centrale est laissée à l'observation et à la contemplation, qui est par définition un moment hors du temps, dans ce sous-marin à l'image de la « fenêtre ouverte sur ces abîmes inexplorés¹⁸ » du salon. À l'opposé, les personnages du *Tour du monde en quatre-vingts jours* sont ancrés et surdéterminés par le temps qui passe. L'écrivain voit la trame de ce roman se dessiner sous ses yeux après avoir lu une brochure de l'agence Cook annonçant que désormais, grâce aux moyens de locomotion, le tour du monde pouvait être effectué en seulement quatre-vingts jours.

Alors que *Vingt Mille Lieues sous les mers* a, en partie, été écrit à bord du *Saint-Michel*, Jules Verne compose essentiellement *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* dans son bureau de l'immeuble du 44 boulevard Longueville. Celui-ci donne sur les lignes de chemin de fer où les locomotives scindent, à heures régulières, le quotidien du romancier. Ce cadre d'écriture, complètement différent, semble se matérialiser dans le roman même. D'une part, Passepartout est hanté par le temps qui passe, matérialisé par le bec de gaz de sa chambre, qui continue de se consumer pendant son absence. D'autre part, Phileas Fogg ressemble plus à une machine tant il est réglé comme une horloge, comme en témoignent les nombreuses comparaisons et métaphores qui associent ce personnage à des instruments de mesure du temps : « Il ne paraissait pas plus ému que les chronomètres du bord¹⁹ » ou encore « son pas régulier qui battait la seconde comme le pendule d'une horloge astronomique²⁰ ». Finalement, tout le roman est construit autour d'un but, et le temps n'est pas laissé à la contemplation. Phileas Fogg ne porte aucun intérêt pour les régions traversées, qui sont seulement traversées. Il ne s'attarde nulle part pour contempler le paysage et plus encore, le gentleman anglais reste généralement à bord de son moyen de locomotion :

Ainsi donc, des merveilles de Bombay, [Phileas Fogg] ne songeait à rien voir, ni l'hôtel de ville, ni la magnifique bibliothèque, ni les forts, ni les docks, ni le marché au coton, ni les bazars, ni les mosquées, ni les synagogues, ni les églises arméniennes, ni la splendide pagode de Malebar-Hill, ornée de deux tours polygones. Il ne contemplerait ni les chefs-d'œuvre d'Elephanta, ni ses mystérieux hypogées, cachés au sud-est de la rade, ni les grottes Kanhérie de l'île Salcette, ces admirables restes de l'architecture bouddhiste !

Non ! rien. En sortant du bureau des passeports, Phileas Fogg se rendit tranquillement à la gare, et là il se fit servir le dîner.²¹

¹⁷ *Ibid.*, p.128 (Partie I, chapitre 11).

¹⁸ *Ibid.*, p.164 (Partie I, chapitre 14).

¹⁹ Jules Verne, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p.55 (chapitre 9).

²⁰ *Ibid.*, p.63 (chapitre 10).

²¹ *Ibid.*, p.63 (chapitre 10).

Le rituel, qui consiste à se « [faire] servir le dîner », rythme habituellement la vie quotidienne. Un rituel marque une habitude, un phénomène constant et répétitif ce qui va à l'encontre du voyage qui renvoie au dépaysement, au changement et à l'imprévu. Ce contraste correspond au caractère de Phileas Fogg, comme le note Marius Topin dans son article sur Jules Verne publié dans *La Presse* le 25 avril 1876 : « Quel piquant contraste entre cette course vertigineuse et le caractère de cet excentrique mathématiquement monté, comme un automate, aux habitudes invariables, au pas réglé, ayant une égale aversion pour le mouvement et le bruit²² ». Finalement, le comportement du personnage principal ne change pas qu'il soit chez lui ou en train de faire le tour du monde.

C'est précisément parce que ces deux romans présentent, immédiatement, deux relations opposées au temps qui passe, qu'ils seront également complémentaires dans l'étude du rapport, qui oscille entre tension, complémentarité et indifférence entre le temps mécanique et le temps phénoménologique dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*.

Ce roman s'inscrit dans une ère de profondes mutations de la conception du temps, propre au « régime moderne d'historicité²³ ». Le temps n'est plus pensé de façon circulaire mais linéaire avec l'influence du positivisme d'Auguste Comte et du darwinisme de Charles Darwin, théorie que Jules Verne rejette par ailleurs. Apparaît alors un mouvement de projection vers l'avenir, matérialisée par l'idée de progrès, avec laquelle Jules Verne cultive un rapport particulier, et d'anticipation, que l'on retrouve, par exemple, dans le monde de la bourse qu'a bien connu le romancier. À cela s'ajoute la place centrale qu'occupent alors les journaux :

L'invention du journal quotidien et, plus globalement, la constitution progressive d'une « civilisation du journal », entame ainsi un bouleversement culturel, social, voire anthropologique, de l'expérience temporelle et ses représentations qui s'étend sur tout le siècle.²⁴

Cette place se retrouve à la fois dans la fiction qu'est *Vingt Mille Lieues sous les mers*, dans l'impact qu'elle a sur la manière d'écrire, et sur le temps de lecture et le rapport que le lecteur entretient avec le roman. En effet, le premier chapitre prend la forme d'un récapitulatif de tout ce qui a pu être publié dans la presse à propos du monstre mystérieux, et Jules Verne compose ce roman pour qu'il soit publié dans le *Magasin* deux chapitres par deux chapitres.

C'est dans ce contexte, où le scientifique prend une place déterminante, qu'est écrit et publié *Vingt Mille Lieues sous les mers*. Alors que tout devient mesurable, quantifiable, à l'image du temps, toujours précisé et accompagné de la position géographique occupée à l'instant précis, reste une chose que la science n'arrive pas à saisir : l'expérience vécue et subjective de ce temps.

La perception du temps diffère des autres formes de perception. En effet, contrairement à la vision ou l'audition, le temps n'est pas une réalité physique que l'on peut directement

²² Dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, op.cit., p.115

²³ Voir Colloque « Les Temps de l'anticipation », Lyon, ANR Anticipation, 10 et 11 octobre 2019, [en ligne], mis en ligne le 04 octobre 2019, consulté 4 décembre 2020. URL : <https://anranticip.hypotheses.org/920>

²⁴ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours : Poétiques de la quotidienneté au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p.21.

capter au moyen d'un organe sensoriel spécifique, qui transformerait l'information temporelle en influx nerveux.²⁵

Ce flou qui existe dans la perception du temps est rendu palpable par les différents personnages. Aronnax, Conseil, Ned Land, et le capitaine Nemo ne ressentent et ne vivent pas l'écoulement du temps de la même manière, en fonction de leurs statuts mais également de leurs caractères. Ainsi, le lieu clos du sous-marin se présente comme une expérience scientifique, un moyen d'exacerber le fait qu'à partir d'une même durée, à savoir « dix mois²⁶ », se cachent des représentations et des perceptions de ce temps tout à fait différentes d'un individu à un autre.

À cela s'ajoute la difficulté de saisir ce à quoi renvoie l'instant présent. On peut affirmer, sans réelle difficulté, ce que l'on fait, ou ce que l'on faisait à un moment donné, comme le rapporte par exemple Aronnax lorsqu'il écrit : « Le 3 juillet, nous étions à l'ouvert du détroit de Magellan, à la hauteur du cap des Vierges.²⁷ ». Pourtant, il est compliqué pour l'Homme de concevoir un *maintenant* sans le concept de *temps*. Edmund Husserl, influencé par Friedrich Hegel, que lit Jules Verne, analyse, en termes phénoménologiques, l'expérience primordiale de la temporalité²⁸. Cette conception philosophique du temps permet de mieux saisir l'enjeu qui existe dans la relation qui unit le temps mécanique, où le *maintenant* semble ne pas exister (puisque une horloge n'indiquera jamais qu'il est « maintenant »), et le temps phénoménologique, où il ne cesse d'être détruit au profit d'un nouveau. Pour comprendre le temps phénoménologique il faut différencier la *réretention*, qui intervient lors de la perception, de la *mémoire*, qui entre en jeu dans la représentation. Cette distinction permet d'avoir une vision plus approfondie de notre expérience du *maintenant*, et par extension, de notre expérience du temps. Pour définir ce qu'est le *présent-vivant*, ce *maintenant* de la perception immédiate, le philosophe distingue trois moments inséparables : l'impression originaire, la *réretention* et la *propension*. Ainsi, le moment présent est complexe et englobe à la fois un passé immédiat, avec la *réretention*, et un futur immédiat, avec la *propension*. De plus, grâce à cette analyse phénoménologique du temps, on comprend que, contrairement à la mémoire, qui est une forme d'attention objective sur un objet passé, la *réretention*, qui correspond à l'expérience immédiate du temps, est une forme d'attention passive et immédiate sur le passé d'un objet. Or, dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* on retrouve ces deux rapports différents au temps entre ce que vivent les personnages et l'histoire racontée de ce qui est vécu.

Cette relation ambiguë entre le temps mécanique, mesurable, et son expérience vécue, qui existe indépendamment de l'art et de la littérature, puisque tout Homme en fait l'expérience au cours de sa vie, se trouve exacerbée par la tension entre le roman scientifique et le roman fantastique qui anime *Vingt Mille Lieues sous les mers*. Tout d'abord, Jules Verne est unanimement reconnu comme le père du roman scientifique. En témoigne la manière dont il est présenté dans la majorité de ses entretiens. En 1875, Adrien Desprez ouvre son article en

²⁵ Sylvie Droit-Volet, « Perception du temps », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], p.1, consulté le 16/12/2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/perception-du-temps/>

²⁶ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.593 (Partie II, chapitre 23).

²⁷ *Ibid.*, p.64 (Partie I, chapitre 5).

²⁸ Edmund Husserl, Henri Dussort et Gérard Granel, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, 5^e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

annonçant le « créateur d'un nouveau genre²⁹ », et l'année suivante, Marius Topin parle du roman scientifique comme « le genre dont M. Jules Verne est l'incontournable inventeur³⁰ ». Ainsi, bien que l'on ne puisse réduire Jules Verne à un écrivain scientifique, il ne faut pas non plus, dans un mouvement inverse, négliger l'importance de la science dans son œuvre romanesque. Or, la science ouvre une nouvelle temporalité en entraînant une confusion entre la fiction et la réalité :

Ce genre [le roman scientifique tout comme le roman historique], où le fictif et le réel s'amalgament et se confondent au point que l'on ne sait plus où l'un finit et où l'autre commence offre plus d'un inconvénient. [...] Si plus tard, délaissant la fable pour aborder la réalité, il [...] arrive [au lecteur] d'étudier l'histoire et la science dans ces sérieux traités qui les présentent dans leur austère nudité, il est à craindre que les premières notions, faussées par la fiction, et d'autant plus tenaces qu'elles séduisent davantage, ne persistent.³¹

La précision, les données, les lois, présentées dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* sont telles qu'elles conduisent Marius Topin à affirmer qu'il n'y a « rien qui ait plus l'apparence de la vérité que ce *Nautilus* dans lequel Nemo voyage sous l'eau³² ». La confusion entre fiction et réalité n'est pas sans impact sur la perception du temps. De plus, avec l'ère de la science, apparaît l'impression d'une accélération du temps, sentiment causé par le changement des modes de vie et partagé par la population de cette deuxième moitié du XIX^e siècle. C'est effectivement l'impact de ce constat sur *Vingt Mille Lieues sous les mers* que dresse Lucien Dubois en 1875, soit seulement six ans après la première parution du roman : « Et si rapidement marche la science désormais, que le livre de Jules Verne, paru hier, a déjà vieilli, l'auteur n'ayant pu s'inspirer des faits nouveaux révélés par les dragages récemment opérés [...].³³ ». Néanmoins, *Vingt Mille Lieues sous les mers* ne se cantonne pas au statut de roman scientifique. Comme nous l'avons vu, les premières nouvelles de Jules Verne sont marquées par le fantastique, en particulier en raison de l'admiration que ce dernier porte à Edgar Allan Poe. Rares sont les critiques littéraires contemporains de Jules Verne qui reconnaissent cet aspect de son écriture, à l'exception de l'analyse de Gaston de Saint-Valry en 1875, en avance sur son temps :

Vingt Mille Lieues sous les mers est de tous les contes de Jules Verne le plus original, le plus intéressant et surtout le plus poétique [...]. Etudions ici par quels ménagements adroits, par quelles pentes savamment calculées, le conteur nous fait descendre de la réalité dans le merveilleux. C'est dans le tracé de ces rampes et de ces courbes qu'exceller notre ingénieur ; il accumule les dates, les mesures, les chiffres, la longitude et la latitude, les noms de navires, les extraits de journaux et finit par créer une sorte de *fantasmagorie*, de mathématique et d'exactitude qui étourdit l'esprit et le dispose à tout accepter.³⁴

²⁹ Adrien Perez, « Jules Verne », *Journal d'Amiens*, jeudi 18 mars 1875, lu dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, op.cit., p.78.

³⁰ *Ibid.*, Marius Topin, « M. Jules Verne », *La Presse*, 25 avril 1876, p.108.

³¹ *Ibid.*, Lucien Dubois, « Le roman scientifique – Jules Verne et ses œuvres », *Revue de Bretagne et de Vendée*, vol.19, n°37, janvier-juin 1875, p.66.

³² *Ibid.*, Marius Topin, « M. Jules Verne », *La Presse*, 25 avril 1876, p.111.

³³ *Ibid.*, Lucien Dubois, « Le roman scientifique – Jules Verne et ses œuvres », *Revue de Bretagne et de Vendée*, vol.19, n°37, janvier-juin 1875, p.70.

³⁴ *Ibid.*, Gaston de Saint-Valry, « Féeries », *La Patrie*, 14 décembre 1875, p.102.

C'est précisément la rigueur, voire l'austérité scientifique, qui amène au fantastique. C'est à partir de ce lien, entre le roman fantastique et le roman scientifique, que sera théorisée la notion de *merveilleux scientifique* au début du XX^e siècle.

Le 6 décembre 1909, dans l'article « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », publié dans *Le Spectateur*, Maurice Renard théorise ce nouveau genre qu'est le merveilleux scientifique et qu'il présente comme le « produit fatal d'une époque où la science prédomine sans que s'éteigne pourtant notre éternel besoin de fantaisie³⁵ ». Cependant, ce dernier considère que l'œuvre de Jules Verne, plus marquée par l'extraordinaire que le merveilleux, ne fait pas partie du merveilleux scientifique. Ce qui l'amène à affirmer que « Jules Verne n'a pas écrit une seule phrase de merveilleux-scientifique³⁶ » puisque l'écrivain ne s'intéresse qu'à des thèmes déjà résolus par la science, ou en voie de l'être, tels le sous-marin, alors que le merveilleux-scientifique « lanc[e] la science en plein inconnu³⁷ ». Bien que les romans de Jules Verne n'appartiennent pas au genre spécifique du merveilleux scientifique, il entretient avec ce genre des points communs. De plus, l'œuvre vernienne semble articuler la temporalité du roman réaliste à celle du roman d'aventure et du roman fantastique. Autrement dit, Jules Verne mêle le quotidien, l'habitude et la banalité à l'exceptionnel, l'événement et le hors du commun. En effet, il semblerait, à première vue, que « tous les incidents, les moindres comme les plus considérables effets, [soient] scientifiques et empruntés aux merveilles du monde matériel³⁸ ». Ce lien entre les romans scientifique, réaliste et fantastique ne doit pas non plus occulter l'influence des mécaniques théâtrales dans l'œuvre vernienne ainsi que la distorsion du temps propre à la tragédie, premier amour du romancier.

Finalement, au cœur de la recherche du réalisme et du scientifique, qui se concrétise par le fait de vouloir correspondre à l'actualité immédiate, apparaît un paradoxe. Derrière le débat qui oppose l'écrivain à l'éditeur concernant le caractère du capitaine Nemo, se cache un rapport particulier qu'entretient Jules Verne au temps. Dans une première version, l'écrivain avait fait du capitaine Nemo un Polonais révolté contre la Russie après que ses filles ont été violées, sa femme tuée, son père mort au knout et ses amis déportés en Sibérie. Ce personnage correspondait donc à l'actualité immédiate puisque la répression violente du tsar à l'égard des soulèvements polonais avait lieu au moment où Jules Verne travaillait sur *Vingt Mille Lieues sous les mers*. Cependant, pour des raisons éditoriales, Pierre-Jules Hetzel refuse cette idée étant donné qu'il souhaite commercialiser ce roman en Russie. L'éditeur propose une solution plus consensuelle qui consiste à faire du capitaine Nemo un anti-esclavagiste arpentant les mers dans le but de les débarrasser des négriers. Cependant Jules Verne s'oppose frontalement à son éditeur, ce qui est un fait rare, en refusant catégoriquement que Nemo ait ce caractère. Tout d'abord, pour l'auteur, cette idée ne justifie pas le rejet de l'humanité du capitaine du *Nautilus* qui n'avait qu'à s'engager dans les armées nordistes pendant la guerre

³⁵ Maurice Renard, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès » [1909], *ReS Futuræ* [en ligne], mis en ligne le 20 juin 2018, consulté le 11 janvier 2021, 2^e paragraphe.

URL : <http://journals.openedition.org/resf/1201>

³⁶ *Ibid.*, 11^e paragraphe.

³⁷ *Ibid.*, 11^e paragraphe.

³⁸ Marius Topin, « M. Jules Verne », *La Presse*, 25 avril 1876, lu dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, op.cit., p.111.

de Sécession pour répondre à ses valeurs. Mais plus encore, ce caractère n'est pas conforme à l'actualité immédiate que cherche à atteindre Jules Verne puisque l'esclavage a été définitivement aboli en France le 27 avril 1848 par décret du Gouvernement provisoire de la République. Face à leurs différents, l'écrivain et l'éditeur trouvent un compromis en n'accordant aucune nationalité au capitaine Nemo, en lui faisant parler une langue inconnue, en ne lui définissant aucun ennemi précis et en n'indiquant pas ses motivations. Le paradoxe du capitaine Nemo réside dans le fait qu'en refusant de faire des compromis par soucis de s'enraciner dans l'actualité immédiate, Jules Verne a construit un personnage allant au-delà des événements réels et donc du temps. Il a créé un mythe intemporel qui « pourra traverser les générations avec cette grâce donnée par les dieux aux héros légendaires : la jeunesse éternelle³⁹ ». Ce phénomène ouvre dès lors sur l'importance de la conception du temps dans la lecture.

A cela s'ajoute le fait que Jules Verne doit composer avec les exigences de son éditeur, le goût de son lectorat et l'air du temps, à savoir, d'un côté la prévalence du roman réaliste et de l'autre la popularité des romans d'anticipation. Avant tout, il faut rappeler que dès l'impulsion créatrice de *Vingt Mille Lieues sous les mers*, se trouve inscrite une relation particulière au temps. En effet, Adolphe Brisson dans *Portraits intimes. Quatrième série*, rapporte la lettre de George Sand à Jules Verne en 1865 et qui serait, selon les mots mêmes de l'écrivain rapportés dans cet entretien, à l'origine de l'écriture de *Vingt Mille Lieues sous les mers* :

Je vous remercie, monsieur, de vos aimables mots mis en deux ravissants ouvrages [*Cinq semaines en ballon* et *Voyage au centre de la Terre*] qui ont réussi à *me distraire d'une bien profonde douleur et à m'en faire supporter l'inquiétude*. Je n'ai qu'un chagrin, en ce qui les concerne, c'est de les avoir finis et de n'en avoir pas encore une douzaine à lire. J'espère que vous nous conduirez bientôt dans les profondeurs de la mer et que vous ferez voyager vos personnages dans ces appareils de plongeurs que votre science et votre imagination peuvent se permettre de perfectionner. Quand *Les Anglais au pôle Nord* paraîtront en volume, je vous demande de me les envoyer. Vous avez un adorable talent avec du cœur pour le rehausser. Merci mille fois *des moments que vous m'avez fait passer au milieu de mes chagrins*. G. SAND.⁴⁰

Cette lettre nous indique l'importance des romans verniens dans la gestion du poids du quotidien. Ils permettent de supporter les souffrances, mais également la banalité de la vie. Le roman ouvre donc sur une nouvelle temporalité qui permet d'échapper au quotidien. De plus, bien que Jules Verne rejette constamment l'idée selon laquelle il aurait prédit des inventions futures comme le sous-marin, qui existait déjà à l'état d'ébauche un siècle avant l'écriture de *Vingt Mille Lieues sous les mers*, et par extension qu'il serait le père de la science-fiction, cette lecture erronée des *Voyages extraordinaires* ne doit pas entièrement être écartée car elle est révélatrice d'un état d'esprit et d'un rapport particulier au temps, indépendant de la volonté de l'auteur. Avec cette interprétation des *Voyages extraordinaires*, considérés comme des romans d'anticipation, combinée à l'écriture en 1860 d'un véritable roman d'anticipation

³⁹ Gilles de Robien, Emmanuel Haymann et Piero Gondolo Della Riva, *Jules Verne le rêveur incompris*, op.cit., p.141.

⁴⁰ Lettre de George Sand rapportée par Adolphe Brisson, *Portraits intimes. Quatrième série (Promenades et visites)*, Paris, Armand Colin et C^{ie}, 1899 lu dans *Entretiens avec Jules Verne réunis et commentés*, op.cit., p.138.

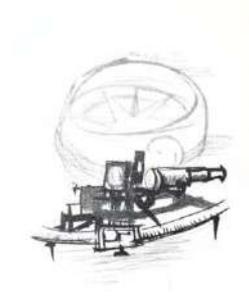
Paris au XX^e siècle, se dessine l'idée que le roman est une ouverture vers les temps futurs. Cependant ce roman est rejeté par Pierre-Jules Hetzel et ne sera publié qu'en 1994.

Finalement, dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, le rapport particulier que l'Homme entretient avec le temps concerne trois aspects que sont, d'abord, les personnages et la fiction en général, ensuite, le temps de la lecture, déterminé par la périodicité du support, à savoir le *Magasin d'éducation et de récréation*, et enfin l'écriture avec les procédés, la structure du récit et la manière dont Jules Verne conçoit et élabore son roman. L'omniprésence du scientifique et des journaux concerne ces trois aspects. C'est pourquoi il faudra, dans un premier temps, étudier le contenu même de la fiction, à savoir la relation que les personnages entretiennent au temps, le rôle du *Nautilus* et de l'eau dans cette relation, ainsi que les événements qui structurent le récit. On s'intéressera à la forme en tant qu'elle est le fruit du narrateur, le professeur Aronnax, et donc qu'elle matérialise, elle aussi, un rapport particulier au temps. Dans une deuxième partie, on se concentrera sur le support périodique, les *Voyages extraordinaires* étant d'abord publiés sous forme de roman-feuilleton. De plus, la presse structure le rapport au temps de la société du XIX^e siècle et doit donc être étudiée pour comprendre les liens qui unissent le temps mécanique au temps phénoménologique. Pour terminer, nous nous pencherons plus en détail sur la poétique vernienne du temps dans sa relation avec le roman scientifique, le roman géographique et l'esthétique réaliste.

PARTIE I

- Le temps du *Nautilus* -

Le *Nautilus*, catalyseur de la tension entre temps phénoménologique et temps mécanique



Afin de commencer notre étude sur le rapport que l'Homme entretient avec le temps mécanique et la conception complexe du temps qui est présentée dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, il nous faut nous focaliser sur les personnages fictionnels, dans une approche narratologique et poétique. En effet, les personnages se présentent comme des incarnations du temps phénoménologique. Ils permettent de matérialiser les différences qui existent d'un individu à l'autre dans son rapport au temps. Ces disparités aident finalement à mettre au jour les variations qui interviennent entre le temps mécanique et le temps phénoménologique.

Ainsi dans cette première partie, il s'agira de montrer, à travers les expériences des personnages, en quoi les conceptions du temps sont personnelles, variables, évolutives en fonction des situations et peuvent entrer en confrontation. En effet, le temps « est – d'abord – un vécu : le nôtre⁴¹ ». Son expérience sera donc différente d'un individu à un autre, même si ceux-ci sont pris dans la même situation. De plus, sachant que « la structure du récit [est la] clé de la perception du monde présentée dans le roman à travers le personnage principal⁴² » alors, le temps phénoménologique se manifeste au travers de cette structure. Il nous faudra donc étudier *Vingt Mille Lieues sous les mers* comme le journal intime d'Aronnax pour voir en quoi ce récit nous donne à voir le temps phénoménologique. Finalement, la particularité de ce récit, et donc du rapport au temps qu'il dépeint, se trouve dans le fait que les personnages se retrouvent dans un lieu clos, isolé du reste du monde. Le *Nautilus* permet ainsi un véritable voyage dans le temps.

⁴¹ Peter Schnyder, « Évolutions de la temporalité dans le roman européen du XX^e siècle », *Temps et roman*, Paris, Orizons, 2007, p.9.

⁴² Hans Färnlöf, « Chronotope romanesque et perception du monde. A propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* » [en ligne], *Poétique*, vol.152, n°4, 2007, p. 446, consulté le 23 mars 2021. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-4-page-439.htm>

Chapitre 1

Entre Aronnax, Ned Land et Conseil : une même situation mais des expériences différentes

Pour comprendre en quoi la perception du temps est une « expérience intime première⁴³ », il faut commencer par faire une focale sur les trois personnages qui, *a priori*, vivent la même épreuve, à savoir Aronnax, Ned Land et Conseil. Ces derniers subissent la situation, contrairement au capitaine Nemo et son équipage.

I. Des différences profondes entre Aronnax, Ned Land et Conseil

1) Trois caractères

Aronnax, Ned Land et Conseil sont trois personnages ayant des personnalités radicalement différentes. Ces caractères spécifiques correspondent à des *types* plus larges que l'on retrouve dans la plupart des *Voyages extraordinaires* comme le note Marius Topin dans son article publié dans *La Presse* le 25 avril 1876 :

Trois types principaux se retrouvent fréquemment dans les récits de M. Verne : l'un représente la force intelligente et dirigeante, l'autre la force matérielle et obéissante, le troisième, l'esprit qui jette sa joyeuse verve dans le dialogue.⁴⁴

Cette classification est quelque peu troublée dans le trio qui nous occupe par l'intervention d'un quatrième personnage incarnant « la force intelligente et dirigeante », à savoir le capitaine Nemo. Il devient alors difficile de positionner clairement Aronnax dans cette nomenclature étant donné qu'il se présente à la fois comme « la force intelligente » et « obéissante ». Cependant, ce classement permet de mettre en lumière l'importance du *type* dans le roman vernien.

Le premier personnage décrit est Conseil. C'est un homme de trente ans, au service d'Aronnax depuis dix ans lorsque commence l'aventure. Il lui est entièrement dévoué au point de sauter à l'eau lorsque l'*Abraham Lincoln* est percuté par le *Nautilus* et Aronnax projeté à l'eau :

[U]n brave Flamand [...] ; un être flegmatique par nature, régulier par principe, zélé par habitude, s'étonnant peu des surprises de la vie, très adroit de ses mains, apte à tout service, et, *en dépit de son nom, ne donnant jamais de conseils – même quand on ne lui en demandait pas.*

[...] J'avais en lui un spécialiste [...] parcourant avec une agilité d'acrobate toute l'échelle *des embranchements, des groupes, des classes, des sous-classes, des ordres, des*

⁴³ Peter Schnyder, « Evolutions de la temporalité dans le roman européen du XX^e siècle », *op.cit.*, p.9.

⁴⁴ Dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, *op.cit.*, pp.112-113.

familles, des genres, des sous-genres, des espèces, des variétés. [...] Classifier, c'était sa vie, et il n'en savait pas davantage. Très versé dans la théorie de la classification, peu dans la pratique, *il n'eût pas distingué, je crois, un cachalot d'une baleine !*
[...] Formaliste enragé, il ne me parlait qu'à la troisième personne.⁴⁵

Le parallélisme de construction renforcé par le rythme ternaire des adjectifs qualifiant Conseil à savoir « flegmatique par nature, régulier par principe, zélé par habitude » mime le caractère impassible du personnage. De plus, l'énumération des rangs taxinomiques formant la nomenclature biologique reproduit, par imitation, la manière de raisonner de celui-ci. Le choix des noms est significatif pour Jules Verne, comme il l'affirme à Robert Sherard dans un entretien publié le 9 octobre 1903 dans *T.P.' Weekly* : « Oui, les noms ont une certaine importance⁴⁶ » ce qu'illustre le choix du nom du domestique. Ce patronyme permet de rendre hommage à « Jean-François Conseil, inventeur tréportais d'un modèle de sous-marin (1858) et inspirateur du personnage⁴⁷ ».

À ce personnage calme et discret s'oppose Ned Land, sanguin et imposant. Aronnax fait la connaissance de Ned Land à bord de l'*Abraham Lincoln* puisque ce dernier a été engagé par le commandant Farragut en tant que meilleur harponneur pour chasser le monstre inconnu, qui s'avérera être le *Nautilus*. Le narrateur le dépeint comme tel :

Ned Land est un Canadien, d'une habileté de main *peu commune*, et qui ne connaissait *pas d'égal* dans son périlleux métier. Adresse et sang-froid, audace et ruse, il possédait ces qualités *à un degré supérieur* [...].

Ned Land avait environ quarante ans. C'était un homme de grande taille – plus de six pieds anglais –, vigoureusement bâti, l'air grave, peu communicatif, violent parfois, et très rageur quand on le contrariait. Sa personne provoquait l'attention, et surtout la puissance de son regard qui accentuait singulièrement sa physionomie.⁴⁸

Ce portrait mélioratif et élogieux, suivi d'une description, associe l'apparence physique au caractère. À côté de cette première présentation, se dresse un autre tableau soumis par Conseil : « C'est un esprit positif et un estomac impérieux. [...] Le manque de vin, de pain, de viande, cela ne convient pas à un digne Saxon auquel les biftecks sont familiers [...].⁴⁹ ». Ces deux portraits, ne s'attardant pas sur les mêmes caractéristiques, révèlent les manières complémentaires qu'ont Aronnax et Conseil de voir un même individu. Ils témoignent donc de leurs rapports différents au monde. Encore une fois, Jules Verne joue sur le nom de son personnage et sur l'écart qui existe entre celui-ci et la personnalité de son possesseur. Alors que Ned Land est un marin, son patronyme s'entend comme « *need land* » en anglais, autrement dit « besoin de terre ». Néanmoins, ce sens correspond parfaitement à l'état d'esprit qui hante le personnage tout au long de son séjour à bord du *Nautilus*, à savoir la volonté de quitter ce sous-marin au plus tôt et de rejoindre la terre ferme.

⁴⁵ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., pp.48-49 (Partie I, chapitre 3).

⁴⁶ Dans Daniel Compère, Jean-Michel Margot et Sylvie Malbrancq, *Entretiens avec Jules Verne*, op.cit., p.200.

⁴⁷ François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne : entourage, personnages, lieux, œuvres*, Paris, Pygmalion, 2006, p.434.

⁴⁸ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.57 (Partie I, chapitre 4).

⁴⁹ *Ibid.*, p.227 (Partie I, chapitre 20).

Enfin, le troisième prisonnier du *Nautilus* est Pierre Aronnax, le narrateur qui, comme son nom l'indique est celui « autour de qui tourne l'histoire⁵⁰ ». Ce Français, âgé de quarante ans au moment des faits est « professeur au Muséum de Paris⁵¹ » et auteur d'un « ouvrage in-quarto en deux volumes intitulé : *Les Mystères des grands fonds sous-marins*⁵² » que possède Nemo. C'est en raison de son statut de spécialiste des animaux marins qu'il est convié à l'expédition de l'*Abraham Lincoln*. Le capitaine Nemo connaît l'identité d'Aronnax :

Je vous connais, monsieur Aronnax. Vous, *sinon vos compagnons*, vous n'aurez peut-être pas tant à vous plaindre du hasard qui vous lie à mon sort. [...] Laissez-moi donc vous dire, monsieur le professeur, que vous ne regretterez pas le temps passé à mon bord.⁵³

La proposition incise « *sinon vos compagnons* » met en lumière le fait que les trois personnages ne vivront pas de la même manière cette expérience. Ce personnage-narrateur, qui est témoin de scènes clés, « est une figure ambiguë qui oscille en permanence entre la fascination pour l'offre savante fait par le *Nautilus* [...] et un rejet de la folie meurtrière qui préside à l'élaboration du projet⁵⁴ ».

2) Chronos, Kairos et Aiôn

Le rapport particulier au temps, que chaque personnage nourrit, se matérialise par la manière singulière que chacun a de vivre cette expérience. En effet, les trois personnages, Aronnax, Ned Land et Conseil, vivent en même temps le même voyage, qui s'étend sur la même durée, sans pour autant le vivre de la même manière. L'importance de la subjectivité dans le rapport au monde est matérialisée dans les variations qui existent entre les trois discours que font Aronnax en français, Ned Land en anglais, et Conseil en allemand, au capitaine Nemo, pour expliquer leur situation après avoir été recueillis sur le *Nautilus* :

Je recommençais le récit de nos aventures, articulant nettement toutes mes syllabes, et sans omettre un seul détail. Je déclinai nos noms et qualités ; puis, je présentai dans les formes le professeur Aronnax, son domestique Conseil, et maître Ned Land, le harponneur. [...]

Ned ne se fit pas prier et recommença mon récit que je compris à peu près. Le fond fut le même, mais la forme différa. Le Canadien, *emporté par son caractère*, y mit beaucoup d'animation. Il se plaignit violemment d'être emprisonné au mépris du droit des gens, demanda en vertu de quelle loi on le retenait ainsi, invoqua l'*habeas corpus*, menaça de poursuivre ceux qui le séquestraient indûment, se démena, gesticula, cria, et finalement, il fit comprendre par un geste expressif que nous mourions de faim. [...]

⁵⁰ Patrick Avrane, « *Vingt Mille Lieues sous les mers*, Jules Verne – Fiche de lecture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 17 décembre 2020.

URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/vingt-mille-lieues-sous-les-mers/>

⁵¹ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.42 (Partie I, chapitre 2).

⁵² *Ibid.*, p.41 (Partie I, chapitre 2).

⁵³ *Ibid.*, p.120 (Partie I, chapitre 10).

⁵⁴ François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne*, *op.cit.*, p.187.

Et Conseil, *de sa voix tranquille*, raconta pour la troisième fois les diverses péripéties de notre histoire. Mais, malgré les élégantes tournures et la belle accentuation du narrateur, la langue allemande n'eut aucun succès.⁵⁵

Là encore, le narrateur, influencé par son métier de scientifique, construit un discours structuré et informatif qui indique le statut social des personnages. Aronnax propose une rétrospective des événements passés. À l'inverse, Ned Land est dominé par ses émotions, comme le révèle la gradation « se démena, gesticula, cria » et se focalise sur le moment présent. Le discours de Conseil est marqué par l'attention portée à la forme. Les propositions incisives « emporté par son caractère » et « de sa voix tranquille » mettent en lumière le fait que ce sont les caractères qui produisent les discours. Ainsi, étant donné que les tempéraments sont différents, les discours le sont aussi, alors même qu'ils portent sur le même objet.

Ceci explique pourquoi, alors qu'ils vivent la même expérience qui s'étend sur la même durée pour tous, les trois personnages ne l'éprouvent pas de la même manière : « ce sentiment d'emprisonnement est vécu différemment par les trois principaux hôtes. [...] Le professeur Aronnax avoue qu'il se sent bien dans le *Nautilus* alors que Ned Land aimerait pouvoir s'en échapper par tous les moyens⁵⁶ ». Conseil annihile complètement sa personnalité, au point d'être indifférent quant à l'idée de rester prisonnier du *Nautilus* ou de s'en échapper. Ce sont donc les positions d'Aronnax et de Ned Land qui s'opposent le plus radicalement. Jusqu'à la scène finale de l'hécatombe provoquée par le *Nautilus*, c'est l'opportunité scientifique qu'offre ce voyage qui gagne dans l'esprit du narrateur qui ne ressent plus le poids de l'enfermement. Aronnax passe son temps à faire des observations et à écrire, ce qui le comble. Cependant ces activités ne peuvent convenir à Ned Land « habitué à une vie libre et active⁵⁷ ». Cette situation renforce son sentiment d'enfermement, comme le fait justement remarquer Conseil :

Ce pauvre Ned pense à tout ce qu'il ne peut pas avoir. Tout lui revient de sa vie passée. Tout lui semble regrettable de ce qui nous est interdit. Ses anciens souvenirs l'oppressent et il a le cœur gros. Il faut le comprendre. Qu'est-ce qu'il a à faire ici ? Rien. Il n'est *pas* un savant comme monsieur, et *ne* saurait prendre le même goût que nous aux choses admirables de la mer.⁵⁸

Tout d'abord, l'importance du caractère et de la sensibilité est mise en avant par la négation qui justifie les différences de manière de vivre cette épreuve. Mais surtout, Conseil met en lumière l'importance du divertissement et de l'occupation dans la manière de percevoir le monde qui nous entoure. En effet, contrairement à Aronnax, puisque « les événements qui pouvaient le passionner étaient rares⁵⁹ », Ned Land ne peut faire autre chose que de réfléchir à sa situation. La souffrance dans laquelle se trouve le Canadien correspond parfaitement à cette affirmation de Blaise Pascal : « s'il est sans divertissement, le voilà malheureux⁶⁰ ». Cet état d'esprit est le propre des Hommes qui ne cessent, sans même le savoir, de chercher « une

⁵⁵ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, pp.100-101 (Partie I, chapitre 8).

⁵⁶ Lionel Dupuy, Bernard Duperrein, William Butcher et Jean-Michel Margot, *En relisant Jules Verne : Un autre regard sur les Voyages extraordinaires*, Dôle, La Clef d'argent, 2005, p.112.

⁵⁷ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.449 (Partie II, chapitre 12).

⁵⁸ *Ibid.*, p.449 (Partie II, chapitre 12).

⁵⁹ *Ibid.*, p.449 (Partie II, chapitre 12).

⁶⁰ Blaise Pascal, « le divertissement », *Pensées*, Paris, Cerf, 1982, p.192 (paragraphe 232).

occupation [...] qui les détourne de penser à soi⁶¹ ». L'Homme, s'il a l'esprit occupé à une quelconque activité, ne pense pas à la réalité de sa condition et peut donc continuer à vivre. Cependant, Ned Land se trouve privé de ce divertissement, et est alors confronté à son statut de prisonnier, ce qui explique pourquoi il cherche continuellement à s'échapper.

Ainsi, tout comme les personnages ont un rapport au monde qui leur est propre, ils entretiennent des relations singulières au temps. Pour comprendre ce qu'est le temps, une notion difficile à saisir, il faut revenir aux trois formes du temps qui sont présentes dans la Grèce antique : *aiôn*, *chronos* et *kairos*. *Aiôn* est le temps cyclique, il n'a pas de bornes puisqu'il désigne une période indéfiniment longue qui se répète de façon régulière comme les saisons ou le sommeil par exemple. *Chronos* est le temps physique, il est quantitatif et linéaire puisqu'il segmente le temps en unités de mesure que sont la seconde, la minute, l'heure, ... Le *kairos* est le temps métaphysique, il est qualitatif puisqu'il correspond au ressenti du temps qui passe et de l'instant. On retrouve des incarnations de ces trois formes du temps dans les personnages verniens. En effet, maître Zacharius est le personnage représentant le mieux *chronos*. Dès le début de la nouvelle, l'horloger est présenté comme existant, non pas du côté de l'expérience du temps, mais du côté du temps mécanique lui-même : « Cet homme ne vivait pas. Il oscillait à la façon du balancier de ses horloges⁶² ». L'association entre l'homme et la machine, que matérialise cette réification, est telle que le cœur de maître Zacharius s'arrête à la vue de la dernière de ses horloges qui ne sonne pas minuit. De son côté, Conseil apparaît comme l'incarnation de l'*aiôn*. Son impassibilité face au monde ainsi que l'annihilation de sa personne correspond à ce temps cyclique, répétitif, que rien ne peut interrompre. En effet, il faut entrer dans le *kairos* pour prendre conscience de soi-même, or Conseil semble justement être au seuil de cette étape. À l'inverse, Aronnax et Ned Land se trouvent du côté du *kairos* étant donné qu'ils ont conscience de leur existence et que leurs expériences du temps sont différentes. À ces différents rapports au temps, correspond une évolution chronologique de la représentation du temps :

La première modernité perfectionne les instruments permettant de mesurer le temps, les horloges, plus ou moins sophistiquées remplacent les cadrans solaires et les sabliers, ainsi le temps vécu, *tempus*, entre-t-il en concurrence avec le temps objectif, mesurable, *chronos*. Mais au cours de la Renaissance et de l'ère baroque, l'expérience du temps se voit revalorisée, et Kant défendra par la suite, une définition purement subjective de l'expérience du temps. Le concept de temps permet à l'individu de prendre conscience de lui-même.⁶³

La conception du temps est donc centrale jusque dans la représentation que l'individu se fait de lui-même. Justement parce qu'ils incarnent le temps métaphysique, leurs rapports au temps sont différents. La chronologie de la conception du temps dressée par Georges Poulet permet justement de situer le rapport au temps propre à Aronnax et celui propre à Ned Land :

Ainsi le temps du XIX^e siècle apparaît essentiellement comme un mouvement continu qui se sait à partir de sa cause originelle : il est un devenir qui est toujours futur. La réalité n'est plus, comme dans le devenir aristotélicien, la chose achevée, mais le processus

⁶¹ *Ibid.*, p.194.

⁶² Jules Verne, *Maître Zacharius ou l'Horloger qui avait perdu son âme*, Paris, Hachette, 1920, p.91.

⁶³ Peter Schnyder, « Evolutions de la temporalité dans le roman européen du XX^e siècle », *op.cit.*, p.11.

génétique lui-même par lequel la cause engendre ses effets. Je n'existe et je ne participe à l'existence des choses que dans la mesure où je vis leur génération.⁶⁴

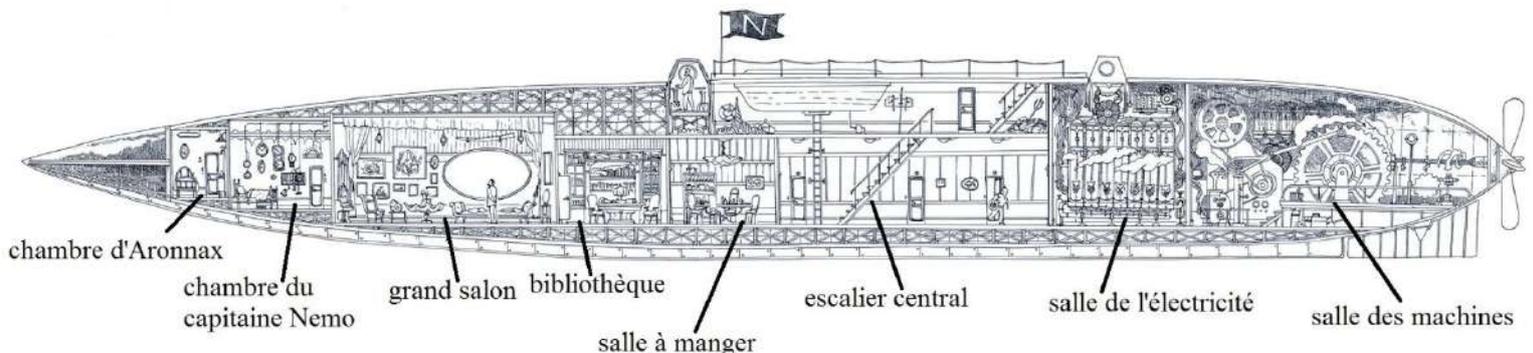
À partir de cette distinction, on comprend que lorsque le Canadien affirme que « tout ce qui a commencé a forcément une fin en ce monde⁶⁵ », il se place dans une tradition aristotélicienne à l'inverse d'Aronnax qui est ancré dans son temps et qui partage donc cette conception du temps présenté par Georges Poulet. C'est justement cette différence de rapport au temps qui contrarie Ned Land : « Monsieur Aronnax, [...] vos arguments pèchent par la base. Vous parlez au futur : "Nous serrons là ! Nous serons ici !" Moi je parle au présent : "Nous sommes ici, et il faut en profiter."⁶⁶ ».

Alors même que les personnages ont des personnalités uniques et distinctes les unes des autres, qu'ils ont des rapports au temps complètement différents et qu'ils ne vivent pas de la même manière leur séjour à bord du *Nautilus*, ils se retrouvent contraints à vivre ensemble et donc de se soumettre à une organisation commune du temps. Cette expérience de vie en société impacte nécessairement le lien qui existe entre le temps mécanique et le temps phénoménologique.

II. De la vie en société à la quotidianisation de l'extraordinaire

1) La vie en société contrainte ?

Étant donné que *Vingt Mille Lieues sous les mers* se déroule dans un espace clos que les Hommes ne sont pas amenés à quitter, on s'attend à un anéantissement de l'intimité au profit de la vie en société. Le temps social absorberait toutes les temporalités. En observant ce plan de coupe du *Nautilus* réalisé par Jean-Marc Deschamps, on se rend compte que, outre la place principale laissée aux machines, une place plus importante est accordée à la vie sociale, avec le grand salon, la bibliothèque et la salle à manger, par rapport à la vie intime où seulement deux cabines sont représentées. Celles-ci correspondent aux deux seules chambres explicitement évoquées dans le roman. La vie privée semble donc être totalement délaissée au profit de la vie sociale, comme le montre, par exemple, le fait que le lecteur ne sache pas où



Plan de coupe du Nautilus de Jean-Marc Deschamps, *Le Nautilus*, Paris, Éditions Vagnon du Plaisancier, 2017, pp.20-21.

⁶⁴ Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Paris, Presses Pocket, 1989, p.41.

⁶⁵ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.364 (Partie II, chapitre 6).

⁶⁶ *Ibid.*, p.365 (Partie II, chapitre 6).

dorment Ned Land et Conseil. Le *Nautilus*, dans son architecture, se présente donc comme une incarnation, une matérialisation, de l'importance accordée à la vie sociale et privée. La vie en société fonctionnant sur une construction du temps basé sur le temps mécanique, l'expérience du temps se présente donc comme biaisée. Néanmoins, la taille du sous-marin, dont la « surface comprend mille onze mètres carrés et quarante-cinq centièmes⁶⁷ », est telle que les personnages ignorent le nombre d'hommes d'équipage présents étant donné qu'ils ne les rencontrent jamais. De plus, le capitaine Nemo disparaît régulièrement des jours durant, comme le note Aronnax à plusieurs reprises : « Je n'avais pas aperçu le capitaine Nemo depuis une huitaine de jours⁶⁸ ».

Ainsi, on retrouve une tension permanente entre le temps phénoménologique et le temps mécanique dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* qui correspond à la place laissée autant à la vie intime qu'à la vie sociale, qui peuvent entrer en confrontation. Comme l'explique Marie-Astrid Charlier, à propos du roman réaliste, « à chaque fois qu'un personnage regarde l'heure, le texte expose une forme de fracture entre temps intérieur et temps social, ou, au moins, la nécessité de se régler sur la montre collective.⁶⁹ ». Le lien qui est fait entre la montre ou l'horloge et le temps social nous permet d'associer ce dernier au temps mécanique dans son opposition au temps intérieur qui est le temps phénoménologique. Or, cette confrontation entre l'objet et l'intériorité est notée par le narrateur qui est resté plongé dans ses pensées après avoir observé des poissons :

L'enchanteresse vision disparut. Mais longtemps, je rêvai encore, jusqu'au moment où les regards se fixèrent sur les instruments suspendus aux parois. La boussole montrait toujours la direction au nord-est, le manomètre indiquait une pression de cinq atmosphères, correspondant à une profondeur de cinquante mètres, et le loch électrique donnait une marche de quinze milles à l'heure.

J'attendais le capitaine Nemo. Mais il ne parut pas. L'horloge marquait cinq heures.⁷⁰

Bien qu'Aronnax ne se trouve pas confronté à une montre, l'outil de mesure, d'une manière générale, joue ce rôle dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*. L'objet ramène le narrateur à la réalité dans un très fort contraste entre la trivialité de son environnement et la douceur de son rêve. Alors que le temps intime est marqué par l'imprécision temporelle avec l'adverbe « longtemps », le temps social, que tous partagent, est dominé par la précision de la position spatiale (que signalent la direction, la profondeur et la vitesse) et de l'heure.

Cette tension entre le temps mécanique et le temps phénoménologique est mise en exergue par l'accès à un nouveau rapport au temps, celui du capitaine Nemo. Cette confrontation met en lumière les mutations profondes qui émergent au XIX^e siècle concernant la conception du temps :

La grande rupture de la Révolution ainsi que les première et seconde révolutions industrielles impliquent dans la France du XIX^e siècle un bouleversement de régime d'historicité qui passe par une crise de l'expérience du temps. Aux longs cycles dynamiques de l'Ancien Régime se substitue une fragmentation du Temps en une

⁶⁷ *Ibid.*, p.146 (Partie I, chapitre 13).

⁶⁸ *Ibid.*, p.218 (Partie I, chapitre 19).

⁶⁹ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, p.283.

⁷⁰ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.171 (Partie I, chapitre 14).

multitude de micro-temporalités. [...] Le mode de vie des individus est dicté, en partie au moins, par les temporalités propres aux groupes sociaux auxquels ils appartiennent.⁷¹

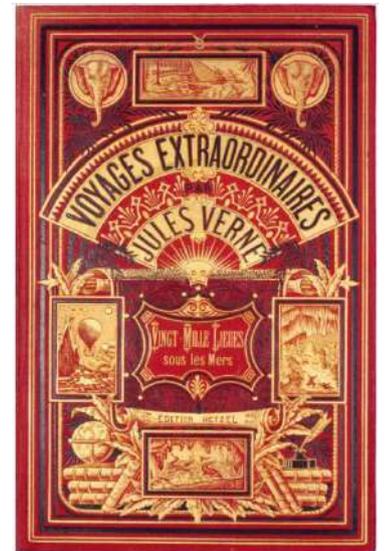
Aronnax doit faire en sorte de s'adapter au mode de vie de Nemo, qui, en tant que capitaine du sous-marin, érige le temps social. Or, ce temps social, calqué sur son expérience intime du temps, ne correspond pas à ce que connaît le narrateur. En effet, en rompant avec la société, le capitaine Nemo a également rompu avec ses conventions sociales et son rapport au temps. Aronnax, qui est un personnage *moderne*, a une conception contemporaine de la temporalité marquée par « une fragmentation du Temps en une multitude de micro-temporalités » contrairement à Nemo qui semble être resté du côté des « longs cycles dynamiques de l'Ancien Régime », comme le montre cette remarque du narrateur :

Ni bonjour, ni bonsoir ! N'eût-on pas dit que cet étrange personnage continuait avec moi une conversation déjà commencée ?⁷²

Le recours à la question rhétorique, renforcée par l'exclamation qui indique ici une forme d'indignation, montre à quel point l'écart entre les personnages est grand. Le fait que le capitaine fasse, à ce point, fi des conventions surprend tellement le narrateur qu'il a recours à l'adjectif « étrange » pour qualifier Nemo. Ce rapport au temps, qui n'est pas habituel pour le narrateur, rythme les interactions entre ces deux personnages.

2) Une tension entre ordinaire et extraordinaire

À cette tension entre l'expérience intime et l'expérience sociale du temps, correspond la tension entre ordinaire et extraordinaire. *Vingt Mille Lieues sous les mers* appartient à la collection des « voyages extraordinaires », créée en 1866 par Pierre-Jules Hetzel. De ce titre de collection émergent deux idées : d'une part celle du voyage, qui ouvre sur une nouvelle temporalité, et d'autre part celle de l'extraordinaire, qui, comme son nom l'indique, qualifie ce qui « est hors de l'usage ordinaire, qui constitue une exception au cours habituel des choses⁷³ ». L'éditeur met très distinctement en avant l'appartenance du roman à cette collection des « Voyages extraordinaires » puisque le nom de celle-ci est écrit dans une police plus grande que celle du titre dans les éditions illustrées. En raison de cette stratégie commerciale, *Vingt Mille Lieues sous les mers* se présente comme le récit d'une histoire hors du commun qui rompt avec la familiarité, la banalité et l'habitude, pour transporter ses personnages et le lecteur dans un monde complètement différent. Pourtant, le séjour d'Aronnax et de ses compagnons apparaît davantage sous le signe de la quotidienneté que sous celui du rocambolesque et de l'imprévu, comme l'illustre cette phrase du narrateur qui résume l'existence à bord du *Nautilus* : « Cette nourriture saine, cette atmosphère salubre, *cette régularité d'existence*, *cette uniformité de*



Reliure de Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., 1871, Gallica.

⁷¹ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, op.cit., p.45.

⁷² Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.205 (Partie I, chapitre 18).

⁷³ Définition d'« extraordinaire » du *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition, actuelle, [en ligne].

température, ne donnaient pas prise aux maladies⁷⁴ ». Dès lors, la tension qui anime le roman entre la quotidienneté à bord du *Nautilus* et le fait de vivre dans un sous-marin, qui est une expérience hors du commun, est visible.

Cette dualité est palpable dès le discours de bienvenue, si on peut le définir comme tel, du capitaine Nemo à ses trois prisonniers lorsqu'il leur affirme : « Vous allez voyager dans le pays des merveilles. L'étonnement, la stupéfaction seront probablement l'état habituel de votre esprit⁷⁵ ». Alors que « l'étonnement » et « la stupéfaction » sont des moments brefs par définition, ils deviennent « l'état habituel » sur le *Nautilus*. Si le séjour à bord du *Nautilus* est à ce point marqué par la quotidienneté, c'est parce que le temps est scandé par de multiples rituels. Le plus marquant est la phrase, restée mystérieuse, du capitaine Nemo qu'il proclame manifestement tous les jours :

Sa puissante lunette aux yeux, [Nemo] scruta tous les points de l'horizon avec une attention extrême. Puis, cet examen fait, il s'approcha du panneau, et prononça une phrase dont voici exactement les termes. Je l'ai retenue, car, chaque matin, elle se reproduisit dans des conditions identiques : Elle était ainsi conçue : "*Nautron respoc lorni virch*". Ce qu'elle signifiait, je ne saurais le dire.⁷⁶

À ces rituels qui rythment la vie à bord du *Nautilus*, s'ajoute un phénomène d'accoutumance à l'extraordinaire. Cette familiarisation est telle que le narrateur oublie la nature incroyable de son séjour : « cette existence nous paraissait, facile, naturelle, et nous n'imaginions plus qu'il existât une vie différente à la surface du globe terrestre, quand un événement vint nous rappeler à l'étrangeté de notre situation⁷⁷ ». C'est donc dans ces rituels et ces habitudes, centraux dans ce voyage pourtant hors du commun, que la tension entre l'ordinaire et l'extraordinaire se matérialise. Celle-ci se comprend lorsqu'on revient à la définition étymologique du quotidien :

Conformément à son étymologie, [le quotidien] signifie ce qui se répète chaque jour, mais il désigne également tout ce qui survient avec une empreinte de nouveauté et tend à briser la trame ordinaire des jours.⁷⁸

Ainsi donc, le quotidien, qui envahit l'expérience du temps à bord du *Nautilus*, incarne en lui à la fois la nature extraordinaire et ordinaire de ce voyage.

3) La quotidianisation de l'événement

On assiste finalement à une véritable quotidianisation de l'extraordinaire. La quotidianisation, qui est « l'assimilation de l'inconnu au connu, du lointain au familier et [...] l'absorption, au bout du compte, de l'événement, sans que les individus prennent une part active à ce processus⁷⁹ » est présente tout au long de ce roman. Pour décrire le monde sous-marin qu'il voit à travers la vitre du *Nautilus* et qui est encore inconnu, mystérieux et

⁷⁴ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.532 (Partie II, chapitre 18).

⁷⁵ *Ibid.*, p.120 (Partie I, chapitre 10).

⁷⁶ *Ibid.*, p.174 (Partie I, chapitre 15).

⁷⁷ *Ibid.*, p.274 (Partie I, chapitre 23).

⁷⁸ Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, lu dans Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, op.cit., p.74.

⁷⁹ *Ibid.*, p.27.

extraordinaire au XIX^e siècle, Aronnax a recourt à la métaphore. Or celle-ci « établi[t] un pont entre deux mondes *a priori* opposés : la terre et la mer⁸⁰ ». Autrement dit, au moyen de la métaphore, le narrateur ramène la mer à la terre, l'inconnu au connu. Tout d'abord, lors de sa première excursion sous-marine, Aronnax décrit comme tel ce qu'il appelle justement « une forêt sous-marine⁸¹ » :

Nous étions enfin arrivés à *la lisière de cette forêt*, sans doute l'une des plus belles de l'immense *domaine* du capitaine Nemo. [...] Aucune des *herbes* qui tapissaient le sol, aucune des *branches* qui hérissaient les *arbrisseaux*, ne rampait, ni ne se courbait, ni ne s'étendait dans un plan horizontal. [...] Le *sol de la forêt* était semé de *blocs aigus*, difficiles à éviter.⁸²

Cette métaphore géographique terrestre, perceptible grâce au champ lexical de la flore et des minéraux terrestres, permet à l'auteur de décrire un paysage qu'il n'a jamais pu voir en le rapprochant de ce qu'il connaît, et, de manière analogue, au narrateur de faire imaginer ce même paysage au lecteur. Ainsi ce qui est inconnu et mystérieux, à savoir les fonds marins, est rattaché à ce qui est connu et familier, à savoir une banale forêt terrestre. Ce processus correspond justement à la définition de la quotidianisation que nous avons donnée plus tôt. À ces métaphores géographiques s'ajoutent des métaphores terrestres qui associent la faune marine à celle terrestre. Il y a un véritable foisonnement de ces figures de style tout au long du roman avec les « concombres de mer⁸³ » qui désignent les béroès, les « lièvres de mer⁸⁴ » qui renvoient aux aplysies, l'« espèce de chien des mers⁸⁵ » qui qualifie l'hexanche, « les vautours de l'océan⁸⁶ » pour parler des albatros ou encore les « licornes de mer⁸⁷ » qui désignent les lophies-vespertilions. L'ajout du complément de nom « de mer » (ou « de l'océan ») à un élément terrestre permet de fusionner ces deux milieux. Ceci conduit à l'effacement du caractère extraordinaire du monde sous-marin car ce dernier tend à être réduit à une transposition du monde terrestre. Les multiples comparaisons, qui assimilent ce monde inconnu au connu, renforcent cette idée. Celles-ci concernent à la fois les animaux aquatiques : « [les dauphins] allaient par bandes de cinq ou six, chassant en meute *comme les loups dans les campagnes*⁸⁸ » jusqu'à leurs qualités gustatives, puisque le narrateur note que les manates ont « une chaire excellente, *supérieure à celle du bœuf et du veau*⁸⁹ », et la géologie sous-marine : « les torrents laviques glissaient jusqu'au bas de la montagne, *comme des déjections du Vésuve sur un autre Torre del Greco*⁹⁰ ».

De plus, Jules Verne est soucieux de rendre son roman crédible, comme il ne cesse de le répéter dans sa correspondance avec Hetzel. En témoigne sa lettre du 14 juillet 1868, où il

⁸⁰ Lionel Dupuy, « La métaphore au service de l'imaginaire géographique : *Vingt Mille Lieues sous les mers* de Jules Verne », *Cahiers de géographie du Québec*, vol.55, n°154, avril 2011, p.38, consulté le 22/11/2021.

URL : <https://www.erudit.org/en/journals/cgq/1900-v1-n1-cgq5004070/1006322ar/>

⁸¹ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.192 (Partie I, chapitre 17).

⁸² *Ibid.*, pp.192-193 (Partie I, chapitre 17).

⁸³ *Ibid.*, p.384 (Partie II, chapitre 7).

⁸⁴ *Ibid.*, p.384 (Partie II, chapitre 7).

⁸⁵ *Ibid.*, p.441 (Partie II, chapitre 11).

⁸⁶ *Ibid.*, p.483 (Partie II, chapitre 14).

⁸⁷ *Ibid.*, p.252 (Partie II, chapitre 17).

⁸⁸ *Ibid.*, p.439 (Partie II, chapitre 11).

⁸⁹ *Ibid.*, p.530 (Partie II, chapitre 17).

⁹⁰ *Ibid.*, p.415 (Partie II, chapitre 9).

écrit : « La difficulté est de rendre très vraisemblables ces choses très invraisemblables, et j'espère y être arrivé⁹¹ ». C'est pour cette raison que l'auteur dresse des analogies entre ce voyage, qui peut paraître lointain pour son lectorat, et le voyage des grands explorateurs qui lui sont familiers. Dès le début du roman, Farragut, le commandant de l'*Abraham Lincoln*, qui tient justement son nom de David Glasgow Farragut, commandant de l'U.S. Navy pendant la guerre de Sécession, est comparé au fameux Christophe Colomb : « le commandant Farragut, comme autrefois Christophe Colomb, demanda trois jours de patience⁹² ». Grâce à cette comparaison avec un épisode connu de l'histoire maritime, Jules Verne rattache cette expédition aux précédentes. James Cook, navigateur britannique très connu, ayant exploré le Pacifique entre 1768 et 1780 est cité cinq fois dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*. De plus, Jules Verne associe Nemo, un homme qui est d'autant plus mystérieux qu'il dissimule son existence aux Hommes, aux explorateurs les plus connus. Lorsque le capitaine Nemo prend possession du Pôle Sud il dresse une véritable énumération, qui se veut exhaustive, des explorateurs de l'Antarctique l'ayant précédé :

Monsieur, en 1600, le Hollandais *Ghéritk*, [...] découvrit les New-Shetland. En 1773, le 17 janvier, l'illustre *Cook*, [...] arriva par 67° 30' de latitude, et en 1774. [...] En 1838, le Français *Dumont d'Urville* [...] relevait la terre Louis-Philippe ; deux ans plus tard [...] il nommait par 66° 30', le 21 janvier, la terre d'Adélie, et huit jours après, par 64° 40', la côte Clarie. En 1838, l'Anglais *Wilkes* s'avancait jusqu'au soixante-neuvième parallèle sur le centième méridien. En 1839, l'Anglais *Balleny* découvrait la terre Sabrina [...]. Enfin, en 1842, l'Anglais *James Ross*, [...] le 12 janvier [...] trouvait la terre Victoria [...] le 27, il était par 76° 8', le 28, par 77° 32', le 2 février, par 78° 4', et en 1842, il revenait au soixante et onzième degré qu'il ne put dépasser. Eh bien ! moi, capitaine Nemo, ce 21 mars 1868, j'ai atteint le pôle sud sur le quatre-vingt-dixième degré, et je prend possession de cette partie du globe égale au sixième des continents reconnus.⁹³

Cette énumération chronologique, que nous avons raccourcie, fait le lien entre tous ces explorateurs, en fonction de la date de leur expédition et de leur niveau d'avancée dans leur quête du pôle sud. Le capitaine Nemo se présente à la fois dans leur lignée et en décalage, étant donné qu'il a réussi là où ils ont échoué. Cette énumération permet d'ancrer la réalisation de Nemo dans une réalité historique. Alors que son existence est mystérieuse – ni son motif, ni sa visée ne sont expliqués – ce projet, qui consiste à prendre possession du pôle sud, est démystifié puisqu'il s'ancore dans une réalité connue, alors même que sa réalisation relève de l'exploit. Ainsi, le mouvement de tous les personnages verniens qui « ramènent toujours ce qu'ils découvrent à ce qu'ils connaissent⁹⁴ » participe de cette quotidianisation de l'inconnu qui met en tension le quotidien et le hors norme.

L'écart entre les personnages, la confrontation de ces subjectivités dans un espace clos, ainsi que le processus de quotidianisation traduisent la volonté de Jules Verne de

⁹¹ Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 14 juillet 1868 dans Jules Verne, Pierre-Jules Hetzel, Olivier Dumas, Piero Gondolo Della Riva et Volker Dehs, *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886) : Tome I, 1863-1874*, Genève, Slatkine, 1999, p.85.

⁹² Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.69 (Partie I, chapitre 5).

⁹³ *Ibid.*, p.493-194 (Partie II, chapitre 14).

⁹⁴ François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne*, *op.cit.*, p.71.

s'intéresser à « la dialectique des rapports [de l'Homme] avec son environnement, son milieu de vie⁹⁵ » dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*. Le personnage d'Aronnax incarne cette visée : il doit à la fois s'adapter à Ned Land, qui a un caractère opposé au sien, et au capitaine Nemo, puisqu'il est le seul des trois prisonniers à avoir de véritables interactions avec lui.

Chapitre 2

Le rapport au temps d'Aronnax

En étudiant *Vingt Mille Lieues sous les mers* comme le récit, voire le journal intime, du narrateur et personnage fictionnel qu'est Aronnax, nous aurons accès à une subjectivité et donc à son propre rapport au temps. En effet, le « récit prend en charge la description d'un devenir actionnel ou événementiel qui implique une *chronologie*⁹⁶ » puisqu'il est un « discours lui-même inscrit dans la temporalité de son propre devenir, dans sa propre *téléologie*⁹⁷ ». Autrement dit, le récit est, par nature, inscrit dans une relation particulière au temps. Or, ici, pris en charge par Aronnax, il offre à voir son rapport au temps.

I. Mise en exergue d'une subjectivité

1) Un narrateur homodiégétique

Aronnax est à la fois le narrateur du récit et un personnage présent dans la fiction témoin des événements. Ce récit est écrit à la première personne du singulier et le lecteur n'a accès qu'à ce que le narrateur connaît. C'est ainsi que de nombreuses questions restent sans réponse, concernant l'utilisation de l'électricité à bord du *Nautilus* ou le passé du capitaine Nemo, entre autres. Aronnax fait plusieurs fois référence aux observations qu'il écrit pendant son séjour à bord du *Nautilus* comme, par exemple, lorsqu'il s'exclame sur les merveilles sous-marines : « que de produits intéressants j'eus à signaler sur mes notes quotidiennes !⁹⁸ ». Cette écriture au jour le jour correspond précisément à l'écriture du journal intime. Cette proximité entre la forme de *Vingt Mille Lieues sous les mers* et celle du journal intime avait déjà été relevée par les contemporains de Jules Verne. Gaston de Saint-Valry dans son article « Féérie », publié dans *La Patrie* le 14 décembre 1875, définit ce roman comme « en même temps le livre de bord d'un vaisseau de guerre et le journal d'un voyageur scientifique⁹⁹ ».

⁹⁵ Lionel Dupuy, Bernard Duperrein, William Butcher et Jean-Michel Margot, *En relisant Jules Verne*, op.cit., p.110.

⁹⁶ Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p.39.

⁹⁷ *Ibid.*, p.39.

⁹⁸ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.533 (Partie II, chapitre 18).

⁹⁹ Dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, op.cit., p.102.

Victor Breyer, quant à lui, dans son article publié dans *L'Auto. Automobile-Cyclisme* du 11 novembre 1904, affirme que les « *Voyages extraordinaires* [...] semblent être le journal vécu de quelque génial inventeur, doublé d'un hardi coureur d'aventures¹⁰⁰ ». Or, l'écriture du journal intime répond à un besoin pour le narrateur, qui est spécifique à son époque :

L'essor du journal intime au XIX^e siècle est emblématique du besoin de se raconter au jour le jour à une époque de crise de l'expérience du temps. Écrire le quotidien au quotidien permet de créer une continuité, voire une unité, du "moi" au cœur d'une temporalité et d'une histoire problématique.¹⁰¹

Aronnax commence l'écriture de son journal intime/de bord, lorsqu'il embarque, en dépit de sa volonté, à bord du *Nautilus*. Ce journal est précisément la description de la quotidienneté, comme nous l'avons vu précédemment. Or, « la quotidienneté [...] caractéris[e] [...] notre expérience du temps¹⁰² ». Ainsi, le narrateur, en décrivant ce phénomène, expose finalement son propre rapport au temps. En effet, en racontant ces événements *du dedans*, il représente précisément le temps vécu. Ainsi, Aronnax offre à voir son expérience intime de la temporalité.

De plus, Aronnax, est la doublure fictionnelle de l'auteur. En effet, Jules Verne et Aronnax ont approximativement le même âge en 1867. De plus, cette photographie de Jules Verne a servi de modèle à Édouard Riou pour réaliser ce portrait du narrateur, probablement « à la demande de l'auteur¹⁰³ » :



Photographie de Jules Verne dans Jean-Marc Deschamps, *Le Nautilus*, Paris, Vagon, 2017, p.12.



Portrait d'Aronnax par E. Riou dans Jules Verne, *Ving Mille Lieues sous les mers*, op.cit., 1871, p.25.

La correspondance entre Pierre-Jules Hetzel et Jules Verne illustre le statut de narrateur-auteur d'Aronnax puisque, dans celle-ci, l'auteur a recours au pronom personnel de la première personne du singulier pour parler de ce personnage. Dans sa lettre du 17 mai 1869, pris dans l'écriture de son roman, il écrit qu'il doit « changer l'horreur que m'inspire le capitaine après sa grande exécution¹⁰⁴ ».

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.227.

¹⁰¹ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, op.cit., p.46.

¹⁰² *Ibid.*, p.11.

¹⁰³ Jean-Marc Deschamps, *Le Nautilus*, op.cit., p.12.

¹⁰⁴ Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 17 mai 1869 dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, op.cit., p.106.

2) Aronnax, porteur du discours scientifique

Aronnax est le personnage qui prend en charge le discours scientifique de l'auteur et qui dresse les nomenclatures ichtyologiques du roman. Ce discours scientifique s'apparente, à première vue, à une pause dans le récit puisque « la description s'affiche localisation du non-romanesque¹⁰⁵ » car elle « est le lieu du regard, et le pur regard est l'ennemi premier de la fiction¹⁰⁶ ». Le fait que la description renvoie à la vue est d'autant plus renforcé dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* que les repères entre écriture et lecture sont brouillés. Puisque les descriptions sont souvent des réécritures de notes prises sur le vif, elles renvoient alors à la lecture. Le moment où le narrateur partage les observations de Conseil puisqu'il ne veut « pas faire tort à ce brave garçon en omettant ses observations personnelles¹⁰⁷ » est révélateur de ce phénomène. La description prend donc la forme d'une pratique citationnelle : « il cite¹⁰⁸ » ou « Conseil cite¹⁰⁹ », toujours suivie d'une énumération exhaustive. Il ne s'agit plus de l'observation directe des fonds marins mais de la lecture a posteriori de notes prises durant cette observation.

Mais la description, qui est une forme du langage, ne se réduit pas à un discours pédagogique ou scientifique à la fois extérieur à la fiction et inclus dans celle-ci. Elle donne à voir un rapport au monde et au temps spécifique au locuteur. En prenant en charge ce discours qui vise l'objectivité, le narrateur met au jour un rapport au temps particulier. Il y a une forme d'assujettissement de l'expérience même au savoir. En effet « la description [...] se donne comme compréhension de la totalité [puisqu'elle] dénombre jusqu'à complète réduction de l'inconnu par la dénomination¹¹⁰ » à un point tel qu'on assiste à un excès du savoir sur le vu :

Là s'arrête le travail de Conseil. Le temps lui avait manqué pour compléter la classe des crustacés par l'examen des stamopodes, des amphipodes, des homopodes, des isopodes, des trilobites, des branchiopodes, des ostracodes et des entomostracées. Et pour terminer l'étude des articulés marins, il aurait dû citer la classe des cyrrhopodes qui renferme les cyclopes, les argules, et la classe des annélides [...].¹¹¹

L'intervention du narrateur par l'énumération, permet d'ancrer dans le domaine du vu ce qui pourtant ne l'a pas été. De plus, cette description met en ordre une vision des fonds marins, qui est d'abord désorganisée, par l'intervention de l'esprit scientifique qui la réorganise selon la nomenclature scientifique.

Finalement, à travers cette pratique de la description, force est de constater qu'Aronnax, porte parole de l'auteur, est ancré dans une vision évolutive et progressive de la science. En effet, le XIX^e siècle est largement influencé par le positivisme d'Auguste Comte. Or, cette doctrine prône une vision évolutive de l'histoire puisque de sa loi des trois états, qui sont l'état théologique, l'état métaphysique et l'état scientifique, il déduit une évolution des

¹⁰⁵ Alain Buisine, « Un cas limite de la description : l'énumération. L'exemple de *Vingt Mille Lieues sous les mers* » dans *La description : Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénelon*, Lille, Université de Lille III et Éditions universitaires, 1974, p.81.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.81.

¹⁰⁷ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.384 (Partie II, chapitre 7).

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.384 (Partie II, chapitre 7).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.385 (Partie II, chapitre 7).

¹¹⁰ Alain Buisine, « Un cas limite de la description : l'énumération », *op.cit.*, p.83.

¹¹¹ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.386 (Partie II, chapitre 7).

sciences¹¹². Cette influence du positivisme comtien, qui ancre le XIX^e siècle dans l'état scientifique, explique pourquoi « la "science" vernienne n'est pas prospective : il n'y a jamais découverte, mais toujours "archéologie du savoir". Le savoir résulte d'une opération régressive¹¹³ ». Cette « archéologie du savoir » se matérialise, dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, par l'omniprésence des descriptions historiques, prises en charge soit par le narrateur soit par le capitaine Nemo, qui retracent le passé d'un lieu ou d'un événement.

3) Le récit d'Aronnax : entre notes prises sur le vif et (ré)écriture a posteriori

Tout d'abord, le narrateur est celui qui prend en charge la parole et la conception du temps de l'auteur. Ainsi, le temps phénoménologique, dont il est la matérialisation, semble correspondre à la vision du temps dominante au XIX^e siècle :

Jamais autant qu'au XIX^e siècle le temps n'était apparu comme aussi perceptible aux yeux de l'esprit, comme aussi assimilable par la pensée. Mais ce temps perceptible n'est tel que parce qu'il est conçu comme une immense chaîne causale. Tout s'y manifeste sous la forme d'une implication continue de causes et d'effets. Tout s'y développe comme l'application nécessaire de principes. Derrière le déroulement concret des choses, [...] il y a la présence intemporelle des lois elles-mêmes.¹¹⁴

En effet, la suite des péripéties qui scandent ce voyage semble suivre une logique causale, tout en laissant place au hasard et à l'imprévu. Toutes leurs actions sont dirigées vers l'objectif de réaliser un tour du monde sous marin et toutes leurs aventures découlent de cet objectif. Pierre Aronnax, en tant que narrateur, relate des événements qu'il a vécus et insiste davantage sur certains que sur d'autres. À travers ce récit, c'est la subjectivité de ce personnage qui apparaît et donc une illustration par l'exemple de ce qu'est le temps phénoménologique. En associant le temps de l'énonciation au temps phénoménologique et le temps de l'énoncé au temps mécanique, on se rend alors compte que l'expérience du temps se présente comme une distorsion du temps physique. En effet, lorsqu'un « événement est jugé plus court ou plus long que son temps de référence, celui mesuré par une montre¹¹⁵ » alors il y a eu une distorsion du temps. Les deux frises chronologiques de la page suivante présentent les mêmes événements mais sur deux plans différents. La première représente le temps de l'histoire étant donné qu'elle situe ces péripéties sur une ligne chronologique allant du premier au deux-cent-vingt-sixième jour à bord du *Nautilus*. La seconde, représente, quant à elle, le temps du récit puisque ces événements sont positionnés au numéro de page les évoquant. Cette deuxième frise s'étend donc de la quatre-vingt-quatorzième page à la cinq cent quatre-vingt-onzième page de *Vingt Mille Lieues sous les mers*. Le fait que les événements ne coïncident pas sur le plan chronologique et phénoménologique, montre bien un phénomène de distorsion du temps à l'œuvre dans l'expérience du temps. Le temps phénoménologique, qui s'incarne dans la configuration du récit, ne se conforme pas au temps mécanique, qui se situe du côté du déroulement de celui-ci.

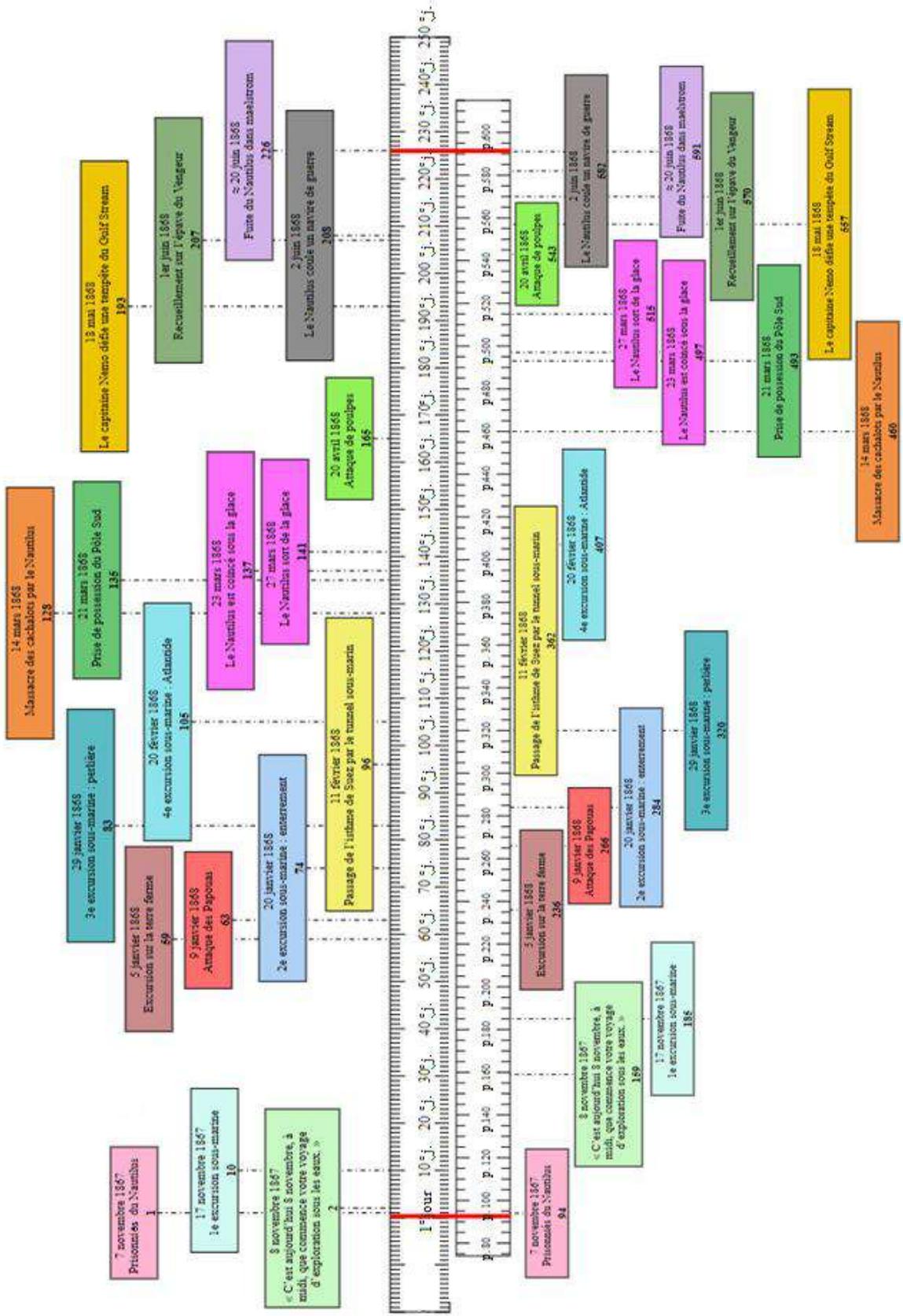
¹¹² Voir Auguste Comte, *Cours de philosophie positive* [1842], Paris, Hermann, 1975.

¹¹³ Alain Buisine, « Un cas limite de la description : l'énumération. », *op.cit.*, p.85.

¹¹⁴ Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, *op.cit.*, p.42.

¹¹⁵ Sylvie Droit-Volet, « Perception du temps », *op.cit.*

Double frise situant les événements vécus par les personnages dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* par rapport au temps de l'histoire (1^{er} frise) et au temps du récit (2^e frise)



De plus, comme nous l'avons vu précédemment, *Vingt Mille Lieues sous les mers* peut être considéré comme le journal intime d'Aronnax, puisqu'« il y a bien, au XIX^e siècle, un récit *du* quotidien *au* quotidien¹¹⁶ ». Cette dimension du récit met l'accent sur l'écriture au jour le jour. Dans cette perspective, les multiples interrogations du narrateur, témoignent de cette écriture: « Où nous conduisait donc le capitaine Nemo ? Je n'aurais pu le dire¹¹⁷ », « Qu'était-ce ? Je ne pouvais encore me prononcer¹¹⁸ » ou encore « Où nous entraînait-il ? Je n'osais l'imaginer¹¹⁹ ». Le narrateur répond par la négative à ces questions rhétoriques ce qui montre qu'Aronnax ne sait pas de quoi sera fait l'avenir au moment où il écrit. Le narrateur insiste sur la nature quotidienne de son écriture : « *je dois me borner à écrire*, pour ainsi dire, *sous la dictée des événements*¹²⁰ ». Alors que le narrateur est plongé dans les événements, dans le flux continu de la vie, il ne peut que se contenter, dans un premier temps, de noter ce qu'il vit. Cependant, cette écriture n'est pas la seule à présider à l'élaboration de cette histoire. En effet, ce récit de voyage allie des notes prises sur le vif et une écriture a posteriori. En ce sens, les notes quotidiennes d'Aronnax participent d'une ethnographie de la quotidienneté à bord du *Nautilus*. Ce modèle anthropologique d'écriture est la trace du statut de scientifique du narrateur. De plus, l'écriture a posteriori, faisant intervenir la mémoire et renvoyant au futur, ouvre donc sur une nouvelle temporalité. Le fait que le narrateur écrive une partie de son récit en diachronie est explicitement annoncé dès le début du roman :

Je dépeins *maintenant* ce hardi compagnon, tel que je connais *actuellement*. C'est que nous sommes *devenus* de vieux amis, unis de cette inaltérable amitié qui naît et se cimente dans les plus effrayantes conjonctures !¹²¹

Alors que les adverbes « maintenant » et « actuellement » semblent renvoyer à la même temporalité, le premier évoque les premiers jours à bord de l'*Abraham Lincoln* et la rencontre entre ces deux personnages, alors que le second fait écho au moment où le narrateur écrit, c'est-à-dire après que ce voyage a pris fin. Cependant, cette écriture diachronique, évidente dans les premiers chapitres où le narrateur n'avait pas commencé son journal, reste présente tout au long du roman, bien que plus rare. La multiplication des formules qui préfigurent, sous-entendent ou réfèrent à la fin du roman, renvoient à une écriture a posteriori : « L'*avenir* *devait* me l'apprendre¹²² », « Ce terrible spectacle *inaugurait* la série des catastrophes maritimes que le *Nautilus* *devait* rencontrer sur sa route¹²³ », « Cette conversation, qui *devait* avoir *plus tard* de si graves conséquences, se termina ainsi¹²⁴ » ou encore « L'*avenir* *devait* *bientôt* me l'apprendre¹²⁵ ». Les références à un temps futur, la répétition du verbe « devoir » ainsi que la valeur du futur renforcent la certitude de ces affirmations. Ainsi ces paroles prophétiques ne peuvent qu'avoir été écrites a posteriori, alors que le narrateur savait ce qui allait advenir. Cette écriture participe à alimenter la curiosité du lecteur comme nous le

¹¹⁶ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, op.cit., p.15.

¹¹⁷ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.333 (Partie II, chapitre 4).

¹¹⁸ *Ibid.*, p.351 (Partie II, chapitre 5).

¹¹⁹ *Ibid.*, p.434 (Partie II, chapitre 11).

¹²⁰ *Ibid.*, p.292 (Partie II, chapitre 1).

¹²¹ *Ibid.*, pp.57-59 (Partie I, chapitre 4).

¹²² *Ibid.*, p.154 (Partie I, chapitre 13).

¹²³ *Ibid.*, p.214 (Partie I, chapitre 19).

¹²⁴ *Ibid.*, p.367 (Partie II, chapitre 6).

¹²⁵ *Ibid.*, p.572 (Partie II, chapitre 22).

verrons plus tard. Enfin, à cela s'ajoute une réécriture a posteriori de ses notes prises sur le vif, sous le coup de l'émotion, comme la scène de la mort d'un français lors de l'attaque de poulpes :

Cette terrible scène du 20 avril, aucun de nous ne pourra jamais l'oublier. *Je l'ai écrite sous l'impression d'une émotion violente. Depuis, j'en ai revu le récit. Je l'ai lu à Conseil et au Canadien. Ils l'ont trouvé exact comme fait, mais insuffisant comme effet.*¹²⁶

Cette démultiplication des temps de l'écriture, ici explicitement nommée, reflète et complexifie la démultiplication des temporalités et du rapport au temps. L'impact des émotions dans la perception du temps se retrouve dans l'écriture des événements.

Ainsi, Aronnax, grâce à son statut de narrateur, offre à voir son rapport au temps. Il est l'incarnation du temps phénoménologique dans sa relation ambiguë au temps mécanique. À cela s'ajoute une véritable réflexion sur le temps due aux questionnements d'Aronnax sur le souvenir et la mort.

II. Réflexions sur le souvenir, la mort et le temps

1) L'importance du souvenir

On trouve deux types de souvenirs dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*. Il y a, d'une part, le souvenir en tant que réminiscence involontaire de son passé et de ses liens avec sa patrie. Ce sont les moments où les prisonniers se rappellent de leur vie d'avant, dont ils sont à jamais privés : « Mon souvenir s'envolait vers la France, à la suite des étoiles zodiacales qui devaient l'éclairer dans quelques heures¹²⁷ ». Aronnax n'est pas sujet du verbe, il subit donc cette image qui s'impose à lui. C'est ici le cycle de la nature qui provoque ce souvenir. Cette forme du souvenir correspond à un *topos* de la littérature du XIX^e siècle :

La représentation de personnage en train de se souvenir est un invariant du roman de la quotidienneté au XIX^e siècle. [...] [L]e travail de mémoire est impliqué par la quotidienneté parce qu'il participe fondamentalement du temps vécu.¹²⁸

En effet, l'expérience du temps ne se réduit pas à la sensation d'un maintenant, mais englobe à la fois un passé, un présent et un futur. La deuxième forme du souvenir dans le roman est celle des moments vécus à bord du *Nautilus* en tant qu'ils deviendront des souvenirs dans le futur, puis de ces mêmes moments qui sont devenus des souvenirs. Alors que, par deux reprises, le narrateur pense vivre ses derniers moments à bord du *Nautilus*, il est envahi par les souvenirs de son voyage. La première réminiscence prend place après qu'il a atteint le pôle sud et que commence donc la fin de ce tour du monde sous-marin :

[C]ombien d'incidents ou curieux ou terribles avaient charmé notre voyage : la chasse dans les forêts de Crespo, l'échouement du détroit de Torrès, le cimetière de corail, les

¹²⁶ *Ibid.*, p.547 (Partie II, chapitre 19).

¹²⁷ *Ibid.*, p.255 (Partie I, chapitre 12).

¹²⁸ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, op.cit., p.464.

pêcheries de Ceylan, le tunnel arabe, les feux de Santorin, les millions de la baie de Vigo, l'Atlantide, le pôle Sud ! Pendant la nuit, tous ces souvenirs, passant de rêve en rêve, ne laissèrent pas mon cerveau sommeiller un instant.¹²⁹

La deuxième affluence de souvenirs s'impose à Aronnax une heure avant qu'il quitte définitivement le *Nautilus* :

[J]e revis dans un rapide souvenir toute mon existence à bord du *Nautilus*, tous les incidents heureux ou malheureux qui l'avaient traversée depuis ma disparition de l'*Abraham Lincoln*, les chasses sous-marines, le détroit de Torrès, les sauvages de Papouasie, l'échouement, le cimetière de corail, le passage de Suez, l'île Santorin, le plongeur crétois, la baie de Vigo, l'Atlantide, la banquise, le pôle Sud, l'emprisonnement dans les glaces, le combat des poulpes, la tempête du Gulf Stream, le *Vengeur*, et cette horrible scène du vaisseau coulé avec son équipage !...¹³⁰

Le contenu de ces deux vagues de souvenirs est similaire. C'est également un moment où Jules Verne résume et rappelle les péripéties au lecteur. Se retrouvent donc ici la mémoire d'Aronnax, et, à travers elle, la mémoire du récit. De plus, ces réminiscences envahissent le narrateur à deux moments semblables. Dans les deux situations, Aronnax a le sentiment que ces souvenirs risquent de se perdre à jamais. Alors que plus de deux mois séparent ces deux moments, ce sont les mêmes événements qui s'imposent à sa mémoire car ce sont ceux qui l'ont le plus marqué. La mémoire déforme donc elle aussi le temps mécanique. Cependant le souvenir et la mémoire ne se situent pas uniquement du côté de l'intériorité. En effet, les fonds-marins se présentent eux-mêmes comme des lieux de mémoire et le voyage à bord du *Nautilus* prend la forme d'un « pèlerinage sur les sites de la mémoire maritime¹³¹ ».

2) L'océan comme cimetière

À cette question du souvenir s'associe une réflexion sur la mort. Il y a une démultiplication des références à la mort dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* avec le cimetière de Nemo, les ossuaires, les nécropoles sous-marines, les cadavres humains, les massacres d'animaux, les multiples épaves qui jonchent les fonds marins, ... La mort est tellement présente dans le monde sous-marin que le narrateur associe, dans un tableau pathétique, la mer Méditerranée à un « vaste ossuaire¹³² » et que l'on assiste à « une revue des morts¹³³ » dans la mer de Sargasses. La description du *Florida Sunderland* est porteuse de différentes représentations du temps, dans un rapport au naufrage et à la mort :

Dans un suprême effet, elle avait élevé au-dessus de sa tête son enfant, pauvre petit être dont les bras enlaçaient le cou de sa mère ! L'attitude des quatre marins me parut effrayante, tordus qu'ils étaient dans des mouvements convulsifs, et faisant un dernier effort pour s'arracher des cordes qui les liaient au navire. [...] Le timonier semblait encore conduire son trois-mâts naufragé à travers les profondeurs de l'océan ! [...] Et je

¹²⁹ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.497 (Partie II, chapitre 15).

¹³⁰ *Ibid.*, p.588 (Partie II, chapitre 22).

¹³¹ François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne*, op.cit., p.1107.

¹³² Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.389 (Partie II, chapitre 7).

¹³³ *Ibid.*, p.562 (Partie II, chapitre 20).

voyais déjà s'avancer, l'œil en feux, d'énormes squales, attirés par cet appât de chair humaine !¹³⁴

Le temps semble avoir été arrêté, figeant les naufragés comme des statues dans leurs derniers instants de vie. À côté de cette suspension du temps, le timonier semble avoir atteint une forme d'éternité puisque même dans la mort, il continue sa mission. Ce moment se présente comme hors du temps. Ce tableau apparaît comme une trace d'un instant figé et déjà passé. Cependant, c'est un instant fugace, rare et donc privilégié auquel a eu accès Aronnax puisque cette image tend à disparaître avec l'intervention des requins. Le pathétique de la scène est renforcé par la multiplication des phrases exclamatives.

Cette omniprésence de la mort, sous différentes formes, correspond au fait que « Jules Verne témoigne d'une grande fascination poétique pour les lieux morts et désolés, goût qui s'articule avec son attrait pour les cimetières, les carnages et les scènes de destruction¹³⁵ ». À ces spectacles macabres, se superpose une réflexion du narrateur sur la mort. Après avoir assisté à l'enterrement d'un membre d'équipage, le narrateur revient sur cet épisode et évoque, en ces termes, le cimetière sous-marin du capitaine Nemo : « Là, pas un des monstres de l'océan ne viendrait troubler le dernier sommeil de ces hôtes du *Nautilus*, de ces amis, rivés les uns aux autres, dans la mort aussi bien que dans la vie¹³⁶ ». Par le recours à l'euphémisme, le narrateur associe la mort au sommeil, ce qui renvoie à un rapport au temps spécifique. Dans la conception chrétienne du monde, que Pierre-Jules Hetzel exige des *Voyages extraordinaires*, le temps de l'existence ne se limite pas à celui de la vie, mais continue après la mort. Enfin, la mort ne concerne pas seulement les Hommes mais également les animaux et celle-ci est centrale dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* en raison de la position tranchée du capitaine Nemo à l'égard de la chasse qui va à l'encontre de celle de Ned Land : « À quoi bon [...] chasser uniquement pour *détruire* ! [...] Ici, ce serait *tuer* pour *tuer*. Je sais bien que c'est un privilège réservé à l'homme, mais je n'admets pas ces passe-temps *meurtriers*¹³⁷ ». Le champ lexical de la mort met en avant l'absurdité de cette pratique qui a des conséquences dramatiques. La chasse, telle qu'elle est pratiquée, conduit à l'extinction d'espèces entières comme l'illustrent les exemples cités par le capitaine et Aronnax tout au long du récit. Cependant cette vision péjorative de la chasse ne concerne que les animaux que le capitaine Nemo juge avec respect et non ceux qu'il méprise, comme les cachalots, qu'il ne se contente pas de chasser mais qu'il massacre tout bonnement.

3) L'Atlantide : déclencheur d'une profonde réflexion sur le temps

Finalement, c'est au moment où le narrateur surplombe l'Atlantide qu'il développe une véritable réflexion sur le temps. Enfermé derrière son scaphandre, il ne peut entrer en communication avec le capitaine Nemo, ce qui le laisse seul avec sa contemplation rêveuse :

En effet, là, sous mes yeux, *ruinée, abîmée*, jetée bas, apparaissait une ville *détruite*, ses toits *effondrés*, ses temples *abattus*, ses arcs *disloqués*, ses colonnes *gisant à terre* [...].

¹³⁴ *Ibid.*, p.213 (Partie I, chapitre 18).

¹³⁵ François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne, op.cit.*, p.477.

¹³⁶ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers, op.cit.*, pp.291-292 (Partie I, chapitre 1).

¹³⁷ *Ibid.*, pp.456-457 (Partie II, chapitre 12).

[...] Un jour, Solon s'entretenait avec quelques *sages vieillards* de Saïs, *ville déjà vieille de huit cents ans*, ainsi que le témoignaient ses annales gravées sur le mur sacré de ses temples. L'un de ces *vieillards* raconta l'histoire *d'une autre ville plus ancienne de mille ans*. [...] *Des siècles s'écoulèrent*. Un cataclysme se produisit, inondations, tremblements de terre. *Une nuit et un jour* suffirent à l'anéantissement de cette Atlantide [...].

Je touchais de la main ces ruines mille fois séculaires et contemporaines des époques géologiques ! Je marchais là même où avaient marché les contemporains du premier homme ! J'écrasais sous mes lourdes semelles ces squelettes d'animaux des temps fabuleux, que ces arbres, maintenant minéralisés, couvraient autrefois de leur ombre !

[...] Un jour peut-être, quelque phénomène éruptif les ramènera à la surface des flots, ces ruines englouties ! [...]

Pendant que je rêvais ainsi, tandis que je cherchais à fixer dans mon souvenir tous les détails de ce paysage grandiose, le capitaine Nemo, [...] demeurait immobile [...].¹³⁸

Tout d'abord, la profusion d'adjectifs appartenant au champ lexical de l'anéantissement montre l'impact du temps qui passe sur cette ville dont Aronnax ignore encore le nom. Après la révélation de l'identité de cette ruine antique, le narrateur dresse l'historique de celle-ci à partir du livre de Platon, qui rapporte le récit de Solon, qui lui-même s'appuie sur des récits antérieurs. Il y a donc une démultiplication de l'intertextualité. L'éloignement temporel entre l'histoire de l'Atlantide et celle d'Aronnax est renforcé par le recours au champ lexical de l'ancienneté pour qualifier les sources utilisées. L'accent mis sur la durée de cette société accentue la soudaineté de sa destruction. En effet, ce temps long de l'histoire humaine, renforcé par le pluriel « des siècles », est anéanti subitement par la puissance de la nature. Celle-ci est marquée par une durée extrêmement courte et brutale, révélée par la précision « un jour et une nuit », au singulier, qui contraste avec la longueur et la lenteur du développement des Atlantes, qu'a permis de mettre en lumière l'intertextualité. Les noms indiquant des périodes sont sujets des verbes, ce qui montre l'importance du temps. Ce contraste permet également de mettre en évidence le fait que l'Homme n'est rien face à la puissance de la nature, thème que l'on retrouve dans les *Voyages extraordinaires*. Enfin, les exclamatives où le narrateur redevient sujet de l'action, conduisent à une confusion des temporalités. Ces temps ancestraux fusionnent avec le présent du narrateur. À cette assimilation entre passé et présent, s'ajoute une référence au futur hypothétique, qui ramènerait précisément cette époque antique dans le présent futur.

Cette visite de l'Atlantide est donc un moment central de ce roman, étant donné qu'elle laisse place à une profonde « méditation sur l'histoire, le temps, la mort. Sa vision de la cité engloutie s'intègre à toute une esthétique de la perte et de la désolation présente chez Verne et qui lui fait peindre déserts, steppes, pampas, jusqu'aux terres de la Lune¹³⁹ ». N'ayant que peu de temps pour contempler ces ruines, c'est « la vision, véritable apothéose du désastre¹⁴⁰ » qui domine. Cette méditation, qui n'est pas l'expérience physique, correspond à l'écart existant entre le temps vécu et la représentation de celui-ci. Autrement dit, l'esthétique du temps vécu crée une nouvelle forme de représentation du temps. Finalement, cette vue de

¹³⁸ *Ibid.*, pp.415-418 (Partie II, chapitre 9).

¹³⁹ François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne, op.cit.*, pp.193-194.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.194.

l'Atlantique transporte le narrateur, et le lecteur, dans une autre temporalité : il s'agit d'un véritable voyage dans le temps.

À partir de la mise en exergue de cette subjectivité, nous avons vu que le temps mécanique et le temps phénoménologie pouvaient, certes, entrer en confrontation, mais également se confondre. La posture des prisonniers, enfermés dans un espace clos, met en avant l'écart qu'il peut y avoir entre le temps quantifiable et l'expérience de celui-ci. Ce voyage singulier les met en présence d'un individu qui, ayant rompu avec la société toute entière, a un rapport unique au temps. Plus encore, cette mise à distance de la société contemporaine permet un retour réflexif sur celle-ci ainsi qu'une remise en question de sa temporalité.

Chapitre 3

Le *Nautilus*, mise en exergue de l'écart entre le temps mécanique et phénoménologique

Le fait que ces trois personnages vivent dans un espace clos, le *Nautilus*, en compagnie d'un homme qui se présente comme radicalement hors du monde et du temps, renforce la qualité subjective et intime du lien qui unit l'Homme au temps. La spécificité de ce sous-marin accentue le fait que « tout autant que sur l'avenir, les *Voyages extraordinaires* s'interrogent sur le passé¹⁴¹ », puisqu'il permet, non seulement de voyager dans l'espace, mais également de se transporter dans le temps.

I. *Le Nautilus, un espace hors du temps*

1) L'isolement

Jean-Baptiste Adolphe Charras, un militaire républicain, a servi de modèle à Édouard Riou pour peindre le capitaine Nemo. Cependant ce modèle n'intervient qu'a posteriori, étant donné que Jules Verne a déjà pensé son personnage lorsque cette idée lui est soumise. En témoigne sa réponse envoyée à son éditeur le 31 décembre 1868 : « Très bonne, très excellente idée que de prendre le colonel Charras pour type du capitaine Nemo. *Que je suis bête de ne pas y avoir songé*¹⁴² ». Ainsi, ce modèle n'explique pas la complexité de ce

¹⁴¹ Daniel Compère, *Jules Verne : parcours d'une œuvre*, Paris, Encrage, 2005, p.65.

¹⁴² Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 31 décembre 1868 dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, op.cit., p.91.

personnage mystérieux, dont on ignore tout, jusqu'à son nom, puisque « *nemo* » signifie « personne » en latin, comme le fait justement remarquer Conseil : « En outre, monsieur Nemo, qui justifie bien son nom latin, n'est pas plus gênant que s'il n'existait pas¹⁴³ ». La position radicalement hors du monde du capitaine Nemo, la seule à pouvoir lui offrir la véritable liberté selon lui, est ce qui caractérise ce personnage. C'est précisément ce que note le narrateur lors de sa première discussion avec le capitaine : « Non seulement il s'était mis en dehors des lois humaines, mais il s'était fait indépendant, libre dans la plus rigoureuse acception du mot, hors de toute atteinte !¹⁴⁴ ». Cette position hors du monde et hors des lois humaines aboutit à un rapport au temps unique :

Ces musiciens, me répondit le capitaine Nemo, ce sont *des contemporains d'Orphée*, car *les différences chronologiques s'effacent dans la mémoire des morts* – et je suis mort, monsieur le professeur, aussi bien mort que ceux de vos amis qui reposent à six pieds sous terre !¹⁴⁵

Le temps, au sens de *Chronos* ne semble pas seulement s'être arrêté dans l'esprit du capitaine Nemo, il semble avoir été complètement aboli. En sortant de la vie sociale, ce personnage est entré dans la mort, comme le montre la comparaison entre la mort physique et sa mort métaphorique. Il est mort dans le sens où il n'existe plus pour le reste de l'humanité, mais également dans le sens où il s'est enfermé dans un lieu où le temps n'existe plus. De plus, cette référence explicite à la mythologie grecque avec l'évocation « d'Orphée » permet d'introduire l'importance de la mythologie dans la constitution de la figure de Nemo. Son nom renvoie directement à l'un des épisodes les plus célèbres de la mythologie grecque, à savoir le moment où Ulysse, pour échapper au cyclope Polyphème, se fait appeler Personne. Le capitaine Nemo a également souvent recouru au langage homérique. À cela s'ajoute la métaphore que dresse Jules Verne, dans sa lettre à Pierre-Jules Hetzel du 28 mars 1868, entre le capitaine Nemo et le personnage biblique Noé :

Il faut que cet inconnu n'ait plus aucun rapport avec l'humanité dont il s'est séparé. [...] Les continents et les îles viendraient à disparaître sous un *nouveau déluge*, qu'il vivrait tout comme, et je vous prie de croire que *son arche* sera un peu mieux installée que celle de *Noé*. Je crois que cette situation "absolue" donnera beaucoup de relief à l'ouvrage.¹⁴⁶

La proximité que l'auteur met en avant entre Noé et Nemo, aboutit à une supériorité du second sur le premier. De plus, Gaston de Varennes dans la rubrique « Livres illustrés » de la *Gazette de France* du 28 décembre 1871, dit du capitaine Nemo qu'il « pourrait bien être un peu cousin de Méphistophélès¹⁴⁷ », l'un des sept princes de l'enfer. Entre héros mythologique et héros biblique se constitue donc la figure immortelle de Nemo qui devient une forme de demi-dieu.

Nemo n'est pas seulement le commandant du *Nautilus*, il en est également le concepteur. Ce sous-marin est le moyen qu'il a trouvé pour échapper à l'« insupportable joug

¹⁴³ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.227 (Partie I, chapitre 20).

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.118 (Partie I, chapitre 10).

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.132 (Partie I, chapitre 11).

¹⁴⁶ Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 28 mars 1868 dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, *op.cit.*, p.80.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.169. Mots de Gaston de Varennes rapporté par Jules Verne dans sa lettre du 30 décembre 1871.

de la Terre, que les hommes croient être la liberté¹⁴⁸ ». Le *Nautilus* se présente donc comme « un exosquelette, une projection en dur de sa haine, de sa richesse, de ce goût de la modernité et du confort princier¹⁴⁹ ». Plus encore, il est la continuité de son commandant, le *Nautilus* et Nemo ne font qu'un, comme le note Aronnax : « Mais que [le capitaine Nemo] devait être triste, désespéré, irrésolu, si j'en jugeais par ce navire dont il était l'âme et qui recevait toutes ses impressions !¹⁵⁰ ». Au désarroi du capitaine face à la mort d'un de ses hommes d'équipage, répond l'indétermination de la direction du *Nautilus* qui « flottait comme un cadavre au gré des lames¹⁵¹ ». De plus, ce sous-marin ne se réduit pas à être un simple moyen de déplacement, il est à la fois « un monastère, une île et une arme¹⁵² ». Il s'agit effectivement d'un véritable monastère dans lequel s'est reclus le capitaine Nemo pour échapper à la cruauté des Hommes et qui est donc hermétiquement isolé du monde. Cet isolement concerne le fait que les personnages ne sont pas au courant de l'actualité :

Au moment où je m'étais embarqué sur l'*Abraham Lincoln*, cette île [Candie] venait de s'insurger tout entière contre le despotisme turc. Mais ce qu'était devenue cette insurrection depuis cette époque, je l'ignorais absolument, et ce n'était pas le capitaine Nemo, privé de toute communication avec la terre, qui aurait pu me l'apprendre.¹⁵³

Mais ce confinement va encore plus loin, puisque le *Nautilus* n'isole pas seulement du cours des événements mais véritablement du cours du temps comme le sous-entend le capitaine Nemo lorsqu'il fait visiter son sous-marin à Aronnax :

Maintenant, regardez cette *horloge* ; elle est électrique, et marche avec une *régularité* qui défie celle des meilleurs *chronomètres*. Je l'ai divisée en *vingt-quatre heures*, comme les *horloges* italiennes, car pour moi, il n'existe *ni nuit, ni jour, ni soleil, ni lune*, mais seulement cette lumière *factice* que j'entraîne jusqu'au fond des mers !¹⁵⁴

L'énumération, renforcée par la répétition de la conjonction de coordination « ni » marquant l'absence, montre bien que les phénomènes naturels renvoyant au cycle de la nature, c'est-à-dire à l'*aiôn*, ne sont pas perceptibles sous les eaux. Ceux-ci sont donc remplacés par des outils de mesure. Par extension, de la lumière à l'horloge, c'est le temps mécanique qui est qualifié de factice. Étant donné que l'eau isole des phénomènes naturels qui reflètent le cours du temps, sans ces outils de mesure, le narrateur n'a plus aucun repère et perd la notion du temps : « Le temps qui s'écoulait je ne pouvais plus l'évaluer. L'heure avait été suspendue aux horloges du bord. Il semblait que la nuit et le jour, comme dans les contrées polaires, ne suivaient plus leur cours régulier¹⁵⁵ ». Le recours à des outils de mesure du temps est nécessaire pour pouvoir se situer dans le temps étant donné que le *Nautilus*, en plongeant l'Homme sous l'eau, ne le soumet plus aux mêmes lois physiques que l'Homme vivant sur terre. Comme le fait remarquer Aronnax d'un point de vue scientifique : « l'eau est pour le

¹⁴⁸ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.119 (Partie I, chapitre 10).

¹⁴⁹ François Angelier, « Le rayon verne : le capitaine Nemo », France culture [en ligne], 30/07/2012, consulté le 15/02/2021. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-rayon-verne/nemo>

¹⁵⁰ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.547 (Partie II, chapitre 19).

¹⁵¹ *Ibid.*, p.547 (Partie II, chapitre 19).

¹⁵² François Angelier, « Le rayon verne : le capitaine Nemo », *op.cit.*

¹⁵³ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.368 (Partie II, chapitre 6).

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.141 (Partie I, chapitre 12).

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.585 (Partie II, chapitre 22).

son un meilleur véhicule que l'air, et s'y propage à une rapidité quadruple¹⁵⁶ » ou lors d'une tempête : « Mais là, quelle tranquillité, quel silence, quel milieu paisible ! Qui eût dit qu'un ouragan terrible se déchaînait alors à la surface de cet océan ?¹⁵⁷ ». Au rythme ternaire de la mer qui berce les passagers du *Nautilus*, s'oppose la réalité de la tempête qui fait rage et qu'Aronnax ne peut qu'imaginer comme le reflète la question rhétorique. Le *Nautilus*, en isolant ses passagers à la fois de la temporalité de l'humanité mais également des cycles naturels, se présente donc comme un monde hors du monde et hors du temps.

2) La prison

Comme nous venons de le voir « le *Nautilus* est un monde à part¹⁵⁸ » où les personnages vivent « isolés¹⁵⁹ ». Or, le fait que le *Nautilus* soit un lieu clos a un impact sur la perception du temps. Ce sentiment d'isolement est renforcé par le fait que le sous-marin n'est pas seulement un monastère ou un lieu clos, c'est également la prison à vie d'Aronnax, de Ned Land et de Conseil, en témoignent les multiples protestations exclamatives du Canadien : « Mille diable ! pourquoi faut-il que je sois enchaîné à ce morceau de tôle !¹⁶⁰ » ou encore « Être là pieds et poings liés !¹⁶¹ ». Ce sentiment d'emprisonnement est renforcé par les différences qui existent entre les espaces clos et les espaces ouverts. Il y a une véritable dialectique de la terre et de la mer qui répond à la dialectique de la prison et de la liberté qui « oppose [...] l'intérieur de l'extérieur¹⁶² ». Ces oppositions s'incarnent dans une dialectique de l'espace et du temps où la temporalité des espaces clos n'est pas la même que celle des espaces ouverts. En effet, le fait que le temps s'arrête à bord du *Nautilus*, comme nous l'avons vu, accentue encore plus la vitesse d'écoulement de celui-ci à l'extérieur. C'est précisément ce dont fait l'expérience Ned Land lors de leur première excursion terrestre :

- Et si ce n'est pas aujourd'hui, ce sera demain, ajouta Conseil, car il ne faut pas trop s'éloigner. Je propose même de revenir au canot.
- *Quoi, déjà !* s'écria Ned.
- Nous devons être de retour avant la nuit, dis-je.
- *Mais quelle heure est-il donc ?* demanda le Canadien.
- Deux heures, au moins, répondit Conseil.
- *Comme le temps passe sur le sol ferme !* s'écria maître Ned Land avec un soupir de regret.¹⁶³

Cette situation est devenue inhabituelle pour eux, comme le remarque Aronnax : « Je fus assez vivement impressionné en touchant terre. [...] Il n'y avait pourtant *que deux mois* que nous étions, suivant l'expression du capitaine Nemo, les "passagers du *Nautilus*"¹⁶⁴ ». Cet état

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.191 (Partie I, chapitre 16).

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.559 (Partie II, chapitre 19).

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.271 (Partie I, chapitre 23).

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.214 (Partie I, chapitre 19).

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.451 (Partie II, chapitre 12).

¹⁶¹ *Ibid.*, p.456 (Partie II, chapitre 12).

¹⁶² Lionel Dupuy, Bernard Deperrein, William Butcher et Jean-Michel Margot, *En relisant Jules Verne, op.cit.*, p.112.

¹⁶³ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers, op.cit.*, p.242 (Partie I, chapitre 21).

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp.236-237 (Partie I, chapitre 21).

fait perdre la notion du temps au Canadien. En témoignent l'étonnement et l'incompréhension qui le frappent et qu'il exprime par l'utilisation de l'adverbe « déjà » renforcé par l'exclamative ainsi que par sa phrase interrogative. Cette stupeur laisse place à la tristesse, étant donné que cet écart le renvoie à sa condition de prisonnier.

Cependant, l'enfermement ne se réduit pas au fait que les personnages sont des prisonniers, c'est un phénomène beaucoup plus profond qui caractérise l'esthétique vernienne. En effet, dans le chapitre « "Nautilus" et "Bateau ivre" » de *Mythologies*, Roland Barthes affirme que « Verne a construit une sorte de cosmologie fermée sur elle-même, qui a ses catégories propres, son temps, son espace, sa plénitude, et même son principe existentiel. Ce principe me paraît être le geste continu de l'enfermement¹⁶⁵ ». Le *Nautilus* se présente comme le moyen le plus abouti permettant d'atteindre cette situation puisque « 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 de définir ainsi dans un même geste l'intérieur par son contraire¹⁶⁶ ». Effectivement, comme nous l'avons rapidement évoqué, le *Nautilus* est une île mouvante. C'est-à-dire qu'il répond au processus d'insularisation, qui consiste en une « réclusion dans un espace délimité et indépendant¹⁶⁷ », et qui domine l'esthétique vernienne. Ainsi, le *Nautilus* « réalise au mieux [...] la double postulation du désir vernien : un lieu clos, intime, autonome et un mouvement permanent et intense¹⁶⁸ ».

3) L'émancipation

Tout d'abord, ce voyage transporte les personnages dans un élément qui est défini comme étant celui de la liberté par le capitaine Nemo lors de son monologue devenu célèbre :

La mer est tout ! [...] Là est la suprême tranquillité. La mer n'appartient pas aux despotes. À sa surface, ils peuvent encore exercer des droits iniques, s'y battre, s'y dévorer, y transporter toutes les horreurs terrestres. Mais à trente pieds au-dessous de son niveau, leur pouvoir cesse, leur influence s'éteint, leur puissance disparaît ! Ah ! monsieur, vivez, vivez au sein des mers ! Là seulement est l'indépendance ! Là je ne reconnais pas de maîtres ! Là je suis libre !¹⁶⁹

L'apostrophe suivie de la succession de phrases exclamatives marque une accélération dans le monologue, ce qui montre à quel point le personnage est pris par ce qu'il dit. De plus, la gradation finale témoigne du pouvoir de cet élément. C'est précisément parce qu'il isole l'homme du reste de l'humanité, en l'enfermant dans un lieu à part, qu'il le libère de celle-ci et de ses crimes. Plus encore, l'espace hermétiquement clos du *Nautilus* permet aux personnages d'échapper à la temporalité de cette fin du XIX^e siècle :

Synonyme d'éclatement du temps en une grande diversité de rythmes et de cycles, ce mouvement d'accélération se traduit pour les individus par une préoccupation constante,

¹⁶⁵ Roland Barthes, « "Nautilus" et "Bateau ivre" » dans *Mythologies* [1956], Paris, Editions Points, 2014, p.86.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp.88-89.

¹⁶⁷ François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne, op.cit.*, p.674.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.1131.

¹⁶⁹ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers, op.cit.*, p.125 (Partie I, chapitre 20).

parfois angoissées, de leurs emplois du temps, c'est-à-dire de l'organisation quotidienne et hebdomadaire des tâches, des espaces, des loisirs.¹⁷⁰

Le *Nautilus* permet à Aronnax et Conseil d'échapper à ce sentiment d'accélération du temps par la contemplation. Celle-ci apparaît comme un moment hors du temps. En témoigne cette remarque du narrateur qui était plongé, avec Conseil, « dans la contemplation de notre trésor¹⁷¹ », c'est-à-dire de coquilles qu'ils ont récoltées : « la situation avait changé depuis quelques instants, et nous ne nous en étions pas aperçus¹⁷² ». Ainsi, la contemplation sort l'homme de sa réalité et de sa temporalité. De plus, *Vingt Mille Lieues sous les mers* met en scène une parenthèse contemplative dans laquelle le narrateur échappe à la cadence effrénée du monde social, ce qui va à contre-courant de ce que sera *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, comme le montre cette description de la traversée de la mer Méditerranée, qui rompt avec le rythme habituel du *Nautilus* :

Je ne vis de l'intérieur de cette Méditerranée que ce que le voyageur d'un express aperçoit du paysage qui fuit devant ses yeux, c'est-à-dire les horizons lointains, et non les premiers plans qui passent comme un éclair.¹⁷³

Dans son *Tour du monde en quatre-vingts jours*, Phileas Fogg n'a pas le temps, et ne prend pas le temps, de vivre et de contempler ce qu'il voit. Son expérience du temps, tout comme celle de Zacharius, est confinée au temps mécanique, au point qu'ils se transforment eux-mêmes en mécanisme comme nous l'avons déjà vu. Ainsi étant donné que « le temps n'est pas seulement adjuvant ou opposant, mais aussi le but de la quête du héros, la hiérarchie entre temps et action est pour ainsi dire renversée¹⁷⁴ ». Alors que dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* l'inversion se fait au profit du temps mécanique, elle se fait en faveur du temps phénoménologique dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*.

Ce voyage à bord du *Nautilus*, ne permet pas seulement aux personnages d'échapper à la frénésie qui s'empare de la société du XIX^e siècle, mais plus radicalement d'effectuer un véritable voyage dans le temps.

II. Un voyage dans le temps et dans l'espace

1) Une indissociabilité des positions spatiales et temporelles

Il y a, dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, une démultiplication des unités de mesure qui associent le temps à l'espace, avec, en premier lieu, la vitesse de marche du *Nautilus* qui est indiquée en « milles à l'heure¹⁷⁵ » ou en « mètres par seconde¹⁷⁶ ». Cette

¹⁷⁰ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, op.cit., p.46.

¹⁷¹ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.260 (Partie I, chapitre 22).

¹⁷² *Ibid.*, p.260 (Partie I, chapitre 22).

¹⁷³ *Ibid.*, p.377 (Partie II, chapitre 7).

¹⁷⁴ Hans Färnlöf, « Chronotope romanesque et perception du monde. A propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », op.cit., p. 445.

¹⁷⁵ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.377 (Partie II, chapitre 7).

association des repères spatio-temporels qui passent par l'importance du mouvement donne raison à Paul Hamelle qui qualifie Jules Verne de « poète de l'action et du mouvement¹⁷⁷ » dans *L'Éducation Physique* du 15 avril 1905. De plus, Aronnax parsème son récit de récapitulatifs rappelant la durée d'enfermement ainsi que la distance parcourue qui lui est associée : le 27 novembre « nous avons alors fait quatre mille huit cent soixante lieues depuis notre point de départ¹⁷⁸ », « Le 2 janvier, nous avons fait onze mille trois cent quarante milles, soit cinq mille deux cent cinquante lieues, depuis notre point de départ dans les mers du Japon.¹⁷⁹ », le 29 janvier « nous avons fait alors seize mille deux cent vingt milles, ou sept mille cinq cents lieues depuis notre point de départ dans les mers du Japon¹⁸⁰ », « après avoir accompli près de dix mille lieues en trois mois et demi¹⁸¹ », le 13 mars « nous avons fait alors près de treize mille lieues depuis notre départ dans les hautes mer du Pacifique¹⁸² », « Cependant, depuis cinq mois et demi que le hasard nous avait jetés à ce bord, nous avons franchi quatorze mille lieues¹⁸³ », le 4 avril « nous avons fait alors seize mille lieues depuis notre embarquement dans les mers du Japon.¹⁸⁴ » et enfin « Depuis six mois nous étions prisonniers à bord du *Nautilus*. Nous avons fait dix-sept mille lieues¹⁸⁵ ». Cette imbrication des repères spatio-temporels est telle qu'elle se retrouve dans le titre du chapitre sept de la seconde partie à savoir « La Méditerranée en quarante-huit heures¹⁸⁶ » ainsi que dans la conclusion que dresse Aronnax de ce voyage : « en moins de dix mois, j'ai franchi vingt mille lieues¹⁸⁷ ». Mikhaïl Bakhtine a mis en lumière le fait que le temps n'est pas séparable de l'espace à travers sa notion de *chronotope*¹⁸⁸ qui désigne la manière dont la littérature associe les rapports spatio-temporels. Étant donné que « chaque chronotope "majeur" [...] véhicule nécessairement sa propre *vision du monde*¹⁸⁹ », il véhicule également son propre rapport au temps.

Le chronotope concerne donc au fond l'appréhension, sur un plan existentiel, du monde extérieur, suivant la configuration et la fonction de l'espace-temps du récit. [...] L'étude du chronotope débouche naturellement sur une réflexion sur la *perception du monde* à travers les relations spatio-temporelles [...] du roman.¹⁹⁰

Ceci signifie que l'importance de l'espace et de la dimension géographique, qui semblait *a priori* se situer du côté du temps mécanique, met, en réalité, en exergue le temps phénoménologique. De plus, la différence entre l'« anisotropie du temps », c'est-à-dire sa

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.377 (Partie II, chapitre 7).

¹⁷⁷ Dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, *op.cit.*, p.246.

¹⁷⁸ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.208 (Partie I, chapitre 18)

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.228 (Partie I, chapitre 20).

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.333 (Partie II, chapitre 4).

¹⁸¹ *Ibid.*, p.391 (Partie II, chapitre 8).

¹⁸² *Ibid.*, p.440 (Partie II, chapitre 11).

¹⁸³ *Ibid.*, p.497 (Partie II, chapitre 15).

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.523 (Partie II, chapitre 17).

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.532 (Partie I, chapitre 18).

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.377 (Partie II, chapitre 7).

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.593 (Partie II, chapitre 23).

¹⁸⁸ Voir Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

¹⁸⁹ Hans Färnlöf, « Chronotope romanesque et perception du monde. A propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *op.cit.*, p. 440.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.440.

dimension variable, et l'« isotropie de l'espace¹⁹¹ », qui, au contraire désigne son aspect invariable, permet, par contraste, de mettre en avant la valeur profondément subjective, et donc variable, de l'expérience du temps.

2) Le *Nautilus* : un voyage dans le passé et le futur

Ce voyage *extraordinaire* ne se réduit pas à ce qui est affiché dès le titre, à savoir un voyage dans l'espace, il s'agit en plus d'un véritable voyage dans le temps. Tout d'abord, l'embarquement à bord du *Nautilus* fait entrer les personnages dans une nouvelle temporalité qui rompt avec celle qu'ils connaissent. En effet, des tenues vestimentaires de l'équipage, à leur « idiome singulier et absolument incompréhensible¹⁹² » et qui le restera, en passant par la nourriture qu'Aronnax ne connaît pas, comme il le constate lorsqu'il décrit son repas qui se compose de « quelques mets dont j'ignorais la nature et la provenance¹⁹³ », tous les éléments participent à brouiller les repères des personnages qui n'arrivent plus à se situer.

Dans le champ littéraire, la représentation du vêtement comme *indice* socio-psychologique devient au XIX^e siècle un incontournable du roman de mœurs contemporaines parce que la mode participe à structurer, à classer, voire à déchiffrer, des identités sociales vacillantes depuis 1789.¹⁹⁴

Or, les tissus, d'une nature inconnue, participent au bouleversement des repères et non à leur éclaircissement. En effet, au début les prisonniers n'arrivent pas à identifier les tenues de leurs geôliers : « Les deux *inconnus* [...] portaient des vêtements d'un tissu *particulier*¹⁹⁵ ». Cependant, même lorsque leur nature est révélée, ces dernières ne sont toujours par des indices pour connaître l'identité et la nationalité de leur possesseur, car plus personne n'a recourt à cette matière première :

Bientôt j'eus revêtu mes vêtements de byssus. Leur nature provoqua *plus d'une fois les réflexions* de Conseil. Je lui appris qu'ils étaient fabriqués avec des filaments lustrés et soyeux qui rattachent aux rochers les "jambonneaux" [...]. *Autrefois*, on en faisait de belles étoffes [...]. L'équipage du *Nautilus* pouvait donc se vêtir à bon compte, sans rien demander ni aux cotonniers, ni aux moutons, ni aux vers à soie de la terre.¹⁹⁶

D'une part, bien que « la nationalité de ces deux *inconnus* [soit] difficile à déterminer¹⁹⁷ », le vêtement reste un indice psychologique puisqu'il met en lumière la volonté de s'émanciper de la terre, qui est au cœur de la démarche du capitaine Nemo. D'autre part, ce bouleversement des repères fait entrer les personnages dans une autre temporalité étant donné que les passagers du *Nautilus* ont recours à une technique vieille de plusieurs siècles.

¹⁹¹ Hervé Barreau et Olivier Costa de Beauregard, « TEMPS », , *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 02/12/2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/temps/>

¹⁹² Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.98 (Partie I, chapitre 8).

¹⁹³ *Ibid.*, p.122 (Partie I, chapitre 10).

¹⁹⁴ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, p.207.

¹⁹⁵ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.100 (Partie I, chapitre 8).

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.172 (Partie I, chapitre 15).

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.102 (Partie I, chapitre 8).

Le fait d'être à bord du *Nautilus* fait donc entrer dans une autre temporalité car ce « navire avance d'un siècle, de plusieurs peut-être, sur son époque¹⁹⁸ », notamment par l'usage qu'il fait de l'électricité. De fait, « si l'histoire de l'électricité en France ne s'amorce réellement qu'en 1881, on constate que [Jules Verne] a largement précédé le mouvement dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*¹⁹⁹ ». Cette technologie en avance sur son temps permet aux personnages (et au lecteur) de voyager dans le temps et dans l'espace en allant là où l'Homme n'est encore jamais allé et là où il ne peut plus aller. Par exemple, la vue de l'Atlantide transporte le narrateur, et le lecteur, dans le passé. Par ailleurs, lorsque le capitaine Nemo prend possession du pôle Sud, la dimension mythique et initiatique de ce moment produit un autre voyage dans le temps, mais qui, cette fois, ouvre sur l'avenir. Ainsi, *Vingt Mille Lieues sous les mers* est « un véritable voyage dans l'espace et dans le temps²⁰⁰ ».

Ainsi, de ce que nous venons de voir dans cette première partie, nous pouvons en tirer la conclusion qu'a dressée Hans Färnlöf :

Verne semble nous encourager à voir la réalité en face, accepter la fuite inéluctable du temps tout en profitant de notre temps dans le monde, et surtout sans renoncer à la vie réelle, et sans nous cacher derrière un filtre médiateur. Cela pourrait en effet être la leçon donnée par Verne, le savoir caché sous l'intrigue romanesque, la perception du monde que le lecteur pourra identifier en étant sensible aux rapports spatio-temporels, donc au chronotope du récit.²⁰¹

De plus, nous avons mis en avant la spécificité du rapport qu'Aronnax entretient avec le temps et qui correspond à celui de son époque. Le *Nautilus*, en offrant une échappatoire à cette expérience contemporaine du temps, la met justement en exergue en permettant aux lecteurs de faire un retour réflexif sur elle. Or, ces mutations profondes sont indissociables du développement de la presse. En effet, « la logique du journal, c'est-à-dire la manière dont son fonctionnement conditionne et donne forme à l'expérience du monde et structure la réalité, [...] est en partie responsable de ce sentiment d'accélération²⁰² » propre à la société du XIX^e siècle. Il faut donc étudier les rapports qui existent entre la représentation du temps dans la fiction et le temps du support, qui ne se réduisent pas à des relations de cause à effet.

Le journal a servi de catalyseur à une poétique du quotidien qui s'inspirait à la fois des modalités et des rythmes d'écriture du journalisme, de ses thèmes de prédilection [...] et de ses protocoles de narration. Il a formé un véritable laboratoire poétique [...]. La littérature dans tous ses supports, la revue, le théâtre, le roman, concurrence le journal pour rendre compte de ce quotidien. Elle invente une poétique, des poétiques qui doivent permettre de rendre compte de ces nouveaux rythmes et de ces nouveaux thèmes. C'est

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.343 (Partie II, chapitre 4).

¹⁹⁹ François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne, op.cit.*, p.512.

²⁰⁰ Lionel Dupuy, Bernard Duperrein, William Butcher et Jean-Michel Margot, *En relisant Jules Verne, op.cit.*, p.112.

²⁰¹ Hans Färnlöf, « Chronotope romanesque et perception du monde. A propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *op.cit.*, p. 451.

²⁰² Julien Schuh, « Le temps du journal : construction médiatique de l'expérience temporelle au XIX^e siècle », *Romantisme*, vol.174, n°4, 2016, p.72, consulté le 28 octobre 2020. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2016-4-page-72.htm>

pourquoi l'écriture du quotidien définit aussi une poétique du quotidien qui transforme en profondeur les genres littéraires au XIX^e siècle.²⁰³

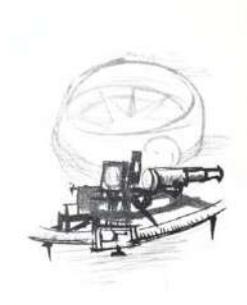
Autrement dit, pour comprendre pleinement le rapport entre le temps mécanique et le temps phénoménologique que l'on retrouve dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, il ne faut pas isoler ce roman de son support initial, à savoir la revue. En effet, les relations étroites qu'entretient Jules Verne avec le journal permettent de mieux saisir sa poétique du temps.

²⁰³ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien : Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2013, p.26.

PARTIE II

– Le temps du journal –

Le journal introduit une nouvelle temporalité dans l'écriture, la fiction et la lecture



Dans cette partie il s'agira de voir les effets temporels et rythmiques propres au support. Les *Voyages extraordinaires* sont d'abord publiés dans la presse avant d'être réédités en livres autonomes dans la collection Hetzel. Je montrerai en quoi les mutations apportées par la presse sont véritablement profondes dans la conception du temps. De plus, c'est à travers le quotidien que se manifestent le plus les tensions entre le temps mécanique et le temps phénoménologique, or « c'est au confluent de[s] deux pôles [que sont le champ littéraire et médiatique] que le quotidien s'est précisément construit comme *texte* au XIX^e siècle²⁰⁴ ». L'étude du support nous permet de nous situer en synchronie et donc de mieux saisir le rapport au temps de la société du XIX^e siècle et celle présentée dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*.

En débutant sa collaboration avec Pierre-Jules Hetzel en 1864 autour de l'entreprise du *Magasin d'éducation et de récréation*, où il allait faire paraître la plupart de ses *Voyages extraordinaires*, Jules Verne plongeait dans la culture médiatique. Il allait y contribuer sans relâche jusqu'à sa mort, en 1905, au travers d'un double mouvement : puisant d'une part dans le discours social et tout particulièrement dans les journaux et périodiques la matière de son œuvre, et d'autre part y diffusant le puissant imaginaire de ses fictions, qui allaient marquer jusqu'à nos jours plusieurs générations de lecteurs.²⁰⁵

Ainsi, Jules Verne s'inscrit profondément dans cette ère médiatique qui provoque un bouleversement radical du rapport au temps. En effet, le romancier fait correspondre son écriture à celle de son support. Or, « l'écriture périodique en elle-même induit *un nouveau rapport au temps* de la création à la réception, au tempo de la vie littéraire, aux scansion et aux rythmes qui croisent le culturel et le social²⁰⁶ ». Autrement dit, l'évolution du rapport au temps concerne les modalités d'écriture, à la fois dans ces procédés, mais également, plus profondément, dans l'expérience que l'auteur fait du temps et se retrouve dans la fiction elle-même, comme nous le montrerons dans un premier temps, ce qui, par conséquent, modifie les modalités de lecture.

²⁰⁴ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, p.13.

²⁰⁵ Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), « Introduction : Jules Verne avant et après Jules Verne », *Jules Verne et la culture médiatique : de la presse du XIX^e siècle au steampunk*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019, p.1.

²⁰⁶ Corinne Saminadayar-Perrin, « Présentation », *L'Atelier médiatique de l'histoire littéraire*, dans *Médias 19* [en ligne], mis à jour le 15/02/2014, consulté le 24/02/2021.

URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=15999>

Chapitre 1

Le temps de l'écriture et du récit

Jules Verne entretient une relation étroite avec la presse. Or, « le journal induit [...] une mutation du système d'écriture²⁰⁷ », qui concerne les sources d'inspiration, les procédés d'écriture et l'organisation du temps d'écriture. Cette relation se retrouve au sein de la fiction elle-même. L'article de presse et les procédés de l'écriture journalistique jouent un rôle essentiel sur le déroulé des événements fictifs et sur le rythme du récit. Ces relations ne sont pas sans conséquence sur la conception du temps et sur le rapport entre le temps mécanique et le temps phénoménologique, puisque le temps du journal vient s'immiscer dans le temps du récit.

I. Jules Verne et la presse : le grand amour ?

1) Sa large contribution aux périodiques

Jules Verne collabore à des périodiques et, de fait, « ses romans étant publiés en avant-première dans les journaux [il] fut en permanence confronté à la presse où, néanmoins, il a publié peu d'articles²⁰⁸ », parmi lesquels on peut tout de même relever « À propos du *Géant* » (1863) sur le ballon de Nadar et « Edgar Poe et ses œuvres » (1864), qui montrent l'intérêt de Jules Verne pour ces éléments qui trouveront une place dans les *Voyages extraordinaires*. Jules Verne fait ses premiers pas en tant que romancier dans la revue le *Musée des familles*. Jacques Arago le met en contact avec Pitre-Chevalier, directeur de cette revue, pour laquelle il écrit des nouvelles d'érudition géographique alliée à des aventures exaltantes : *Les Premiers navires de la marine mexicaine* (qui paraît en juillet 1851), *Un voyage en ballon* (en août de la même année), *Martin Paz* (en juillet 1852), *Maître Zacharius ou L'horloger qui avait perdu son âme* (en avril 1854) et *Un hivernage dans les glaces* (en mars 1855). Ces nouvelles, liant précisions techniques et aventures fictives palpitantes, sont annonciatrices de ce que seront les *Voyages extraordinaires* et forment « un genre nouveau qui séduit Pitre-Chevalier²⁰⁹ ». Cette période est centrale dans l'élaboration de la future esthétique vernienne et son influence ne doit pas être négligée, d'autant plus que ces nouvelles sont écrites pour la presse. En 1862, Jules Verne rencontre Pierre-Jules Hetzel et leur collaboration sera déterminante pour le *Magasin d'éducation et de récréation* qui publie son premier numéro le 20 mars 1864. Ce dernier est d'abord inséré comme un supplément gratuit du quotidien *Le Temps*. La place des romans verniens est centrale dans cette revue puisque dès le premier numéro, en première page se trouve un épisode des *Anglais au pôle Nord*. Tous ses romans occuperont cette place,

²⁰⁷ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, op.cit., p.47.

²⁰⁸ François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne*, op.cit., p.943.

²⁰⁹ Gilles de Robien, Emmanuel Haymann et Piero Gondolo Della Riva, *Jules Verne le rêveur incompris*, op.cit., pp.54-55.

ainsi « Jules Verne apparaît bien comme le noyau de la rédaction autour duquel se construit toute la stratégie éditoriale de la revue. Stratégie habile et payante : au bout d'une année seulement, le journal, bénéficiant du succès des œuvres de Verne, pourra quitter l'abri du *Temps* et s'imposer comme un périodique indépendant à soixante centimes le numéro²¹⁰ ». Jules Verne collabore également ponctuellement à *La Science illustrée*, un périodique de vulgarisation scientifique, fondé en 1887 par Adolphe Bitard. Ce journal hebdomadaire, destiné à des adultes et voulant élargir son public aux adolescents, est le premier à inclure des fictions romanesques en 1888 avec des romans de Jules Verne. Certains de ses romans sont également publiés dans le *Journal des débats*, *Le Temps* ou encore *Le Soleil*. Le choix du journal résulte d'une stratégie éditoriale de médiatisation.

Ainsi, en raison de sa très grande proximité avec le monde du journal, à une époque où le statut d'écrivain et de journaliste se confondent, Jules Verne développe une conception de la presse tournée vers l'avenir. Dans un entretien rapporté dans l'article, « Jules Verne Says the Novel Will Soon Be Dead » paru dans *The Pittsburgh Gazette* du 13 juillet 1902, Jules Verne statue sur le futur du roman, ce qui l'amène à préciser sa vision de la presse :

Je ne pense pas qu'il y aura encore des romans, en tout cas pas sous la forme de volumes, dans cinquante ou cent ans. Ils seront remplacés par le journal quotidien qui a exercé déjà tant d'emprise dans la vie des nations en plein essor. [...] Ce sont les journaux que le monde conservera comme archives historiques. [...] Les "Maupassant" [...] écriront dans les journaux quotidiens et non pas dans les livres, et cristalliseront [...] la psychologie du monde dans lequel ils vivent, en rapportant les événements au jour le jour. C'est dans la presse qu'on découvre la véritable psychologie de la vie et il y a plus de Vérité – avec un grand V – dans les affaires policières, les accidents de chemin de fer, les faits et gestes quotidiens des gens, les combats à venir que dans une tentative de morale psychologique enrobée de fiction.²¹¹

Le journal apparaît comme un modèle à suivre, précisément parce que le temps du journal imite celui de la société tout en le construisant également. Dans « La journée d'un journaliste en 2890 », écrit en collaboration avec son fils Paul Verne, Jules Verne imagine le journalisme au XXIX^e siècle et annonce que la rapidité de la transmission de l'information sera accentuée. Grâce à la présence d'un journaliste sur le lieu d'un événement et des nouvelles technologies, « le public p[eut] de la sorte être tenu au courant seconde par seconde²¹² ». Si, pour que l'actualité soit opérante, « il faut que l'actualité du journaliste coïncide avec celle du récepteur²¹³ », alors avec le journal du futur l'actualité est parfaitement opérante.

Cette place centrale de la presse dans la vie de Jules Verne se retrouve dans les *Voyages extraordinaires*. Celle-ci se voit avant tout au travers des multiples citations de journaux réels ou fictifs. Jules Verne mentionne le *Daily Telegraph*, *Les Nouvelles annales des voyages, de la géographie, de l'histoire et de l'archéologie* de Malte-Brun, la *Zeitschrift für allgemeine Erkunde*. *La Tribune*, le *Morning Chronicle*, le *Times*, le *Standard*, le *New York Herald*, *La Revue d'Édimbourg*, *O diario d'o Grand Para*, l'*Aftenbledet*, le *Novoié-Vrémia* et le *Journal de Boston*, pour ce qui est des journaux réels, et invente l'*Ocean*

²¹⁰ *Ibid.*, p.117.

²¹¹ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.178.

²¹² Jules Verne, *Hier et demain : contes et nouvelles*, Paris, Hetzel, 1910, p.196.

²¹³ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, *op.cit.*, p.90.

Time (dans *Une ville flottante*), le *New Lincoln Herald* (dans *L'Île mystérieuse*) et *Unsere Centurie* (dans *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*)²¹⁴. Or, « le journal, objet daté et donc datant, permet par mise en abyme d'être à la fois dans le texte et hors du texte. Il assure un point d'ancrage et un effet de réel global²¹⁵ ». De façon plus indirecte, les moyens de locomotion et les nouvelles technologies (les navires, les trains, le télégramme, ...) renvoient également à la sphère journalistique, étant donné que la transmission de l'information est tributaire du bon fonctionnement de ceux-ci. Or, il y a un grand nombre de machines de ce genre dans les *Voyages extraordinaires*. Mais Jules Verne ne se contente pas de faire référence à des journalistes réels, il crée également des personnages qui sont eux-mêmes des journalistes. En effet, « des figures du journaliste globe-trotter, tout à la fois "loustic" et aventurier apparaissent dans ses romans²¹⁶ », parmi lesquels on doit citer Gédéon Spilette reporter pour le *New York Herald* et qui fait partie « de ces étonnants chroniqueurs anglais ou américains, des Stanley et autres, qui ne reculent devant rien pour obtenir une information exacte et pour la transmettre à leur journal dans les plus brefs délais²¹⁷ ». Cette profession des personnages verniens est un lieu commun du paysage littéraire de la seconde moitié du XIX^e siècle où « le personnage du journaliste, autant pour des raisons prosaïques de documentation disponible que pour des raisons de vraisemblance, siège dans les premiers rangs du personnel romanesque²¹⁸ ». Pierre Aronnax lui-même, sans être journaliste mais scientifique, est étroitement lié au monde du journal puisqu'il est contraint d'écrire un article exposant son point de vue sur le monstre marin qui interroge le monde entier. Celui-ci est publié « dans le numéro du 30 avril²¹⁹ » du *New York Herald*.

2) L'article de presse comme déclencheur de l'action

Si Jules Verne entretient un lien étroit avec la presse, du fait de la publication de ses romans sous forme d'épisodes dans celle-ci, c'est également parce qu'il puise ses sources d'inspiration dans la lecture d'articles. Par exemple, pour écrire *Claudius Bombarnac*, Jules Verne « s'inspire du voyage de Paul Nadar au Turkestan, dont les échos dans la presse avaient été nombreux, et se nourrit de l'imaginaire de ce voyage lointain²²⁰ ». Pour *Frères Kip*, Jules Verne s'inspire du drame des frères Rorique dont l'histoire avait défrayée la chronique, en atteste la lettre à son frère du 7 août 1894. Or, « la relation, la confusion même, entre *fait divers* et roman est [...] entretenue par la critique littéraire tout au long du XIX^e siècle²²¹ ». Lucien Dubois, dans son article sur le premier volume de *L'Île mystérieuse*, publié dans *La Revue de Bretagne et de Vendée* en 1875, illustre parfaitement cette porosité entre le fait divers et la fiction :

²¹⁴ Voir François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne, op.cit.*, pp.943-945.

²¹⁵ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien, op.cit.*, pp.111-112.

²¹⁶ François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne, op.cit.*, p.943.

²¹⁷ Jules Verne, *L'Île mystérieuse* [1875], Paris, Le Livre de Poche, 2002, p.18 (Partie I, chapitre 3).

²¹⁸ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien, op.cit.*, p.116.

²¹⁹ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers, op.cit.*, p.42 (Partie I, chapitre 2).

²²⁰ Guillaume Pinson, « Irkoutsk ne répond plus. Jules Verne, les médias de masse et l'imaginaire de la rupture de communication » [en ligne], *Romantisme*, n°4, 2012, p.90, consulté le 02/03/2021. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2012-4-page-83.htm>

²²¹ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours, op.cit.*, p.89.

Dans cette composition nouvelle, peut-être Jules Verne s'est-il inspiré de l'authentique histoire, dont il nous est arrivé de parler ici, il y a quelques années, de notre ami Raynal et de ses quatre compagnons de naufrage, lesquels ont bien véritablement réalisé la fiction de Robinson, pendant leur séjour forcé de près de deux années sur l'une des îles de l'inclément et stérile archipel de Campbell, notre antipode à peu près, et non loin des longitude et latitude assignées par Verne à son *Ile mystérieuse*.²²²

Le roman de Jules Verne est rapproché d'un fait divers, qui lui-même est associé à une figure littéraire, celle de Robinson Crusoé (que prend également pour modèle Jules Verne dans l'écriture de ce roman). Cette comparaison de Lucien Dubois montre parfaitement, qu'à cette époque, « le fait divers revêt systématiquement "une dimension romanesque"²²³ ». Finalement, puisque « les "Faits divers" se présentent [...] comme le reflet d'un monde dans lequel l'extraordinaire est quotidien²²⁴ » les romans verniens comportent, en eux, cette double dimension temporelle qui est celle de l'événement et de la banalité. Ainsi, comme le remarque Adolphe Brisson dans son article sur Jules Verne publié dans *La Revue illustrée* du 1^{er} décembre 1898, « il suffit d'un fait divers, d'un télégramme, d'un écho pour lui suggérer des combinaisons inattendues²²⁵ ». Si Jules Verne va chercher dans l'actualité le matériau premier de ses romans c'est précisément pour sa dimension actuelle. En effet, il veut créer « une littérature à la hauteur des développements techniques du XIX^e siècle²²⁶ » et, pour se faire, rien de mieux que le journal, forme qui est au plus proche du temps présent. En effet, l'écrivain « va puiser dans le journal les petits faits qui feront effet de réel²²⁷ », ainsi le recourt au fait divers permet d'asseoir la vraisemblance du roman tout en rendant flou la frontière entre le réel et la fiction, qui s'inscrit alors dans l'actualité. Même lorsque dans le roman Jules Verne ne fait pas explicitement référence à un événement ou ne donne pas ses sources, cela ne veut pas pour autant dire que ce dernier est déconnecté de l'actualité.

La sphère journalistique n'est pas seulement visée par le roman, elle est elle-même actrice au sein de la fiction. L'article de presse se présente comme le déclencheur de l'action des personnages et donc comme la cause première du récit. Par exemple, si Phileas Fogg s'engage dans son *Tour du monde en quatre-vingts jours*, c'est précisément parce qu'il a lu un article du *Morning Chronicle* affirmant qu'il était désormais possible de traverser le globe en seulement « 80 jours²²⁸ » grâce aux nouvelles lignes de train. De manière analogue, l'intégralité du *Rayon vert* se structure autour de la quête de Miss Helena Campbell de ce photométéore rare qui apparaît lors du coucher du soleil. Or, celle-ci trouve son origine dans la lecture d'un article du *Morning Post* qui explique qu'avec les derniers rayons du soleil apparaît « un rayon "vert", mais d'un vert merveilleux, d'un vert qu'aucun peintre ne peut

²²² Dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, op.cit., pp.76-77.

²²³ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, op.cit., p.93.

²²⁴ *Ibid.*, p.94.

²²⁵ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, op.cit., p.137.

²²⁶ Gilles de Robien, Emmanuel Haymann et Piero Gondolo Della Riva, *Jules Verne le rêveur incompris*, op.cit., p.98.

²²⁷ Marie-Ève Thérenty, « Métamorphoses littéraires : le réel », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2013, p.1537.

²²⁸ Jules Verne, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, op.cit., p.23.

obtenir sur sa palette²²⁹ ». Pour convaincre Sam et Sib Melvill, ses oncles, de l'accompagner dans cette quête, elle se réfère directement à cet article puisqu'« elle lut à ses oncles les quelques lignes précipitées, qui chantaient [...] les beautés du Rayon-Vert²³⁰ ». L'article lui permet donc d'appuyer sa demande et fait office d'instance légitimante. Dans ces deux cas, le contenu de l'article se présente comme une donnée ou un fait scientifique et objectif, extérieur à la fiction. Dans *Les Enfants du capitaine Grant*, l'auteur de l'article est Lord Glenarvan, un personnage fictif, qui « avait confié [...] une note importante, et le télégraphe électrique, quelques minutes après, apportait au *Times* et au *Morning Chronicle* un avis rédigé en ces termes : "Pour renseignements sur le sort du trois-mâts *Britannia*, de Glasgow, capitaine Grant, s'adresser à Lord Glenarvan, Malcolm-Castel, Luss, comté de Dumbarton, Écosse."²³¹ ». Mary et Robert Grand, les enfants du capitaine disparu, lisent cette « note relative au naufrage du *Britannia* [publiée dans le *Times*]²³² » et se rendent donc au domicile de Lady et Lord Glenarvan. Ainsi, en dépit du refus des commissaires de l'Amirauté d'Angleterre de soutenir ce sauvetage, une expédition est tout de même lancée à la recherche des naufragés. Sans cette publication dans la presse, les enfants n'auraient jamais rencontré le couple Glenarvan et ce voyage n'aurait jamais été entrepris. Autrement dit, que l'article de presse fasse partie de l'univers fictionnel ou qu'il lui semble externe, il reste toujours déclencheur de l'action. Jules Verne rend ainsi compte d'une « caractéristique majeure des rapports du journal et du voyage depuis le début du XIX^e siècle : le point de départ du voyage, bien souvent, se situait dans le journal²³³ ».

3) Une écriture propre au support médiatique

Jules Verne, dans le contrat qui le lie à Pierre-Jules Hetzel, doit respecter la politique éditoriale du *Magasin d'éducation et de récréation*. Cette contrainte pèse sur son écriture comme le révèle la correspondance entre les deux hommes. Tout d'abord, la politique commerciale de Pierre-Jules Hetzel qui a des intérêts financiers à diffuser les romans verniens dans le monde entier, empêche l'auteur d'écrire ce qu'il veut. En effet, comme nous l'avons vu, l'éditeur refuse que le capitaine Nemo soit un Polonais parce que les *Voyages extraordinaires* sont traduits et publiés en Russie. Dénoncer les exactions commises par la Russie envers les Polonais reviendrait à perdre un large marché. Dans sa lettre à son éditeur, Jules Verne déplore cette situation : « Vous avouez que c'était là une situation *franche*, et qui n'avait pas besoin d'explication, et certainement nous l'aurions adoptée sans des raisons particulières au *Magasin d'Éducation*. Rien ne vaudra cela²³⁴ ». C'est suivant cette même logique économique que Pierre-Jules Hetzel modifie les manuscrits pour y ajouter un ton bourgeois bien-pensant et des références à la religion, plus consensuels, afin de correspondre

²²⁹ Jules Verne, *Le Rayon vert* [1882], Genève, Éditions Famot, 1979, p.29.

²³⁰ *Ibid.*, p.30.

²³¹ Jules Verne, *Les Enfants du capitaine Grant* [1868], vol.1, Genève, Éditions Famot, 1979, pp.23-24.

²³² *Ibid.*, p.30.

²³³ Sylvain Venayre, « Le voyage, le journal et les journalistes au XIX^e siècle » [en ligne], *Le Temps des médias*, n°8, 2017, p.49, consulté le 28 octobre 2020. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2007-1-page-46.htm>

²³⁴ Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 8 mai 1869 dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, *op.cit.* p.104.

aux attentes de son public : « il faut que [ses héros] soient croyants, pour ne pas nuire au succès commercial de l'ensemble de l'œuvre²³⁵ ». La politique du *Magasin d'éducation et de récréation*, qui contraint l'écriture vernienne²³⁶, est donc étroitement liée à des considérations économiques comme l'affirme très explicitement Pierre-Jules Hetzel dans cette lettre envoyée à son écrivain :

Je vous écris pour vous prémunir contre votre tendance actuelle à nous faire des volumes trop courts. [...] [Q]uand nous donnons aux journaux, ce trop court, *quand il va jusqu'à deux feuilles*, est tout bonnement une diminution de rentrée de 20 ou 25 pour 100.²³⁷

Ainsi, des motifs économiques propres au journal ont un impact sur l'écriture de l'écrivain qui doit s'y conformer.

Par ailleurs, la publication de bon nombre de ses romans en feuilleton « aura [...] fait de Verne un feuilletoniste sensible à la quotidienneté²³⁸ » qu'il cherche à imiter dans son écriture. Ainsi, la scansion imposée par la publication périodique est prise en compte par l'auteur lors du processus d'écriture, en témoigne sa correspondance avec son éditeur. Le romancier rappelle à son éditeur l'importance du rythme de publication : « Je vous prie bien de donner toujours deux chapitres à la fois. C'est coupé pour cela²³⁹ ». Cette idée de coupure montre bien que Jules Verne est conscient que la presse « participe à l'installation d'une culture de la périodicité en imposant une temporalité nouvelle, la scansion médiatique²⁴⁰ » au point de l'utiliser dans le rythme de la fiction. Cependant, cette demande n'est pas respectée et Jules Verne insiste fortement pour la rétablir ce qui montre son importance :

Si vous le gardez pour le *Magasin*, vous pourriez alors activer la publication du deuxième volume de *Vingt Mille Lieues sous les mers*, qui se traîne péniblement chapitre par chapitre.²⁴¹

[M]ais si vous le gardez pour le *Magasin*, je vous supplie d'accélérer la publication du deuxième volume de *Vingt Mille Lieues sous les mers*. Rien ne me fait plus de peine que d'être émietté ainsi. L'ouvrage ne peut qu'y perdre.²⁴²

Cette correspondance montre bien que Jules Verne est « en pleine maîtrise des supports médiatiques et de leurs contraintes (espace disponible, périodicité, dialogue entre le texte et l'illustration, etc.)²⁴³ » et qu'il adapte ses effets au rythme de la publication.

²³⁵ Gérard Orthelieb, *Jules Verne : Histoire d'un mythe*, Paris, AkR, 2005, p.99.

²³⁶ Sur la censure ou la tutelle de Pierre-Jules Hetzel sur Jules Verne voir Philippe Scheinhardt, « Jules Verne : un processus d'écriture sous contraintes » [en ligne], *Genesis*, n°33, 2011, pp.173-186, mis en ligne le 23/10/2013, consulté le 01/03/2021. URL : <http://genesis.revues.org/636>

²³⁷ Lettre de Pierre-Jules Hetzel à Jules Verne du 17 août 1872 dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, *op.cit.*, p.176.

²³⁸ Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), « Introduction : Jules Verne avant et après Jules Verne », *op.cit.*, pp.4-5.

²³⁹ Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 17 février 1869 dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, *op.cit.*, p.98.

²⁴⁰ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, p.49.

²⁴¹ Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 8 janvier 1870, dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, *op.cit.*, p.128.

²⁴² *Ibid.*, Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 13 janvier 1870, p.129.

²⁴³ Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), « Introduction : Jules Verne avant et après Jules Verne », *op.cit.*, p.2.

Cette écriture propre au support médiatique se retrouve incarnée dans la fiction elle-même qui prend la forme de récit journalistique de part la proximité entre Jules Verne et Aronnax, ce dernier devenant un reporter.

II. Une mise en abyme : Aronnax le reporter

1) Porosité entre fiction et réalité au sein du journal

Au XIX^e siècle apparaît un double mouvement qui rend la frontière floue entre la fiction et la réalité. D'une part, comme nous avons commencé de le voir, la fiction s'inspire du modèle de l'écriture journalistique et, d'autre part, on assiste à une fictionnalisation de l'actualité dans la presse. Lorsque Lucien Dubois, dans son article « Le roman scientifique – Jules Verne et ses œuvres » paru dans la *Revue de Bretagne et de Vendée* en 1875, décrit les dangers d'une telle fictionnalisation du réel, il montre bien que les contemporains sont conscients de ce processus :

Le roman scientifique est le « genre, où le fictif et le réel s'amalgament [...]. Que de gens ne savent de l'histoire que ce que leur ont dit le roman ou le théâtre, ces deux menteurs de profession [...] ! Et je ne parle pas de leur complice, du journal, cet autre menteur, plus ou moins conscient, qui, [...], falsifiant l'histoire à son tour et en faisant le roman, a si activement travaillé et travaille à accroître ce mortel désordre.²⁴⁴

La frontière mince entre l'œuvre fictionnelle de Jules Verne et la réalité s'amoindrit encore du fait de la proximité entre la littérature et le journalisme. La publication de romans dans la presse, où ces derniers côtoient les rubriques d'actualité, efface la ligne de démarcation entre la réalité et la fiction. De plus, si le journal « constitue à la fois l'atelier primaire et le lieu essentiel de compréhension des mutations poétiques de la littérature au XIX^e siècle²⁴⁵ » c'est précisément parce le romancier utilise des éléments propres à l'écriture journalistique, à savoir la « périodicité, [l']actualité, [l']effet-rubrique et [la] collectivité²⁴⁶ ». Un tel emprunt donne lieu à des créations littéraires se situant précisément à la jonction entre le journalisme et le romanesque :

L'invention fondamentale du XIX^e siècle reste [...] le feuilleton fictionnel ou roman-feuilleton. [...] Le feuilleton [...] s'ouvre durant les années 1830 à [...] des récits à demi fictionnels : légendes, récits de voyage, chroniques historiques – narrations équivoques, idéales pour un glissement discret vers la fiction. Peu à peu, la matière documentaire de ces narrations se réfugie dans l'appareil paratextuel (notes) ou dans un récit-cadre ; puis, finalement devenue alibi, elle disparaît.²⁴⁷

Le fait de faire entrer la fiction dans les codes de l'écriture ainsi que la dimension scientifique des *Voyages extraordinaires* participent de cette confusion étant donné qu'avec le *Magasin*

²⁴⁴ Dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones, op.cit.*, p.66.

²⁴⁵ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien, op.cit.*, p.18.

²⁴⁶ *Ibid.*, p.46.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.126.

d'éducation et de récréation, « certaines modalités d'écriture circulent des textes scientifiques aux textes fictionnels, et notamment l'usage de notes explicatives et encyclopédiques²⁴⁸ ». Ainsi l'écriture journalistique participe d'un renouvellement poétique et témoigne d'une mutation du rapport au temps.

Par ailleurs, le processus de fictionnalisation de l'actualité, à l'œuvre au XIX^e siècle, accentue ces bouleversements. Une anecdote racontée par Eugène Morel et publiée dans *La Nouvelle Revue* du 15 avril 1905 illustre parfaitement l'idée que cette fictionnalisation rend la frontière floue entre le réel et la fiction :

Dans une bibliothèque publique où l'on exige des lecteurs qu'ils écrivent à côté du titre le nom de l'auteur, j'ai vu un bulletin ainsi conçu : Titre : *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*. Auteur : Filéas Phogue (sic). Ce lecteur enthousiaste avait vu la pièce et retenu le nom de l'auteur, du vrai : l'imaginaire.²⁴⁹

Ainsi, Phileas Fogg devient un personnage réel aux yeux de ce lecteur et la référence du temps du récit est le temps réel. Cette confusion complexifie les rapports au temps. Mais, plus précisément, dans l'œuvre fictive, quels sont les éléments qui peuvent faire croire au lecteur qu'il est face au récit de l'actualité ? On retrouve de nombreux points communs entre les fictions d'actualité et *Vingt Mille Lieues sous les mers*. Tout d'abord, « le premier indice d'une fiction d'actualité est le faible écart entre l'époque du récit et le temps de la publication²⁵⁰ ». Or, *Vingt Mille Lieues sous les mers* est publié entre le 20 mars 1869 et le 20 juin 1870 dans le *Magasin d'éducation et de récréation*, le récit quant à lui commence à la fin du mois de mars 1866 pour finir autour du 20 juin 1868. Ainsi, on note que les jours du temps réel (avec la publication dans la revue) et du temps fictionnel (qui est celui des aventures d'Aronnax et de ses compagnons) coïncident parfaitement, à un intervalle de seulement deux ans. De plus, pour s'ancrer dans l'actualité, ce type de récit multiplie les datations, or chaque *Voyage extraordinaire* est « très précisément daté – année, mois, jours systématiquement, et jusqu'à l'heure parfois –, redoublant le nouveau rythme du temps que le siècle avait imposé et que le journal [...] manifestait alors avec le plus de visibilité²⁵¹ ». Le dernier moyen de donner toute l'épaisseur temporelle au récit fictionnel se trouve dans l'utilisation de « chronosèmes, des indicateurs de temps facilement déchiffrables²⁵² » qui peuvent être des allusions à des événements politiques, culturels, de faits divers, ... ainsi que des allusions aux journaux. Jules Verne a recours à ces chronosèmes lorsqu'Aronnax fait référence à un événement littéraire réel et récent, à savoir la publication des *Fondateurs de l'Astronomie* de Joseph Bertrand, qui lui permet de déduire la date d'immersion du *Nautilus* :

Parmi les œuvres de Joseph Bertrand, son livre intitulé *Les Fondateurs de l'Astronomie* me donna même une date certaine ; et comme je savais qu'il avait paru dans le courant de 1865, je pus en conclure que l'installation du *Nautilus* ne remontait pas à une époque

²⁴⁸ Claire Barel-Moisan, « Du *Magasin* à *La Science illustrée* : Hybridation du roman vernien dans l'écosystème de la revue », dans Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), *Jules Verne et la culture médiatique*, op.cit., p.46.

²⁴⁹ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, op.cit., p.236.

²⁵⁰ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, op.cit., p.110.

²⁵¹ Sylvain Venayre, « Le voyage, le journal et les journalistes au XIX^e siècle », op.cit., p.49.

²⁵² Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, op.cit., pp.110-111.

postérieure. Ainsi donc, depuis trois ans, au plus, le capitaine Nemo avait commencé son existence sous-marine.²⁵³

Cette confusion entre réalité et fiction, étant donné que le conte d'actualité réalise « un travail sur le texte journalistique servant à la médiation entre le réel et la fiction²⁵⁴ », démultiplie les temporalités, ce qui complexifie le rapport entre le temps mécanique et celui phénoménologique.

2) *Vingt Mille Lieues sous les mers* : un feuilleton, un reportage, un récit de voyage journalistique ?

Après avoir mis en avant les points communs entre *Vingt Mille Lieues sous les mers* et la fiction d'actualité, force est de constater que le récit d'Aronnax se présente comme une sorte de journal. Nous l'avons vu, *Vingt Mille Lieues sous les mers* s'apparente à un journal intime, or, « tous les genres de l'écriture intime s'avèrent concernés par l'essor du périodique²⁵⁵ ». Ainsi ce récit prend la forme du journal de bord du narrateur qui devient lui-même un reporter. C'est déjà ce que notait Victor Breyer dans son article sur Jules Verne publié dans *L'Auto. Automobile-Cyclisme* du 11 novembre 1904 lorsqu'il écrit que les *Voyages extraordinaires* « semblent être le journal vécu de quelque génial inventeur, doublé d'un hardi coureur d'aventures²⁵⁶ ». De fait, au sein même de la fiction, les notes d'Aronnax ont effectivement été publiées, des personnages fictifs – dont le personnage principal de *L'Île mystérieuse* – l'ont lu, et ce récit s'avère être vrai dans le monde romanesque vernien étant donné que d'autres personnages rencontreront le capitaine Nemo. En effet, Cyrus Smith connaît l'identité de Nemo puisqu'il a lu le récit de voyage d'Aronnax comme il le révèle au capitaine : « il a paru, sous le titre de *Vingt Mille Lieues sous les mers*, un ouvrage qui contient votre histoire²⁵⁷ ». *L'Île mystérieuse* vient corroborer et légitimer le récit d'Aronnax et asseoir son statut de reporter fiable à une période où un nouveau régime de la chose vue, qui émerge avec le reportage, s'applique « à restituer les protocoles d'observation du réel et à souligner la présence de l'observateur²⁵⁸ ». Le reporter, « dont le corps et la matérialité s'inscrivent au cœur même de la matière journalistique, deviennent le support du réel, vérifient la formation et l'information au sein d'épreuves initiatiques et de rencontres formatrices²⁵⁹ ». C'est précisément le rôle que tient Aronnax au sein de la fiction où l'expérience fait office de preuve :

Au récit que je fais de cette excursion sous les eaux, je sens bien que je ne pourrai être vraisemblable ! Je suis l'historien des choses d'apparence impossible qui sont pourtant réelles, incontestables. Je n'ai point rêvé. *J'ai vu et senti !*²⁶⁰

²⁵³ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.129 (Partie I, chapitre 11).

²⁵⁴ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, op.cit., p.111.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.185.

²⁵⁶ Dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, op.cit., p.227.

²⁵⁷ Jules Verne, *L'Île mystérieuse*, op.cit., p.744 (Partie III, chapitre 17).

²⁵⁸ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, op.cit., p.23.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.24.

²⁶⁰ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.412 (Partie II, chapitre 9)

Aronnax tient donc le rôle du reporter, ou du journaliste, dans un récit qui pourrait entrer dans les rubriques de journaux dans lesquelles on retrouve la quotidienneté qui réunit le factuel avec le fictionnel, le micro-événement avec le répétitif et la surprise avec l'habitude.

En effet, *Vingt Mille Lieues sous les mers* a des points communs avec le feuilleton qui cherche à « témoigner du présent éphémère et d'en garder trace²⁶¹ » puisqu'Aronnax écrit ses notes journalistiques « pour mémoire²⁶² ». De plus, comme nous l'avons vu, le séjour à bord du *Nautilus* permet aux personnages d'échapper au temps fuyant de ce siècle, ce qui se retrouve dans la forme même du récit. Or, le feuilleton, « davantage réflexif, moins soumis à la dictature de l'actualité, permet d'aménager un espace où le texte suit le temps de la pensée et non l'activité frénétique de l'époque²⁶³ ». Cependant, *Vingt Mille Lieues sous les mers* s'apparente également au récit de voyage journalistique et au reportage, qui développent pourtant deux rythmes de récit opposés :

Là où le voyageur s'intéressera au pérenne (études de mœurs des habitants, descriptions des monuments, visions pittoresques du paysage), inscrivant généralement son voyage dans un large feuilleté de récits de voyage antérieurs ou de guides touristiques, le reporter souhaitera rendre compte de l'événement, la publication accélérée de son texte dans le journal constituant l'épreuve de validation du reportage.²⁶⁴

Finalement, *Vingt Mille Lieues sous les mers* se situe entre le feuilleton, car il laisse la place à la subjectivité de l'écrivain, le reportage, centré sur l'événement (qui ne manque pas dans le récit de ce voyage *extraordinaire*), et le récit de voyage journalistique, que l'on retrouve dans les pauses contemplatives et pédagogiques. Autrement dit, les différentes temporalités et les différents rapports au temps, propres à chacun de ces formats, se trouvent réunis au sein d'une même œuvre. En rapprochant ces trois temporalités de l'« énonciation – [l']énoncé – [le] monde du texte –, auxquels correspondent un *temps du raconter*, un *temps raconté*, une *expérience fictive du temps* projetée par la conjonction/disjonction entre temps mis à raconter et temps raconté²⁶⁵ », qui composent le temps du récit, force est de constater que Jules Verne propose une expérience complexe et feuilleté du temps du récit, lui-même indissociable du temps du journal.

Cette proximité entre la forme romanesque et journalistique permet de mettre au jour la tension entre le temps mécanique et le temps phénoménologique au sein de la société du XIX^e siècle profondément ancrée dans la « civilisation du journal ».

²⁶¹ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, op.cit., p.75.

²⁶² Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.134 (Partie I, chapitre 11), p.380 (Partie II, chapitre 7), et p.563 (Partie II, chapitre 20).

²⁶³ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, op.cit., p.76.

²⁶⁴ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, op.cit., pp.293-294.

²⁶⁵ Paul Ricoeur, *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p.143.

III. Une complexification du temps du récit

1) Le paradoxe de la communication

Le récit développe sa propre temporalité, en elle-même complexe, puisque qu'il existe « un double plan de temporalité, le plan du temps représenté (le temps diégétique) et le plan du temps de la communication (le temps déictique)²⁶⁶ ». Or, en raison de l'importance de la presse dans la fiction vernienne, le temps du journal vient interférer et modifier le temps du récit. La question de la communication ne se réduit pas aux échanges entre les personnages mais est véritablement l'enjeu principal du roman vernien. En effet, le principal problème causé par le monstre marin dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* réside précisément dans le fait qu'en menaçant la sécurité des navires, il ralentit les échanges et donc la vitesse de transmission de l'information.

[C]e fut le « monstre » qui, justement ou injustement, fut accusé de [la] disparition [des navires], et, grâce à lui, les communications entre les divers continents devenant de plus en plus dangereuses, le public se déclara et demanda catégoriquement que les mers fussent enfin débarrassées et à tout prix de ce formidable cétacé.²⁶⁷

Apparaît alors une véritable relation de cause à effet entre la dangerosité des échanges et la volonté de détruire cet élément perturbateur. De plus, la figure du câble transatlantique renvoie, par métonymie, à celle du télégraphe qui « garantit la transformation de l'information en texte et intronise le reporter²⁶⁸ ». Or, le *Nautilus* se rend précisément à l'endroit où le câble transatlantique a été rompu en 1863, ce qui permet au narrateur d'évoquer l'histoire, l'importance et les difficultés d'une telle entreprise :

Le premier câble fut établi pendant les années 1857 et 1858 ; mais, après avoir transmis quatre cents télégrammes environ, il cessa de fonctionner. En 1863, les ingénieurs construisirent un nouveau câble [...]. Cette tentative échoua encore.

[...] Les Américains ne se découragèrent pas. [...]

[Le 27 juillet 1866] l'entreprise était heureusement terminée, et par sa première dépêche, la jeune Amérique adressait à la vieille Europe ces sages paroles si rarement comprises : « Gloire à Dieu dans le ciel, et aux hommes de bonne volonté sur la terre. »²⁶⁹

Ainsi, *Vingt Mille Lieues sous les mers* peut se présenter comme une quête. Le narrateur chercherait à rétablir la communication, ce qui inclut de retrouver le temps propre au monde du journal. En effet, Aronnax, tout au long de son séjour à bord du *Nautilus*, déplore son isolement vis-à-vis de l'information. C'est précisément cet objectif qui est à l'origine du voyage de Michel Strogoff qui doit se rendre aux confins de la Russie pour rétablir la communication interrompue car le télégraphe a été coupé à Tomsk. Cette quête est si déterminante pour son œuvre romanesque que « la communication de la modernité [...]

²⁶⁶ Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op.cit., p.40.

²⁶⁷ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.38 (Partie I, chapitre 1).

²⁶⁸ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, op.cit., p.306.

²⁶⁹ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., pp.564-566 (Partie II, chapitre 20).

inambiguë et triomphante²⁷⁰ » devient la caractéristique de la poétique vernienne. Finalement, le temps du journal se présente comme un avatar du temps mécanique dans les *Voyages extraordinaires* structuré par des références explicites à des dates, heures et événements « redoublant le nouveau rythme du temps que le siècle avait imposé et que le journal, par sa périodicité régulière comme par son attention portée au temps court de l'information, manifestait alors avec le plus de visibilité²⁷¹ ».

2) Le temps du journal ou la tension entre le temps social et le temps intime

Si les *Voyages extraordinaires* cherchent le rétablissement de la communication, c'est précisément parce que celle-ci est rompue. C'est le cas dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* comme nous l'avons déjà fait remarqué, mais également dans *L'Île mystérieuse*, roman marqué par le thème de l'insularisation et de la robinsonnade. Ce phénomène est accentué par la présence de Gédéon Spilett, le journaliste, qui ne cesse de rappeler leur exclusion de la sphère médiatique. Plus généralement, nombreux sont les explorateurs qui, au cours de leur entreprise, se trouvent isolés. Or, « la fuite hors de l'omniprésence médiatique et la rupture de communication permettent au romancier de questionner poétiquement le pouvoir de l'information²⁷² ». Cet isolement des personnages et plus particulièrement du narrateur, dans le cas de *Vingt Mille Lieues sous les mers*, permet de laisser toute la place à l'expression de sa subjectivité afin qu'il « déploie dans la fiction [son] temps propre, qui comporte passé, présent, futur²⁷³ ». Cependant, l'expérience du temps du personnage se fait toujours *dans et par rapport au* temps du monde fictionnel car celle-ci « a pour horizon un monde imaginaire, qui reste dans le monde du texte²⁷⁴ ». Ce phénomène correspond à la tension entre le temps social, que l'on associe ici au temps mécanique, et le temps intime, qui renvoie au temps phénoménologique :

Il est impossible de concevoir l'écriture du moi – dans sa diversité la plus grande – comme une forme autonome n'engageant que l'affirmation de soi, coupée de la société. Toute écriture de soi doit être envisagée comme une écriture collective qui participe activement à la construction de la société, à sa formation, à sa représentation, et qui rend non seulement perceptible mais encore crée une nouvelle vision de la société et de l'individu, réalité commune où l'intériorité de l'homme et l'extériorité se conjuguent dans une histoire à la fois intérieure et collective.²⁷⁵

Le rythme de l'écriture journalistique reflète parfaitement cette tension puisqu'il « permet de jouer simultanément du côté du collectif et de son envers, l'intime²⁷⁶ ». En effet, comme nous venons de le voir, le journal laisse la place à un « je », qu'incarne Aronnax dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* et, dans le même temps Jules Verne montre bien la dimension collective

²⁷⁰ Guillaume Pinson, « Irkoutsk ne répond plus. Jules Verne, les médias de masse et l'imaginaire de la rupture de communication », *op.cit.*, p.88.

²⁷¹ Sylvain Venayre, « Le voyage, le journal et les journalistes au XIX^e siècle », *op.cit.*, p.49.

²⁷² Guillaume Pinson, « Irkoutsk ne répond plus. Jules Verne, les médias de masse et l'imaginaire de la rupture de communication », *op.cit.*, p.91.

²⁷³ *Ibid.*, p.186.

²⁷⁴ *Ibid.*, p.189.

²⁷⁵ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, *op.cit.*, p.199.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.124.

de la presse (et particulière de la lecture de cette dernière), puisqu'il va jusqu'à parler d'« émotion collective²⁷⁷ » dans *De la Terre à la Lune*. La presse est donc à la fois le reflet et la cause de la tension entre cette communication universelle et la solitude de l'Homme (et du narrateur) qui caractérise l'expérience du temps de l'Homme du XIX^e siècle.

Cette tension entre le temps social et le temps intime correspond à ce que vit Jules Verne lors du processus d'écriture. Bien qu'il « s'emploie, dans les limites de ce temps horaire, à organiser une autre temporalité plus personnelle, celle du processus de son écriture : c'est l'objet de la "méthode travail"²⁷⁸ », même cette temporalité est influencée par le temps du journal. En effet, cette organisation minutieuse et rigoureuse de son emploi du temps est hantée par les échéances des livraisons. La correspondance de Jules Verne avec son éditeur atteste de cette préoccupation constante des délais et des dates de livraisons et de publications dans la revue du *Magasin d'éducation et de récréation* :

Donc, tout ce que je pourrai faire, ce sera de vous donner le premier volume du *Voyage sous les Océans* pour septembre, c'est-à-dire pour commencer le deuxième semestre de l'année 1868.²⁷⁹

Grant ne finit qu'en décembre, si je ne me trompe. C'est le volume de *mars à 7^{bre} 1868* qui n'aura rien. *Le Voyage sous les eaux* sera prêt pour le volume de 7^{bre} 1868.²⁸⁰

Oui, je pioche dur, et, à la fin de juillet, le premier volume sera fini... Mais, entendons-nous, j'aurai à le récrire tout entier. Ce sera fait pour la fin août, et j'espère qu'on pourra commencer la publication au 20 septembre avec le nouveau volume.²⁸¹

Je me mettrai à récrire le deuxième volume de *Vingt Mille Lieues sous les mers* dès les premiers jours de février. De manière à l'avoir à peu près terminé pour mon retour à Paris, au commencement de mars.²⁸²

Autrement dit, l'expérience du temps de Jules Verne est rythmée, et ce au plus profond du temps phénoménologique, par le temps du journal. Jules Verne élabore et organise son quotidien à partir des dates de publication de ses romans dans la presse. Ainsi, « la formule d'"écrivain périodique et régulier" caractérise néanmoins la situation des écrivains depuis l'entrée dans l'"ère médiatique" autour des années 1830²⁸³ » et, par extension, celle de Jules Verne.

3) Le rythme effréné du journal

Le temps du récit, par le recours à des procédés de l'écriture journalistique dans les *Voyages extraordinaires*, permet à Jules Verne de rendre compte de la complexité de l'expérience intime du temps. De fait, avec le feuilleton, la littérature devient quotidienne,

²⁷⁷ Jules Verne, *De la Terre à la Lune* [1865], Paris, Hetzel, 1871, p.284.

²⁷⁸ Philippe Scheinhardt, « Jules Verne : un processus d'écriture sous contraintes », *op.cit.*, p.174.

²⁷⁹ Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 10 octobre 1867 dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, *op.cit.*, p.73.

²⁸⁰ *Ibid.*, Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 28 novembre 1867, p.76.

²⁸¹ *Ibid.*, Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 14 juillet 1868, p.84.

²⁸² *Ibid.*, Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 18 janvier 1869, p.93.

²⁸³ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, p.55.

ainsi elle « s'avance dans "l'empire du réel"²⁸⁴ » et est mieux apte à rendre la complexité du temps phénoménologique dans ses variations quotidiennes : « La configuration narrative tend alors à retranscrire le désordre de l'expérience quotidienne²⁸⁵ ». À cela s'ajoute la mutation profonde du rapport au temps qui se développe au XIX^e siècle où « le journal petit à petit construit son propre rythme de manière autonome et devient lui-même une forme de repérage et d'appréhension du temps social²⁸⁶ ». Jules Verne illustre parfaitement ce phénomène dans *L'Île mystérieuse* comme le montre Guillaume Pinson :

Façonnant l'espace vierge de leur île pour la rendre habitable, les personnages de ce roman semblent ne manquer de rien, sinon de *cette sociabilité médiatique qui caractérise en profondeur la nouvelle identité sociale des hommes de la modernité*. Il est d'ailleurs remarquable que le roman précise que les deux seuls objets que Gédéon Spilett a récupérés de la chute du ballon sont "un carnet et une montre", ce qui permettra au reporter de rédiger le journal des exilés et de *mesurer le temps*, rétablissant *une forme de salubre périodicité* au sein de la microsociété insulaire.²⁸⁷

La presse est si importante que sa temporalité structure celle des personnages. L'importance de la presse est telle qu'elle vient se substituer à la réalité dans les relations qu'entretiennent les personnages avec le monde extérieur. Le premier chapitre de *Vingt Mille Lieues sous les mers* dresse la liste de tous les accidents nautiques probablement causés par le monstre marin, ceux-ci étant eux-mêmes relayés par la presse au point de « passionner [...] l'opinion publique²⁸⁸ ». Face à la nature inconnue de ce monstre, un débat virulent, qui prend l'allure d'une guerre, par journaux interposés, émerge. Les articles de presse envahissent tout l'espace public au point de prendre le pas sur l'événement en lui-même. De fait, c'est au travers de la presse que le narrateur prend connaissance de l'existence du monstre : « J'étais parfaitement au courant de la question à l'ordre du jour, et comment ne l'aurai-je pas été ? J'avais lu et relu tous les journaux américains sans être plus avancé²⁸⁹ ». Le personnage de Phileas Fogg incarne parfaitement ce phénomène. Pour intervenir dans les discussions au *Reform Club*, ce dernier se réfère aux articles qu'il vient de lire et garde ce rapport au monde lors de son périple. Finalement, « la perception du monde de Fogg est [...] entièrement médiatisée par ses lectures. Aussi ne discerne-t-il aucune différence entre le calcul établi par le journal et l'accomplissement du trajet "en temps réel"²⁹⁰ ». Autrement dit, l'influence de la presse dans l'œuvre vernienne est telle que le temps de référence n'est plus le temps mécanique mais le temps du journal.

Par ailleurs, la presse bouleverse le rapport au temps, notamment en provoquant un sentiment d'« accélération constante de l'existence humaine²⁹¹ », qui est le résultat de

²⁸⁴ *Ibid.*, p.128.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.119.

²⁸⁶ Marie-Ève Thérenty, « Rythmes et imaginaires du quotidien : vivre au rythme du journal », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, *op.cit.*, p.1312.

²⁸⁷ Guillaume Pinson, « Irkoutsk ne répond plus. Jules Verne, les médias de masse et l'imaginaire de la rupture de communication », *op.cit.*, p.93.

²⁸⁸ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.38 (Partie I, chapitre 1).

²⁸⁹ *Ibid.*, p.40 (Partie I, chapitre 2).

²⁹⁰ Hans Färnlöf, « Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *op.cit.*, p.447.

²⁹¹ Julien Schuh, « Le temps du journal : Construction médiatique de l'expérience temporelle au XIX^e siècle », *op.cit.*, p.72.

l'accélération et de la multiplication des « journaux, télégraphes, et, incidemment, [d]es moyens de transport qui permettent à l'information de circuler plus rapidement²⁹² ». Autrement dit, « c'est la logique du journal, c'est-à-dire la manière dont son fonctionnement conditionne et donne forme à l'expérience du monde [...], qui est en partie responsable de ce sentiment d'accélération²⁹³ ». La remarque de Phileas Fogg, lorsqu'il apprend que le tour du monde peut être réalisé en seulement quatre-vingts jours, en est l'illustration humoristique :

- [L]a terre est assez vaste.
- Elle l'était autrefois... dit à mi-voix Phileas Fogg. [...]
- Comment autrefois ! Est-ce que la terre a diminué, par hasard ?
- Sans doute, répondit Gauthier Ralph. Je suis de l'avis de Mr. Fogg. La terre a diminué, puisqu'on la parcourt maintenant dix fois plus vite qu'il y a cent ans.²⁹⁴

L'accélération des moyens de transports, du développement des nouvelles technologies et de la diffusion de l'information, autrement dit la course au progrès, provoque des mutations anthropologiques profondes dans le rapport au monde et au temps. Ainsi, le journal n'est pas seulement le reflet de ce sentiment d'accélération, mais en est également la cause : « c'est parce qu'il est quotidien, et parce que son financement repose sur une diffusion toujours plus large, que le journal provoque une accélération de la temporalisation des événements : pour justifier sa consommation, il doit créer un sentiment de changement perpétuel²⁹⁵ ». Ce sentiment d'accélération se retrouve dans l'écriture de Jules Verne. Pour Gilles de Robien, « Pierre-Jules Hetzel accepte parfois d'en rabattre sur ses exigences littéraires²⁹⁶ » en publiant dans sa revue des romans bâclés, comme le *Superbe Orénoque* dont la publication en ouvrages sera une véritable mévente. L'explication d'une telle pratique réside dans le fait que, dans le monde du journal, le plus important c'est d'écrire vite et d'être toujours présent. En effet, « on n'existe dans la sphère médiatique que dans la durée ; pour persister, il faut publier sans répit²⁹⁷ » ce qui explique les contrats signés entre Pierre-Jules Hetzel et Jules Verne, lesquels exigent de ce dernier une production quasi-intensive. Le contrat établi le 1^{er} janvier 1864 impose à Jules Verne la production de deux volumes par an contre 300 francs par mois. Le contrat du 11 décembre 1865 rémunère l'auteur à raison de 750 francs par mois, mais contre 3 volumes par an cette fois. Après la Commune, par peur de perdre son auteur, l'éditeur revoit le contrat en réduisant ses exigences à deux volumes par an contre 1000 francs par mois. Rappelons que pour Pierre-Jules Hetzel « chacun de vos volumes doit avoir 10 feuillets²⁹⁸ ». Bien que ces exigences soient considérables, Jules Verne remplit ses contrats et prend même de l'avance sur ceux-ci. Ainsi, en accumulant les romans « tout se passe comme si une folle course contre la montre étant engagée [car] Verne veut exploiter une veine dont il

²⁹² *Ibid.*, p.72.

²⁹³ *Ibid.*, p.72.

²⁹⁴ Jules Verne, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op.cit.*, pp.22-23.

²⁹⁵ Julien Schuh, « Le temps du journal : Construction médiatique de l'expérience temporelle au XIX^e siècle », *op.cit.*, p.76.

²⁹⁶ Gilles de Robien, Emmanuel Haymann et Piero Gondolo Della Riva, *Jules Verne le rêveur incompris*, *op.cit.*, p.144.

²⁹⁷ Julien Schuh, « Le temps du journal : Construction médiatique de l'expérience temporelle au XIX^e siècle », *op.cit.*, p.81.

²⁹⁸ Lettre de Pierre-Jules Hetzel à Jules Verne du 17 août 1872 dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, *op.cit.*, p.176.

craint un épuisement rapide²⁹⁹ ». De plus, la publication d'une œuvre littéraire dépend du calendrier médiatique, ainsi l'auteur doit « sans cesse donner des preuves de son écriture³⁰⁰ », notamment dans la presse. Alors que Jules Verne a commencé l'écriture de *Vingt Mille Lieues sous les mers* celle-ci est interrompue par la demande de Pierre-Jules Hetzel de rédiger la *Géographie illustrée de la France et de ses colonies*. Cette commande retarde la publication du roman. Pierre-Jules Hetzel prend tout de même la décision d'annoncer ce roman le 5 septembre 1867, sous le titre provisoire de *Voyage sous les eaux* dans le *Magasin d'éducation et de récréation* alors qu'il n'y paraîtra que le 20 mars 1869 :

M. Jules Verne met la dernière main [...] à un livre qui sera le plus extraordinaire de tous, un *Voyage sous les eaux*. Six mois passés au bord de la mer, dans une retraite absolue, ont été nécessaires au consciencieux et dramatique écrivain pour rassembler les matériaux de ce livre curieux.³⁰¹

Si l'éditeur prend cette décision c'est parce qu'un roman portant sur le même sujet, à savoir *Les Aventures extraordinaires du savant Trinitus*, est publié dans *Le Petit Journal* du 12 mai 1867 au 2 janvier 1868. De plus, pour prévenir des réclamations l'accusant de plagiat, Jules Verne écrit une lettre au *Petit Journal* le 28 octobre 1867, et qui y sera publiée le 1^{er} novembre de la même année :

J'ai commencé, il y a un an, un livre qui a pour titre : *Voyage sous les eaux*. Si cet ouvrage n'a pas encore paru, c'est que j'ai dû l'abandonner momentanément pour un travail considérable, la *Géographie illustrée de la France*, aujourd'hui en cours de publication [...]. D'ailleurs, ce *Voyage sous les eaux* a déjà été annoncé dans le *Magasin d'éducation et de récréation*, publié par J. Hetzel.³⁰²

Ainsi, tous ces éléments sont autant de preuves qui attestent que le rythme effréné du journal impacte la temporalité à la fois de l'écriture et de la fiction.

Ainsi, le journal et la temporalité qui lui est propre sont structurants au sein de la fiction elle-même et dans le temps de l'écriture. Cependant, en trouvant à s'incarner dans le rythme du roman, le temps du journal modifie le temps de la lecture. En effet, le journal « a largement favorisé, si ce n'est opéré, un bouleversement du temps vécu en s'introduisant peu à peu dans les temps sociaux existants³⁰³ ».

²⁹⁹ Gilles de Robien, Emmanuel Haymann et Piero Gondolo Della Riva, *Jules Verne le rêveur incompris*, op.cit., p.122.

³⁰⁰ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, op.cit, p.80.

³⁰¹ Dans Jacques Noiray, « Genèse de *Vingt Mille Lieues sous les mers* », dans Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers* [1871], Paris, Gallimard, 2005, p.660.

³⁰² Lettre de Jules Verne dans *Le Petit Journal* du 1^{er} novembre 1867 en page 3 accessible sur Retronews.

³⁰³ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, op.cit., p.66.

Chapitre 2

Le temps de la lecture

Si pour le lecteur actuel l'évocation des *Voyages extraordinaires* renvoie à l'image d'une collection de livres illustrés, le lecteur contemporain de Jules Verne a, avant tout, accès à ces romans sous la forme d'une publication périodique dans des revues, et particulièrement dans le *Magasin d'éducation et de récréation*. Or, « un même texte, par le seul fait du changement de support, peut rendre un sens totalement différent³⁰⁴ ». Ainsi, pour saisir pleinement la portée de l'œuvre vernienne en synchronie, il nous faut étudier le rôle de la presse dans la réception des *Voyages extraordinaires*.

I. La particularité des revues pédagogiques

1) **Entre ralenti et précipitation : le temps de la revue pédagogique**

Puisque Jules Verne cherche à être au plus près de l'actualité et qu'il considère que le journal est la forme qui atteint le plus cet objectif, alors il va chercher à imiter le style journalistique. Dès ses débuts dans le monde du journal, Jules Verne adapte son écriture aux exigences du support. En effet, « pour ce travail de commande, Jules Verne se plie au style à la fois narratif et instructif du mensuel³⁰⁵ ». C'est donc pour répondre aux exigences du *Musée des familles* que le romancier écrit des nouvelles qui posent les prémices des futurs *Voyages extraordinaires*. En effet, « Pitre-Chevalier connaît ses abonnés – il sait que ce[s] épisode[s] sur fond d'exploration scientifique [...] plaira aux lecteurs avides de s'instruire en se distrayant³⁰⁶ ». Le *Musée des familles*, tout comme le *Magasin d'éducation et de récréation*, est destiné à la jeunesse et a une visée pédagogique. Ainsi, ces revues exigent des procédés d'écriture permettant la transmission du savoir dans un processus de vulgarisation de celui-ci. Pour ce faire, cette écriture « accentue la porosité qui existe entre les genres littéraires populaires et une écriture scientifique encore perçue comme aride et informative³⁰⁷ ». Contrairement au *Magasin d'éducation et de récréation*, *La Science illustrée* est destinée aux adultes et comporte des articles d'actualité, ce qui fait que « le texte vernien prend [...] directement place au cœur de la culture médiatique, induisant un nouveau mode d'articulation entre la fiction et le discours scientifique qui l'entoure³⁰⁸ ». Les articles scientifiques qui

³⁰⁴ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, op.cit., p.17.

³⁰⁵ Gilles de Robien, Emmanuel Haymann et Piero Gondolo Della Riva, *Jules Verne le rêveur incompris*, op.cit., pp.54-55.

³⁰⁶ *Ibid.*, p.67.

³⁰⁷ Axel Hohnsbein, « Du *Magasin d'éducation et de récréation* à *La science illustrée* : Quelles stratégies éditoriales pour la fiction scientifique dans la presse de vulgarisation ? (1864-1805), CONTEXTES [en ligne], 2018, paragraphe 10, mis en ligne 30/10/2018, consulté le 06/01/2021.

URL : <https://journals.openedition.org/contextes/6669>

³⁰⁸ Claire Barel-Moisan, « Du *Magasin* à *La Science illustrée* : Hybridation du roman vernien dans l'écosystème de la revue », op.cit., p.49.

cohabitent avec la fiction au sein du périodique sont en lien avec elle. Il y a alors une véritable « hybridation entre fait divers et vulgarisation, qui produit une écriture mixte, caractéristique de la revue³⁰⁹ ».

[É]criture de vulgarisation journalistique et écriture romanesque semblent ici indiscernables. On assiste à une contamination réciproque des modalités d'écriture, voire à une inversion des postures d'auteur. Le romancier se charge en effet de la vulgarisation des connaissances aéronautiques, tandis que le journaliste sature son texte de stéréotypes du roman d'aventures³¹⁰

Certes, il y a des différences dans l'écriture en fonction du support, puisque Jules Verne écrit pour des périodiques qui ne visent pas le même public et qui n'ont pas les mêmes modalités de publication (quotidiennes, hebdomadaires, mensuelles, ...). Cependant, puisque toutes ces revues se veulent scientifiques, au final, Jules Verne développe une écriture à la jonction entre le romanesque, pour divertir, et la précision scientifique, pour instruire, en « profit[ant] des moments morts de l'intrigue [...] ou de débats entre protagonistes³¹¹ ».

[La poétique vernienne] concerne [...] un entrelacement caractéristique de deux vitesses narratives : d'une part un rythme soutenu des intrigues et des aventures, directement hérité des contraintes médiatiques et d'une sorte d'emballement sériel qui s'effectue dans le champ littéraire populaire à partir du milieu du XIX^e siècle [...]; d'autre part, un rythme ralenti ou suspendu, composé d'exposés de type "conférence", souvent pris en charge par des personnages médiateurs comme les savants ou les journalistes, ou dépositaires d'un autre type d'autorité (militaire, maritime...), et dont l'origine est le temps plus étiré de la vulgarisation.³¹² »

Ainsi, le rythme des *Voyages extraordinaires* est directement issu du contexte médiatique. Or, en parlant de *Maître Zacharius ou L'Horloger qui avait perdu son âme* Jules Verne annonce à son père qu'il a « achevé un article qui [l]'a fort amusé à faire³¹³ ». Autrement dit, l'auteur a pris plaisir à écrire cette nouvelle qui pourtant ne correspond pas aux exigences du *Musée des familles*. En effet, « avec *Un hivernage dans les glaces*, Jules abandonne le style fantasmagorique de *Zacharius* et s'adapte au public familial de la revue³¹⁴ ». Autrement dit, le temps de la lecture est tributaire de ce double mouvement d'accélération et de décélération. Mais, dans le même temps, le lecteur influence le rythme de la narration étant donné que l'auteur cherche à correspondre à ses attentes.

2) Le Magasin d'éducation et de récréation

La majeure partie des *Voyages extraordinaires*, dont *Vingt Mille Lieues sous les mers*, est d'abord publiée dans le *Magasin d'éducation et de récréation* sous la forme de feuilleton.

³⁰⁹ *Ibid.*, p.51.

³¹⁰ *Ibid.*, p.51.

³¹¹ François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne, op.cit.*, p.510.

³¹² Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), « Introduction : Jules Verne avant et après Jules Verne », *op.cit.*, pp.5-6.

³¹³ Lettre n°62, à son père, Paris, vendredi 4 mars 1853, dans Oliver Dumas, *Jules Verne avec la publication de la correspondance inédite de Jules Verne à sa famille, op.cit.*, p.331.

³¹⁴ Gilles de Robien, Emmanuel Haymann et Piero Gondolo Della Riva, *Jules Verne le rêveur incompris, op.cit.*, p.67.

Cette revue, initialement fondée par Pierre-Jules Hetzel et Jean Macé, et « visant à renouveler en profondeur les ambitions de la presse pour la jeunesse³¹⁵ », est un outil permettant de participer à l'effort d'alphabétisation qui prend son essor dans la seconde moitié du XIX^e siècle avec le processus de démocratisation et de développement des structures d'enseignement gratuit laïque et obligatoire. L'éditeur, en tant que « quarante-huitard farouche – ne peut envisager un ouvrage totalement dépourvu d'une petite dose humaniste³¹⁶ ». C'est pourquoi il annote le manuscrit de *Cinq semaines en ballon* et demande à Jules Verne de le modifier pour lui donner une portée pédagogique plus grande. Ainsi, dès le début de leur collaboration, Jules Verne sera en charge de la partie éducative de la revue de son éditeur, ce qui mettra « l'éducation [...] au cœur de l'élaboration narrative vernienne³¹⁷ », comme il le confie lui-même à Gordon Jones, dans un article publié dans *Temple Bar* en 1904 : « Rien ne me procure plus de plaisir que d'apprendre que mes livres apportent de l'intérêt et de l'instruction – car, dans une certaine mesure, je leur fixe toujours un but éducatif³¹⁸ ». C'est pourquoi, dans cette revue où « en tête de chaque numéro du *Magasin* figure la liste des collaborateurs de la revue répartis en trois sélection : "Éducation", "Récréation" et "Dessinateurs"³¹⁹ », le nom de Jules Verne est inscrit dans la première catégorie. La contribution essentielle des *Voyages extraordinaires* à la popularité de cette revue correspond au fait que « la "fiction instructive" a constitué, dans la presse pour la jeunesse, un élément clé du dispositif de vulgarisation des connaissances³²⁰ ». Ce phénomène appartient à un mouvement plus large, comme nous l'avons vu, de fictionnalisation du réel, et des sciences, comme le remarque Adrien Desprez dans son article sur Jules Verne publié dans le *Journal d'Amiens* du jeudi 18 mars 1875 :

C'était le moment où M. Taine, las d'écrire des ouvrages consciencieusement élaborés qui ne franchissaient pas le petit cercle du monde universitaire, faisait en quelques heures des livres pleins de paradoxes et de fantaisies sur lesquels le public se jetait avec avidité. C'était le moment où M. About, au lieu d'écrire sur la Grèce un ouvrage bien sérieux qui eût été dormir sur les rayons des bibliothèques, esquissait cette spirituelle pochade de la Grèce contemporaine qui obtenait tant de succès. Que voulez-vous ? vous ne changerez pas le public ; pour un lecteur sérieux, vous en avez dix mille qui ne le sont pas et qui n'ont même pas le temps de l'être.³²¹

La popularité d'une œuvre dépend donc de sa dimension fictive, à laquelle est attachée l'idée de légèreté et de ludisme opposée aux sciences austères.

Les *Voyages extraordinaires* provoquent donc un effet sur le lecteur puisqu'ils doivent instruire tout en distrayant. Cependant, réunir ces deux objectifs dans le journal complexifie le

³¹⁵ Claire Barel-Moisan, « Du *Magasin* à *La Science* illustrée : Hybridation du roman vernien dans l'écosystème de la revue », *op.cit.*, p.41.

³¹⁶ Gilles de Robien, Emmanuel Haymann et Piero Gondolo Della Riva, *Jules Verne le rêveur incompris*, *op.cit.*, pp.107-108.

³¹⁷ François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne*, *op.cit.*, p.510.

³¹⁸ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.216.

³¹⁹ Claire Barel-Moisan, « Du *Magasin* à *La Science* illustrée : Hybridation du roman vernien dans l'écosystème de la revue », *op.cit.*, p.43.

³²⁰ Claire Barel-Moisan, « Écrire pour instruire », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, *op.cit.*, p.750.

³²¹ Dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, *op.cit.*, p.78.

rapport au temps. En effet, le rythme de l'éducation et celui du journal semblent, *a priori*, incompatibles :

L'instruction repose sur la construction d'une mémoire du lecteur, sur un processus d'accumulation, de hiérarchisation et de coordination des connaissances. Le principe de l'information est au contraire celui d'un flux continu : annonce de l'événement, consommation, péremption immédiate et remplacement par un nouvel événement, connaissant à son tour le même cycle.³²²

Pour pouvoir réaliser le projet de Pierre-Jules Hetzel, Jules Verne travaille tout de même à partir de la presse pour « faire [...] de la périodicité une arme au service de l'instruction³²³ » car avec elle « se crée aussi la continuité d'un lien avec le lecteur³²⁴ ». Ainsi le support du périodique fait entrer la mémoire dans le processus de lecture (et par extension dans celui de l'instruction). Il y aurait donc une lecture totalisante du journal, où le lecteur reconnaît les publications comme un tout, nécessaire à la bonne réception du roman et à sa portée pédagogique. De plus, la publication des romans verniens au sein d'une revue fait que chaque épisode a « d'abord été appréhendé par ses lecteurs en relation avec les articles qui l'entouraient dans la revue, le texte fictionnel résonnant avec des documents relevant d'autres régimes d'écriture : articles de vulgarisation scientifique, schémas et illustrations, contes édifiants ou échos de l'actualité...³²⁵ ». Finalement, contrairement au *Musée des familles*, qui publie essentiellement des textes courts qui ne durent que le temps d'un numéro, le *Magasin d'éducation et de récréation*, institue « une continuité dans l'instruction, certains titres se voyant suivis pendant une année complète. La revue échappe ainsi à la péremption propre au périodique³²⁶ ».

Les revues pédagogiques développent leur propre temporalité. Cependant, plus largement, le support périodique, ayant ses propres modalités, bouleverse le temps de la lecture par rapport au roman.

II. Le support du périodique bouleverse le temps de la lecture

1) Jules Verne lecteur

La presse tient dans la vie de Jules Verne une place centrale puisqu'il lit tous les jours et minutieusement les journaux du jour. Il est « un écrivain de la "civilisation du journal", dont il est l'exact contemporain, et qui ne pourrait imaginer son rapport au monde sans la

³²² Claire Barel-Moisan, « Écrire pour instruire », *op.cit.*, p.747.

³²³ *Ibid.*, p.747.

³²⁴ *Ibid.*, p.747.

³²⁵ Claire Barel-Moisan, « Du *Magasin* à *La Science illustrée* : Hybridation du roman vernien dans l'écosystème de la revue », *op.cit.*, p.37.

³²⁶ *Ibid.*, p.42.

lecture des journaux³²⁷ ». Jules Verne « au siège de la Société industrielle, où des salons de lecture sont aménagés ; [...] prend connaissance des journaux et des revues et les lit dans un ordre qu'il s'efforce de ne pas déranger, *Le Figaro* succédant au *Temps*, *Le Gaulois* au *Figaro*³²⁸ », tout comme Phileas Fogg le fait au *Reform Club* avec le *Times* qui succède au *Standard* puis au *Morning Chronicle*. De fait, « les écrivains sont aussi des lecteurs, qui comme beaucoup de citoyens lettrés, font de la lecture du journal un moment incontournable de la journée³²⁹ ». Cette importance de la lecture offre à Jules Verne le matériau de ses romans, en atteste sa réponse à la question de Nellie Bly lui demande d'où lui était venue l'idée du *Tour du monde en quatre-vingts jours* : « Par la lecture d'un journal³³⁰ ». Ainsi, Jules Verne considère « la presse comme ressource documentaire³³¹ » comme le montre l'article d'Edmondo de Amicis intitulé « Una visita a Jules Verne » et publié dans la *Nuova Antologia* du 1^{er} novembre 1896, qui relate sa rencontre avec l'auteur du dimanche 20 octobre 1895 :

À l'inverse de ce que je croyais, il ne se lance pas dans des recherches sur un pays après avoir imaginé les personnages et l'action du roman qui doit s'y dérouler. Au contraire, il se livre d'abord à de nombreuses lectures historiques et géographiques relatives aux pays mêmes, comme s'il n'avait rien d'autre à faire qu'une description étendue et détaillée : les personnages, les faits principaux et les épisodes du roman surgissent pendant ses lectures, inspirés par les lectures mêmes, dans lesquelles il n'avance pas avec la curiosité étroite de la frénésie d'un chercheur de notes qui serviraient à autre chose, mais avec l'amour et le plaisir d'un passionné de ce genre d'étude.³³²

Ainsi, la lecture est présentée comme la première étape du processus d'écriture de Jules Verne, mais surtout « le recours à une documentation fournie par les médias lui permet de pallier le défaut d'observation directe³³³ ».

Plus encore, « l'acte de lecture comme celui de l'écriture participent chez Jules Verne des rites de l'écrivain professionnel³³⁴ ». En effet, nombreux sont les entretiens où Jules Verne expose sa méthode de travail et de lecture, cette dernière étant intégrée dans la première. Il est donc facile, pour le lecteur contemporain de Jules Verne et pour le lecteur d'aujourd'hui de « se représenter [Jules Verne] en journaliste enquêteur, carnet de notes à la main, et qui adopte très tôt dans sa carrière une méthode de travail fondée sur un inventaire quotidien des journaux et périodiques³³⁵ ». Robert Sherard, dans son entretien publié dans le *McClure's Magazine* de janvier 1884, rapporte les mots de l'auteur concernant sa lecture active :

³²⁷ Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), « Introduction : Jules Verne avant et après Jules Verne », *op.cit.*, p.4.

³²⁸ Adolphe Brisson, *Portraits intimes : Quatrième série*, Paris, Armand Colin et Cie, 1899, lu dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.137.

³²⁹ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, pp.56-57.

³³⁰ Nellie Bly, *Around the World in 72 days*, 1800, lu dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, pp.42-43.

³³¹ Gérard Fabre, « Aux sources médiatiques du *Volcan d'or* », dans Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), *Jules Verne et la culture médiatique*, *op.cit.*, p.64.

³³² Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, pp.112-113.

³³³ Gérard Fabre, « Aux sources médiatiques du *Volcan d'or* », *op.cit.*, p.76.

³³⁴ Philippe Scheinhardt, « Jules Verne : un processus d'écriture sous contraintes », *op.cit.*, p.175.

³³⁵ Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), « Introduction : Jules Verne avant et après Jules Verne », *op.cit.*, p.3.

Je peux vous assurer que je suis un grand lecteur et que j'ai toujours lu un crayon à la main. J'ai toujours avec moi un carnet et, comme ce personnage de Dickens [M^r Pickwick], je note d'emblée tout ce qui m'intéresse ou qui pourrait me servir pour mes livres. Pour vous donner une idée de mes lectures, je viens ici chaque jour après le repas de midi, je me mets immédiatement au travail et je lis d'un bout à l'autre quinze journaux différents, toujours les quinze mêmes, et je peux vous dire que très peu de choses échappent à mon attention. Quand je vois quelque chose d'intéressant, c'est noté. Ensuite, je lis les revues, comme *La Revue bleue*, *La Revue rose*, *La Revue des deux mondes*, *Cosmos*, *La Nature* de Gaston Tissandier, *L'Astronomie* de Flammarion. Je lis aussi entièrement les bulletins des Sociétés scientifiques et en particulier ceux de la Société de Géographie. [...]J'ai jusqu'à maintenant amassé plusieurs milliers de notes sur tous les sujets, et aujourd'hui, j'ai chez moi au moins vingt mille notes qui pourraient servir dans mon travail et qui n'ont pas encore été utilisées. Certaines de ces notes ont été prises d'après des conversations avec des gens. J'aime écouter les gens parler, à condition qu'ils parlent de sujets qu'ils connaissent.³³⁶

À travers cet entretien, Jules Verne présente une méthode de lecture, la sienne, qui correspond point par point à celle de l'écriture du quotidien comme l'a définie Marie-Astrid Charlier : « l'écriture du quotidien relève essentiellement de deux formes de paradigmes : le labeur austère et la prise de note sur le vif, la patience et la course.³³⁷ ». Il y a donc deux rythmes à l'œuvre pendant le temps de la lecture. Ceux-ci miment leur objet et se retrouvent dans le temps de l'écriture : « à l'écriture rapide, les sujets des journaux et des conversations ; à l'écriture lente, l'épaisseur du temps vécu, la recherche psychologique et sociale, l'analyse³³⁸ ». Jules Verne réunit ces différents aspects au sein même de son œuvre romanesque et de sa méthode de travail.

2) Une lecture marquée par le suspense, la curiosité et la surprise

Plus largement et au-delà de la visée pédagogique des *Voyages extraordinaires*, le support périodique, de fait, modifie le temps de la lecture. En effet, le lecteur devient tributaire des effets de suspense qui visent à le fidéliser à la revue. Le feuilleton « a renforcé tous les effets d'attente et de scansion de la quotidienneté³³⁹ ». Jules Verne produit cet effet sur le lecteur, comme le souligne Pierre-Jules Hetzel dans sa lettre du 4 août 1872 comportant des remarques sur les *Chasseurs de fourrures* : « Cela manque de ce à quoi vous excellez, l'art de *tenir le lecteur en haleine*³⁴⁰ ». La tension narrative apparaît donc comme un élément fondamental dans le roman et que l'auteur doit minutieusement travailler. Raphaël Baroni, qui définit le récit comme une relation d'interdépendance entre tension et intrigue, affirme que ce qui motive la lecture d'un récit est la mise en intrigue, et, plus précisément, la manière dont celle-ci arrive à éveiller et à maintenir l'intérêt du récepteur. La tension, qui est « le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui

³³⁶ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, pp.91-92.

³³⁷ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, p.62.

³³⁸ *Ibid.*, pp.62-63.

³³⁹ Marie-Ève Thérenty, « Rythmes et imaginaires du quotidien : vivre au rythme du journal », *op.cit.*, p.1312.

³⁴⁰ Lettre de Pierre-Jules Hetzel à Jules Verne du 4 août 1872 dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, *op.cit.*, p.175.

confère des traits passionnels à l'acte de réception³⁴¹ », préexistante au journal, est donc renforcée par celui-ci qui introduit une scansion et une pause forcée dans le temps de la lecture. Raphaël Baroni distingue trois effets de la tension narrative, le suspense (qui dépend d'une narration chronologique), la curiosité (qui est produite par une exposition retardée) et la *surprise* (qui fait surgir soudainement une information que l'on ignorait auparavant), qui sont les fonctions thymiques qui mettent en relation le pôle de l'activité auctoriale et celui de l'action du récepteur. Mais pourquoi ces effets attirent « dix milles » lecteurs, si l'on reprend les mots d'Adrien Desprez ?

[O]rдинаirement, la motivation qui nous pousse à consommer quotidiennement des fictions [...] nous semble pouvoir être recherchée hors de toute considération pratique : ces productions culturelles sont en mesure de produire une tension plus ou moins éphémère, qui passe par un plaisir « gratuit » mais dont on aurait tort de minimiser la portée anthropologique et la valeur psychologique.³⁴²

En effet, la tension narrative crée une dysphorie narrative, c'est-à-dire que l'attente est vécue comme un sentiment positif par le lecteur, ce qui va à l'inverse de la dysphorie rencontrée lors de situations réelles, qui, elle, est désagréable. La mise en intrigue – à partir de l'évocation des articles de journaux qui relatent les événements inexplicables concernant ce monstre marin mystérieux dans le premier chapitre de *Vingt Mille Lieues sous les mers* – attise la curiosité du lecteur qui veut continuer à lire (et donc à acheter la revue) pour connaître la suite. Une fois que ce mystère est dévoilé, un nouveau lui succède et ainsi de suite : comment ce sous-marin fonctionne ? comment vont-ils surmonter ces obstacles ? vont-ils réussir leur tour du monde sous-marin ? parviendront-ils à s'échapper ? Plus largement encore, tout le récit s'organise autour du mystère qu'est Nemo : « Le *suspense* vient du secret dont s'entoure le capitaine Nemo vis-à-vis de ses passagers inattendus, secret sur ses motivations, secret sur ses destinations³⁴³ ».

Or, la tension apparaît comme une distorsion du temps mécanique et ouvre donc une temporalité propre au temps de la lecture. Dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* Jules Verne propose un suspense « simple » où « le texte est purement chronologique et l'anticipation du dénouement reste marquée par une incertitude³⁴⁴ », puisque tout au long du roman le lecteur se demande si Aronnax, Ned Land et Conseil réussiront à sortir de ce sous-marin/prison. Cependant, « les architextes, les intertextes et les hypotextes, en faisant s'entrecroiser plusieurs récits, déterminent des attentes relativement précises concernant le développement d'une portion ou de la totalité de la narration³⁴⁵ ». En effet, les références à Jonas et Œdipe préfigurent la fin du roman. Le narrateur, pour se rassurer, affirme que : « les temps ne sont plus où les Jonas se réfugient dans le ventre des baleines !³⁴⁶ », alors même qu'ils ignorent la nature du monstre. Or, tout comme Jonas, Aronnax vivra plusieurs jours (même plusieurs mois) dans le ventre de ce monstre. De plus, tout comme Jonas, Aronnax sortira indemne de cette *baleine* monstrueuse. Par ailleurs, le narrateur compare son premier échange avec le

³⁴¹ Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op.cit., p.18.

³⁴² *Ibid.*, p.26.

³⁴³ Gérard Orthelieb, *Jules Verne : Histoire d'un mythe*, op.cit., p.95.

³⁴⁴ Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op.cit., 269.

³⁴⁵ *Ibid.*, p.227.

³⁴⁶ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.89 (Partie I, chapitre 7).

capitaine Nemo avec celui d'Œdipe et du Sphinx : « Je le considérais avec un effroi mélangé d'intérêt, et sans doute, ainsi qu'Œdipe considérait le Sphinx³⁴⁷ ». Œdipe trouve la réponse à la question du Sphinx et peut donc passer, et bien qu'Aronnax ne parvienne pas à ce que Nemo accepte de lui rendre sa liberté, il réussit à s'échapper et le résultat est donc le même. L'intertextualité complexifie donc le suspense qui crée un rapport au temps ambigu. En effet, selon la formule de Sternberg, que rapporte Raphaël Baroni : « Le suspense nous jette en avant dans l'opacité du futur³⁴⁸ ». Il y a une projection temporelle qui ne répond pas à l'expérience réelle du temps du lecteur et qui est accentuée par le support périodique qui scande la lecture. Finalement, la série d'indications péritextuelles, dont fait partie l'inscription au sein de la revue du *Magasin d'éducation et de récréation* des *Voyages extraordinaires*, oriente à l'avance la lecture. Le lecteur, en lisant les romans verniens dans une revue, s'attend à un « phénomène de suspense et du report au lendemain ("la suite à demain") [qui] crée une forme hyperbolique d'attente et de retour régulier de la lecture du journal³⁴⁹ ». Ainsi, cette tension narrative, qui existe déjà dans l'œuvre romanesque en elle-même, est accentuée par son support. Dans un mouvement circulaire, ces effets sont eux-mêmes causés par la condition particulière de la lecture du journal qui sont « l'attente impatiente et la fidélisation³⁵⁰ » ainsi que « l'oubli³⁵¹ ».

3) La lecture comme voyage dans le temps et dans l'espace

Ce temps propre à la lecture, où « vivre au rythme du journal signifie [...] partager une temporalité et au-delà une expérience de la temporalité³⁵² », transporte le lecteur dans une autre temporalité et lui fait vivre un véritable voyage. Pour le lecteur du XIX^e siècle, « le journal est un objet à lire et à regarder, mais également un *objet sonore*³⁵³ », ainsi sa lecture devient une véritable expérience sensible. Si l'on en croit les articles de presse écrits par les lecteurs de Jules Verne à propos de son œuvre, la lecture des *Voyages extraordinaires* transporte le lecteur au côté des personnages. Par exemple, Sigmund Feldmann, dans un texte paru en février 1898, dit de Jules Verne qu'il est « l'homme [...] qui a emmené en promenade jeunes et vieux entre toutes les planètes et qui, sur la nôtre, a rendu familiers aussi bien les jungles australiennes, que les champs de glace du Groenland³⁵⁴ ». Charles Dawbarn, plus modérément, explique, dans son article « The Prophecies of romance. Jules Verne on scientific progress », paru dans le *Pall Mall Magazine* de mai 1904, que les *Voyages extraordinaires* « rapides et enivrants, donnent au lecteur la sensation de se déplacer tout en restant assis chez soi³⁵⁵ ». Cela correspond à la volonté de Pierre-Jules Hetzel, qui, pour mieux faire assimiler les connaissances géographiques disposées dans les romans, cherche à

³⁴⁷ *Ibid.*, p.118 (Partie I, chapitre 10).

³⁴⁸ Dans Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, *op.cit.*, p.269.

³⁴⁹ Marie-Ève Thérenty, « Rythmes et imaginaires du quotidien : vivre au rythme du journal », *op.cit.*, p.1312.

³⁵⁰ Marie-Ève Thérenty, « Métamorphoses littéraires : La littérature-journal », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, *op.cit.*, p.1515.

³⁵¹ *Ibid.*, p.1515.

³⁵² Marie-Ève Thérenty, « Rythmes et imaginaires du quotidien : vivre au rythme du journal », *op.cit.*, p.1317.

³⁵³ Guillaume Pinson, « Du lecteur automate aux émotions universelles », *CONTEXTES* [en ligne], paragraphe 6, mis en ligne le 27/04/2018, consulté le 10/02/2021. URL : <https://journals.openedition.org/contextes/6445>

³⁵⁴ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.128.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.203.

transporter le lecteur et à le distraire, « en emmiellant [...] la pilule de la science, pour la mieux faire avaler », comme le note Lucien Dubois dans son article « Le roman scientifique – Jules Verne et ses œuvres³⁵⁶ » paru dans la *Revue de Bretagne et de Vendée* en 1875. Ainsi, Jules Verne atteint son objectif puisque « l'enjeu du roman est de faire de la science à la fois un objet de fascination et une aventure, c'est-à-dire une expérience vécue par le lecteur³⁵⁷ ».

Cependant, apparaît alors un paradoxe : la lecture des romans verniens permet de sortir de la banalité et de la temporalité de son quotidien alors même que le lecteur y a accès dans un quotidien (ou tout du moins une revue périodique). Dans sa lettre écrite à Jules Verne, George Sand affirme que la lecture de ses romans lui a permis de « réussi[r] à [la] distraire d'une bien profonde douleur et [de lui] en faire supporter l'inquiétude³⁵⁸ ». Autrement dit, la lecture apparaît comme une échappatoire permettant de sortir de sa temporalité et c'est précisément pour cette raison que l'auteure espère une nouvelle publication de Jules Verne. George Sand n'est pas la seule à rechercher cela. Stanislas Rzewuski ne dit pas autre chose dans son article « Le génie de Jules Verne », publié dans *L'Événement* du 24 avril 1900, quand il explique que « lorsque notre cœur meurtri par la vie cherche l'oubli³⁵⁹ », la lecture des *Voyages extraordinaires* est un refuge réalisant ce souhait :

Ce compagnon fidèle nous accompagne depuis l'aube de nos jours, jusqu'à la mélancolie du soir ; il nous suffit, aux heures de tristesse et de découragement, de l'appeler à notre aide ; aussitôt, sa voix familière nous parle, comme aux jours d'autrefois : elle nous octroie toujours la grâce de l'oubli.³⁶⁰

Cela correspond à l'état d'esprit du XIX^e siècle où « le lecteur attend dorénavant du journal qu'il meuble sa vie³⁶¹ ». Or, il apparaît comme paradoxal que ce soit dans un support qui mime la quotidienneté, que les lecteurs trouvent une échappatoire à leur quotidien. En effet, « cette publication et cette lecture quotidiennes qui rythment le récit en journées et qui donnent au lecteur la sensation intime du temps³⁶² » semblent davantage renvoyer le lecteur à son quotidien qu'à l'en éloigner. En effet, la publication de la presse suit le rythme du temps réel puisque « le quotidien parlé dans la fiction se déroule ainsi selon un rythme et une durée qui tendent à épouser le temps de la lecture, surtout lorsque celle-ci est contrainte par la publication en feuilleton³⁶³ ». C'est particulièrement le cas dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* où, comme nous l'avons noté, les jours de publication correspondent aux jours de la fiction : ce roman paraît du 20 mars au 20 juin et l'histoire se déroule de la fin mars au 20 juin également. On peut supposer que ce paradoxe est une caractéristique de cette nouvelle expérience temporelle qui est le fruit du bouleversement du temps de la lecture causé par la quotidienneté du journal. Ainsi, d'une part, le temps de la lecture propre aux revues (et plus largement à la publication dans la presse), qui sont publiées de manière quotidienne ou périodique, se situe dans un rapport constant à la quotidienneté. D'autre part, cette lecture est

³⁵⁶ Dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, op.cit., p.65.

³⁵⁷ Claire Barel-Moisan, « Du Magasin à *La Science* illustrée : Hybridation du roman vernien dans l'écosystème de la revue », op.cit., p.53.

³⁵⁸ Dans *Entretiens avec Jules Verne réunis*, op.cit., p.138.

³⁵⁹ Dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, op.cit., p.211.

³⁶⁰ *Ibid.*, p.210.

³⁶¹ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, op.cit., p.39.

³⁶² *Ibid.*, p.186

³⁶³ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, op.cit., p.107.

précisément une échappatoire à la vie quotidienne, comme l'illustre cette remarque de A. J. Park : « Jules Verne ! Comme ce nom évoque des moments palpitants et merveilleux ! Le temps et l'espace sont aussitôt oubliés³⁶⁴ » que l'on retrouve dans le numéro 519 de la revue *Chums*, paru le 20 août 1902.

Cette relation ambiguë que le lecteur entretient avec la quotidienneté, due au support périodique, est accrue par le phénomène de fictionnalisation. Ce dernier démultiplie les temporalités et complexifie donc le rapport au temps.

III. Quand la réalité rejoint la fiction : le cas signifiant du Tour du monde en quatre-vingts jours

1) L' « illusion médiatique³⁶⁵ »

La trajectoire médiatique du *Tour du monde en quatre-vingts jours* est le résultat d'une politique éditoriale reprenant des logiques de fictionnalisation du réel, de proximité de forme entre le reportage et le récit fictif et d'une écriture jouant sur des effets de tensions narratives. Ce roman est publié dans *Le Temps* en novembre et décembre 1872 de manière à imiter le rythme de l'expédition de Phileas Fogg :

[La logique régulière de publication du *Temps*] rend prévisible le rendez-vous de lecture et permet à Verne de programmer la fin de son roman pour faire coïncider la diégèse et la réalité. Le 21 décembre 1872, Fogg doit se rendre à son club pour gagner son pari et *Le Temps* devait rendre public le dernier chapitre du roman. La tension narrative est en quelque sorte renforcée par l'approche de la date fatidique. Le 20 décembre, le chapitre s'achève sur l'échec présumé de Fogg. Mais, de la même manière que les héros se croient en retard d'un jour, Verne ne livre pas ce chapitre le 21 décembre, mais le lendemain. À la place du feuilleton, le quotidien publie une série de dépêches venant des quatre coins du monde. Le 22 décembre, le dernier chapitre révèle la fin heureuse liée au "jour fantôme".³⁶⁶

Cela participe à la fictionnalisation du réel ou, à l'inverse, à rendre réel le fictif. De plus, cette écriture périodique, au sein de la société du XIX^e siècle « marquée par une crise de l'expérience du temps et donc par un changement de régime d'historicité³⁶⁷ » entraîne ce phénomène d'illusion médiatique. Ce phénomène, « propre aux journaux et médias modernes, qui tend à faire de chaque instant qui passe le moment d'une Histoire en construction, à comprendre à la fois dans sa singularité significative et dans sa valeur cumulative³⁶⁸ » est à l'œuvre dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, dans lequel chaque épisode prend une

³⁶⁴ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.185.

³⁶⁵ Alain Vaillant, « L'Histoire au quotidien », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, *op.cit.*, p.1276.

³⁶⁶ Bounthavy Suvilay, « Adaptation transmédiatique : *Le Tour du monde* en série animée hispani-japonaise », dans Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), *Jules Verne et la culture médiatique*, *op.cit.*, p.179.

³⁶⁷ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, p.22.

³⁶⁸ Alain Vaillant, « L'Histoire au quotidien », *op.cit.*, p.1276.

importance capitale au sein de l'entreprise de Phileas Fogg qui elle-même s'inscrit dans l'Histoire plus grande du mouvement d'exploration et de compréhension du monde. C'est une pierre à l'édifice. Cette confusion entre actualité et historicité crée un « effet de grossissement, qui procure au lecteur la double sensation qu'il a été pour ainsi dire présent à l'événement et que cet événement était historiquement capital³⁶⁹ ». En effet, Marcel Hutin, dans son article « M. Jules Verne chez lui – Quinze minutes chez l'Auteur du *Tour du monde en 80 Jours* » publié dans *L'écho de Paris* du 24 mai 1901, raconte que « le monde entier s'intéressait à ce point aux péripéties du voyage de Phileas Fogg que les correspondants des journaux américains et anglais allaient jusqu'à câbler à leurs journaux, chaque jour, la traduction de ses feuilletons³⁷⁰ ». Autrement dit, en créant cet événement, la presse a également créé un sentiment de proximité avec celui-ci. Cette impression d'immédiateté est tributaire d'une quête toujours plus effrénée de l'information et de la transmission de celle-ci. De plus, dans le cas de ce roman, l'illusion d'actualité s'accompagne du processus de fictionnalisation du réel qui fait que le pari de Phileas Fogg et son expédition sont traités comme un événement réel où « temps historique et temps romanesque [se] rejoignent³⁷¹ ». En effet, « grâce à la presse et aux réinvestissements dont elle se fait l'écho fidèle, des héros fictionnels sont promus au rang d'icônes familières³⁷² » et c'est le cas de Phileas Fogg.

2) La publicité : le recours à la fiction pour des retombées financières réelles

Par le recours au périodique, qui présente le projet de Phileas Fogg sous les mêmes modalités qu'une entreprise réelle, « réalités et fictions s'entremêlent³⁷³ ». L'engouement autour de ce récit est tel que « dans toute l'Europe s'ouvrent des paris sur les chances de réussite de l'excentrique voyageur³⁷⁴ » et le temps de la fiction fusionne avec celui du lecteur. L'anecdote des industriels ayant demandé à ce que le navire qui ramène Fogg porte le nom de leur compagnie est révélatrice de l'impact de la fiction sur le réel, et ainsi, par juxtaposition, du temps du journal sur la conception du temps. Marcel Hutin, dans le même article que celui cité précédemment, relate cette anecdote :

À la fin, Phileas Fogg, obligé de brûler le pont du bateau pour activer la vitesse, afin de pouvoir rentrer le jour convenu, fait chauffer à blanc les machines du bateau. Savez-vous que Jules Verne reçut des compagnies de navigation françaises, anglaises et américaines les propositions les plus alléchantes pour l'engager à faire choix d'un de leurs steamers qui ramènerait son héros en Europe ? *Jules Verne resta inébranlable devant ces offres plus magnifiques les unes les autres et ne répondit pas.*³⁷⁵

³⁶⁹ *Ibid.*, p.1276.

³⁷⁰ Dans *Entretiens avec Jules Verne, op.cit.*, pp.148-149.

³⁷¹ Maxime Prévost et Jean-Simon Demers, « Lire *Le Temps* avec Phileas Fogg », *Médias 19* [en ligne], dans Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Les journalistes : identités et modernités*, mis à jour le 11/04/2017, consulté le 19/02/2021. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=22763>

³⁷² Marie-Ève Thérenty, « Métamorphoses littéraires : La littérature-journal », *op.cit.*, pp.1519-1520.

³⁷³ Gilles de Robien, Emmanuel Haymann et Piero Gondolo Della Riva, *Jules Verne le rêveur incompris, op.cit.*, pp.165-166.

³⁷⁴ *Ibid.*, pp.165-166.

³⁷⁵ Dans *Entretiens avec Jules Verne, op.cit.*, pp.148-149.

Un événement similaire est rapporté dans un article sur Jules Verne publié dans le numéro 928 du journal *Le Voleur* du 23 avril 1875 :

Un détail assez curieux, qui fait honneur à Jules Verne :

Quelques jours avant que le *Tour du monde* ait été mis en scène à la Porte Saint-Martin, des délégués d'une Compagnie financière fort connue se présentèrent chez l'auteur.

« Si vous voulez, lui dirent-ils, dans la pièce qu'on va jouer, faire passer votre héros par le pays dont nous sommes chargés de faire couvrir les emprunts, en vantant la prospérité et en indiquant que le chemin de fer qui le traverse est le moyen de locomotion le plus direct pour faire le tour du monde, nous sommes chargés de vous offrir une somme considérable ».

L'auteur des *Voyages extraordinaires*, qui connaît à fond toutes les subtilités et toutes les ruses de la Bourse, écouta cette ouverture assez froidement, puis il dit en riant, en matière de conclusion :

« Non... c'est inutile d'insister. Je fais voir le *Voyage autour du Monde*, mais je ne veux pas faire voir le tour du monde. »

Les délégués ses retirèrent désappointés...³⁷⁶ »

Ainsi, des investisseurs sont prêts à faire des offres « alléchantes », « plus magnifiques les unes que les autres » et à lui offrir « une somme considérable », car ces derniers sont conscients que ces investissements auront des retombées financières extrêmement intéressantes. Au-delà de l'aspect économique, ces anecdotes sont révélatrices d'un phénomène littéraire et d'un rapport au temps particulier. En effet, cela signifie que la fiction a un impact sur la réalité et que le temps du journal vient se substituer au temps mécanique dans l'expérience *réelle* du temps.

3) Il faut battre Phileas Fogg !

Ce temps rocambolesque, plein de revirements de situations, marqué par la tension narrative, est si plaisant³⁷⁷ que le lecteur veut se faire lui-même acteur. Ainsi, Nellie Bly part de New York le 14 novembre 1889 pour un tour du monde avec pour objectif de battre Phileas Fogg en étant plus rapide que lui, ce qu'elle réalise puisqu'elle est de retour à New York après 72 jours, 6 heures et 11 minutes. Le temps mécanique devient donc l'arbitre dans cette concurrence entre le temps fictif et le temps réel. Nellie Bly rencontre Jules Verne le vendredi 22 novembre 1886 et cette « rencontre entre l'auteur du *Tour du monde en quatre-vingt jours* et la journaliste [est] le fil rouge qui reli[e] l'imaginaire Mr. Fogg et la très réelle Miss Bly³⁷⁸ ». Pour Jules Verne, cette démarche est utile car elle pourra avoir des répercussions sur les décisions politiques qui permettront une amélioration des services de transport et donc un accroissement de la vitesse des échanges, comme il le confie à Robert Sherard :

³⁷⁶ Dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, op.cit., pp.84-85.

³⁷⁷ Voir Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op.cit.

³⁷⁸ Gilles de Robien, Emmanuel Haymann et Piero Gondolo Della Riva, *Jules Verne le rêveur incompris*, op.cit., p.253.

[Ce voyage] arrive *au bon moment* [...] parce que aussi vite que vous voyagerez, et je n'ai aucun doute là-dessus, il attirera l'attention sur le manque relatif de moyen de communication pour de tels voyages. Il devrait inciter le gouvernement russe à commencer les travaux du Transsibérien.³⁷⁹

Fiction et réalité s'entremêlent et ont des répercussions sur l'expérience du temps puisqu'elles participent au sentiment d'accélération du temps déjà pressenti dans le roman. En France, Gaston Stiegler est dépêché par *Le Matin* et commence son tour du monde le 1^{er} août 1901 pour le finir en 63 jours. Lui aussi rencontre Jules Verne au cours de son voyage. Ses paroles, destinées au père de Phileas Fog, sont rapportées dans *Le Progrès de la Somme* du 2 août 1901, témoigne de l'influence de l'œuvre vernienne sur le monde réel :

C'est à vous, cher Maître, lui dit-il, que revient tout l'honneur de ce voyage. [...] Parfaitement, c'est vous qui, le premier, avez entrevu la possibilité de ce voyage ; c'est vous qui, le premier, l'avez accompli, et dans quelles circonstances ! Vous avez tracé la voie, vous avez donné le désir de faire le tour du monde, en même temps que vous donniez l'envie de l'accomplir à la plus grande vitesse possible.³⁸⁰ »

Gaston Stiegler se pose en disciple et ne marque pas de distinction entre le temps du récit et le temps de la lecture, qui devient lui-même temps de l'action. Il ne faut pas non plus négliger l'aspect financier d'une telle démarche pour le journal en question, ici le *New York Word*, étant donné que le voyage de Nellie Bly sera un réel succès publicitaire. De plus, pour faire concurrence à Stiegler et au *Matin*, *Le Journal* envoya Henri Turot faire le tour du monde dans le sens inverse, mais ce dernier sera moins rapide. À travers les expéditions de leurs journalistes, ainsi que leur portée médiatique, les journaux cherchent à gagner en influence. La rapidité devient donc un idéal à atteindre.

Jules Verne est un écrivain ancré dans cette « civilisation du journal » qui provoque un véritable bouleversement anthropologique du rapport au temps :

Destinés à encoder l'expérience du réel, à créer ce qu'on désigne par le terme de réalité, les médias influencent l'évolution des grilles d'interprétation du monde, et finalement, la "réalité" elle-même. Au XIX^e siècle, c'est la forme du journal qui devient prédominante dans la construction de cette réalité.³⁸¹

Comme nous l'avons vu, le temps du journal contamine l'expérience réelle du temps, que ce soit celle du lecteur ou de l'auteur, ce qui crée une mutation anthropologique profonde de la représentation et de l'expérience de la réalité. Cette évolution n'est pas sans conséquence sur l'esthétique romanesque. En effet, à cette période, « la collusion entre la sphère des gens de lettres et celle des "journalistes" est totale³⁸² » ce qui fait que le journal « constitue à la fois l'atelier primaire et le lieu essentiel de compréhension des mutations poétiques de la littérature au XIX^e siècle³⁸³ ». Dans une perspective plus large, il nous faut voir en quoi

³⁷⁹ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.71.

³⁸⁰ *Ibid.*, p.160.

³⁸¹ Julien Schuh, « Le temps du journal : Construction médiatique de l'expérience temporelle au XIX^e siècle », *op.cit.*, p.73.

³⁸² Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, *op.cit.*, p.13.

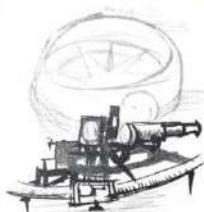
³⁸³ *Ibid.*, p.18.

l'imaginaire du temps de Jules Verne, marqué par cette mutation, fonde l'esthétique vernienne.

PARTIE III

– La poétique du temps –

Une redéfinition de l'esthétique vernienne à partir de son imaginaire du temps



Au début de sa carrière de romancier, l'œuvre de Jules Verne est noyée parmi les autres livres éducatifs de la bibliothèque Hetzel. En témoigne l'article de Charles Clément, publié dans le *Journal des débats* du 22 décembre 1871 :

Si les livres qui s'adressent à l'imagination sont encore peu nombreux dans la bibliothèque de M. Hetzel, la série qui concerne l'éducation compte un nombre déjà considérable de beaux ouvrages, parmi lesquels nous rappellerons [s'en suit une liste citant les dernières publications de P. Gratiolet, M. Bertrand, Raraday, J. Macé, Maury, M. Grimard, M. Roulin, Sayous, MM. Cahours et Riche, J. Néraud] ; enfin de belles études de géographie, de géologie, d'astronomie, de M. Jules Verne, que l'auteur vient de compléter par un nouveau volume : *Vingt Mille Lieues sous les mers* qui ne cède rien à ses aînés.³⁸⁴

Cependant, au fil des années, sa popularité allant croissant, Jules Verne s'est imposé comme le créateur d'un nouveau genre et, aujourd'hui, les *Voyages extraordinaires* sont considérés comme des entités autonomes, au point d'en oublier leur genèse au sein du *Magasin d'éducation et de récréation*. Mais alors, comment Jules Verne a-t-il réussi à se différencier tout en répondant aux exigences de son éditeur ainsi qu'aux contraintes du support périodique ? C'est précisément ce que nous allons essayer de déterminer dans cette partie en redéfinissant l'esthétique et la poétique verniennes. De fait, l'imaginaire du temps, que nous avons étudié en détail dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* et dans sa relation étroite avec la presse, nous amène à repenser l'esthétique vernienne dans sa globalité.

Dans cette dernière partie, il ne s'agira plus d'isoler Jules Verne, en le considérant seulement comme le créateur d'un nouveau genre, mais de le replacer dans son paysage. Avant tout, il faudra réévaluer l'opinion commune qui associe Jules Verne au roman d'anticipation et au roman géographique. Ensuite, je montrerai en quoi il réinvestit les dispositifs qui viennent du réalisme pour penser sa poétique du temps.

³⁸⁴ Dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, op.cit., p.31.

Chapitre 1

Le roman d'anticipation et le roman géographique, une ode au temps mécanique ?

Avant tout, pour pouvoir redéfinir l'esthétique vernienne, il faut se confronter à deux lieux communs selon lesquels Jules Verne serait un auteur de romans d'anticipation et de romans géographiques. L'affirmation simple de Stanislas Rzewuski illustre parfaitement ce poncif : « Jules Verne, *on l'a bien souvent dit, et avec raison*, est le créateur du roman scientifique et du roman géographique³⁸⁵ ». Ces deux genres s'inscrivent dans un mouvement plus large dans lequel l'Homme cherche à prendre possession du globe et où tout devient mesurable et quantifiable. Cela semble aller à l'encontre de l'expérience intime du temps de l'auteur qui, lors de ses séances d'écriture, bien qu'inscrites dans un cadre défini, paraît sortir du temps mécanique. Autrement dit, nous reprenons le questionnement de Marius Topin : « Comment, en un mot, M. Verne, dont les livres sembleraient devoir être discutés seulement dans le sein de l'Académie des sciences ou de la Société de géographie, est-il également justiciable de la critique littéraire ?³⁸⁶ ».

I. Jules Verne et le roman d'anticipation

1) Jules Verne, un visionnaire ?

Est considéré comme visionnaire, « celui [...] qui a la prescience de l'avenir³⁸⁷ ». Or, précisément, Jules Verne est perçu par ses contemporains comme un auteur, voire un prophète, produisant des œuvres d'anticipation. En témoigne l'article de Charles Wallut publié dans *Le Musée des Familles* de septembre 1875 dans lequel il écrit : « Dans cent ans peut-être la science nous aura livré de nouveaux secrets et les rêves de Jules Verne seront devenus des réalités³⁸⁸ ». Plus encore, H. G. Wells, pour s'en distinguer, qualifie de prophétique l'œuvre de l'auteur français, dans *Jules Verne and I* :

Il n'existe aucune ressemblance littéraire entre les *anticipations* du célèbre Français et mes œuvres qui procèdent de l'imagination. Son œuvre avait presque toujours comme sujet des inventions et découvertes réellement possibles, et il a fait *quelques prévisions* remarquables. L'intérêt que Verne invoquait était d'ordre pratique ; il dérivait, croyait et

³⁸⁵ Stanislas Rzewuski, « Le génie de Jules Verne », dans *L'Évènement*, 24 avril 1900, dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, op.cit., p.211.

³⁸⁶ *Ibid.*, Marius Topin, « Jules Verne », dans *La Presse*, 25 avril 1876, p.111.

³⁸⁷ Définition de « visionnaire », subst. et adj. du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne].

³⁸⁸ Dans *Entretiens avec Jules Verne réunis et commentés*, op.cit., p.29.

racontait que l'on pouvait réaliser telle ou telle chose, qui ne se faisait pas encore à l'époque. [...] Beaucoup de ses inventions sont devenues « vraies ».³⁸⁹

En raison des multiples machines qui peuplent l'univers des *Voyages extraordinaires*, Jules Verne est associé à un inventeur et à un prophète. Par exemple, Johan Heliot qualifie Jules Verne de « prophète de la science » dans *La Lune seule le sait*³⁹⁰. Ainsi, Jules Verne est vu comme un auteur visionnaire, dans le sens où il prédirait le futur, à travers notamment les inventions de ses *Voyages extraordinaires*. Un paradoxe apparaît alors entre l'œuvre de Jules Verne et sa réception. En effet, son unique roman d'anticipation, à savoir *Paris au XX^e siècle*, n'est publié qu'à titre posthume en 1994. Ce roman, écrit en 1860 ou en 1863, est marqué par un regard pessimiste et critique à l'égard de l'avenir et de la technologie. L'histoire commence « le 13 août 1960³⁹¹ » et semble anticiper l'évolution de la société : hausse du nombre d'enfants hors mariage, dévaluation des langues mortes et du français au profit des sciences et de l'anglais, importance du commerce et du progrès, ... Son éditeur, Pierre-Jules Hetzel, rejette ce roman en lui expliquant qu'il serait néfaste à sa carrière et que personne ne comprendrait ces prophéties.

Le fait de concevoir les *Voyages extraordinaires* comme des romans d'anticipation a un impact considérable sur la perception du rapport au temps présenté dans l'œuvre :

[L'opinion commune associe] la littérature d'anticipation au principe d'une expérience originale du temps, qu'il s'agisse de projeter des personnages dans le futur, de dévoiler des sociétés imaginaires archaïques ou plus avancées que les nôtres, ou de dessiner l'avenir des progrès des sciences et des technologies.³⁹²

Ainsi les romans d'anticipation semblent proposer un dépaysement au lecteur en imaginant une société éloignée (dans l'espace et dans le temps) de leur société contemporaine. Cependant, en réalité, « le récit d'anticipation présente une temporalité innovante qui amène le lecteur à réfléchir sur son présent : la projection vers l'avenir n'empêche pas un "présentocentrisme"³⁹³ ». En effet, cette projection vers l'avenir sur laquelle repose le roman d'anticipation est le reflet du rapport au temps de la société du XIX^e siècle. La mutation anthropologique de la perception du temps, à laquelle participe la presse, qui n'est plus cyclique mais linéaire, fait que les individus cherchent à se rendre maîtres de ce temps qui leur échappe en se projetant vers l'avenir, en témoignent les politiques de planification, et en cherchant à prédire l'avenir, dont le développement de la météorologie est la manifestation.

2) Le roman scientifique

Si l'œuvre vernienne est perçue comme prophétique, c'est en raison de l'importance de la science et des données scientifiques précises dans ses romans. En effet, bien que l'œuvre de Jules Verne reste romanesque et fictionnelle, aux yeux de ses contemporains l'imagination

³⁸⁹ *Ibid.*, p.172.

³⁹⁰ Voir Jean-Christophe Valtat, « Mon Nom est Nemo » dans Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), *Jules Verne et la culture médiatique*, *op.cit.*, pp.241-254.

³⁹¹ Jules Verne, *Paris au XX^e siècle* [1863], Paris, Le Livre de Poche, 1996, p.6.

³⁹² Voir Colloque « Les Temps de l'anticipation », *op.cit.*

³⁹³ *Ibid.*

se trouve au service de la science. Comme l'atteste l'article « Le monde futur » d'Henry Fouquier, publié dans *Cosmos* d'octobre 1901 :

Mais, dans ces imaginations de Jules Verne, il entre une part de possible : [...] la *féerie scientifique* me plaît quand elle s'offre à nous comme un *rêve logique* et qu'il n'est pas impossible absolument de voir peut-être se réaliser un jour grâce au génie humain.³⁹⁴

L'association entre l'imagination et la science se transforme rapidement en une suprématie de la seconde sur la première. Théophile Gauthier illustre parfaitement cette idée lorsqu'il affirme, dans son article « Jules Verne », paru dans la *Revue des théâtres* du 16 juillet 1866 : « La chimère est ici chevauchée et dirigée par un esprit mathématique³⁹⁵ ». Il en est de même, lorsqu'Émile Zola, dans son article de *L'Avenir national* du 24 avril 1873, écrit que les histoires de Jules Verne sont « plus surprenantes que des contes de fée, belles comme de la fantaisie et cependant d'une vérité toute arithmétique³⁹⁶ ». Ce phénomène correspond à l'état d'esprit de l'époque, comme le remarque Jules Claretie, dans la partie consacrée à Jules Verne des *Célébrités contemporaines* publiées en 1883 :

Nous en sommes aux contes scientifiques. La science a pris notre temps au collet. Elle le secoue même un peu violemment, quitte à faire tomber toutes ses illusions ; et à l'heure où la féerie se réfugie dans le téléphone, il était naturel qu'un conteur traduisît, dans des récits bientôt populaires, *les aspirations de notre époque vers le fantastique scientifique*.³⁹⁷

Ce rapport au monde explique pourquoi ces romans, bien que fictifs, voient leur dimension scientifique à ce point mise en avant et pourquoi leur auteur est considéré comme visionnaire, au sens prophétique.

Ainsi, la proximité entre les *Voyages extraordinaires* et les romans scientifiques renvoie à un rapport au temps fondé sur le temps mécanique :

Philosophiquement, on pourrait, en le situant dans l'Antiquité, comparer [Jules Verne] aux pythagoriciens qui avaient trouvé, dans la science des nombres l'explication totale de l'existence. Tout découlait d'une conception mathématique de l'Univers qui, chez les philosophes grecs, devait répondre à l'analyse de la seule raison.[...] Ce « scientisme » ressemble à celui de Jules Verne, en moins actuel, évidemment, et avec des limites qu'il a su dépasser.³⁹⁸

Le scientisme, en érigeant la science haut plus au degré dans la compréhension du monde, développe un rapport au monde et au temps basé sur l'idée que tout est mesurable et quantifiable. Autrement dit, le temps mécanique prime au détriment du temps phénoménologique. Dans cette perspective, « le récit vernien se trouve au centre d'une nouvelle opposition : celle du *roman* et du *manuel*³⁹⁹ ». Cependant, alors même que la science est présentée comme centrale dans son œuvre, Jules Verne se contente du savoir officiel

³⁹⁴ Dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, op.cit., p.214.

³⁹⁵ *Ibid.*, p.23.

³⁹⁶ *Ibid.*, p.48.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.164.

³⁹⁸ Gérard Orthelieb, *Jules Verne : Histoire d'un mythe*, op.cit., p.47.

³⁹⁹ Thomas Carrier-Lafleur, « L'Extraordinaire en série : Démesures verniennes chez Albert Robida et Gustave Le Rouge », dans Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), *Jules Verne et la culture médiatique*, op.cit., p.80.

datant de la fin du XVIII^e siècle. Il ne s'intéresse pas aux nouvelles découvertes car il préfère imaginer des réalisations pratiques de la science plutôt que de débattre sur de nouvelles théories⁴⁰⁰. Cela correspond à la visée pédagogique de ses œuvres qui « dispensent une instruction élémentaire, et qui privilégie au contraire des savoirs déjà constitués, plutôt anciens, dont la validité ne saurait être contestée⁴⁰¹ ». Néanmoins, qu'elle soit contemporaine ou datée, la science, en restant au centre des *Voyages extraordinaires*, fait que ceux-ci semblent avant tout se focaliser sur le temps mécanique.

3) « On ne doit pas me prendre pour un prophète⁴⁰² »

Le fait d'associer Jules Verne à un écrivain visionnaire, au sens où il anticiperait l'avenir, est problématique, parce que cette idée se fonde, essentiellement, sur ses inventions qui dans les faits existent déjà à son époque. De fait, que ce soit le *Nautilus* ou le canon des voyages lunaires créé dans *De la Terre à la Lune*, Jules Verne s'appuie sur les acquis technologiques de son époque et, par la fantaisie, les pousse jusqu'au bout. Par exemple, pour ce qui est du canon du voyage lunaire, l'auteur part d'un canon standard et multiplie ses dimensions par la règle de trois⁴⁰³. Jules Verne lui-même ne cesse de rejeter cette dimension prophétique tout au long de ses entretiens avec la presse et insiste longuement sur le fait qu'il n'est pas l'inventeur du sous-marin, alors même qu'il fait dire à son narrateur Aronnax, à propos du *Nautilus*, que ce « navire avance d'un siècle, de plusieurs peut-être, sur son époque⁴⁰⁴ ». Par exemple, Robert Sherard, dans un entretien paru le 9 octobre 1903 dans *T.P.'s Weekly* rapporte ces paroles de l'écrivain : « Les Italiens ont inventé le sous-marin soixante ans avant que je ne crée Nemo et son bateau⁴⁰⁵ ». On retrouve cette même idée dans un article écrit par Charles Dawbam et publié dans *Pall Mall Magazine* en mai 1904 : « On ne doit pas me prendre pour un prophète. Avant que j'écrive *Vingt Mille Lieues sous les mers*, le sous-marin existait. Je n'ai fait que prendre les données telles quelles et les ai développées⁴⁰⁶ ». Plus encore, la part, considérée comme centrale, de la science dans les romans verniens, ne l'est pas en réalité. Jules Verne le concède à Robert Sherard dans un entretien de 1883, rapporté dans *McClure's Magazine* de janvier 1884 : « Non, je ne peux pas dire que je sois particulièrement emballé par la science. En vérité, je ne l'ai jamais été : c'est-à-dire, je n'ai jamais suivi d'études scientifiques, ni même fait d'expériences⁴⁰⁷ ». C'est son cousin Henri Garcet, professeur de mathématiques, qui est chargé de vérifier les calculs des héros verniens, et son frère, Paul Verne, marin, qui surveille la précision des termes

⁴⁰⁰ Voir Oliver Dumas, *Jules Verne avec la publication de la correspondance inédite de Jules Verne à sa famille*, *op.cit.*, p.84.

⁴⁰¹ Claire Barel-Moisan, « Écrire pour instruire », *op.cit.*, p.748.

⁴⁰² Jules Verne, dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.205.

⁴⁰³ Voir François Angelier, Jacques Crovisier, Nicolas Martin et Laurence Sudret, « Jules Verne, voyage au centre de la science », France Culture [en ligne], mis en ligne le 04/05/2018, consulté le 24/10/2020.

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-methode-scientifique/la-methode-scientifique-du-vendredi-04-mai-2018>

⁴⁰⁴ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, Paris, *op.cit.*, p.343 (Partie II, chapitre 4).

⁴⁰⁵ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.200.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.205.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.88.

techniques liés aux manœuvres des navires et celle des coordonnées de longitude et de latitude.

La réception de Jules Verne comme auteur d'anticipation, qui nie l'importance de l'imagination dans le processus créateur, est en contradiction avec l'œuvre vernienne. Celle-ci met en garde contre les dérives du progrès qui risquent de mener à l'abolition de l'art. En effet, dans *Paris au XX^e siècle*, Jules Verne présente une société où la science et l'industrie ont triomphé à tel point qu'Huguenin met en garde Michel : « Tu veux être artiste à une époque où *l'art est mort* !⁴⁰⁸ ». Ainsi, Jules Verne, grâce à l'imagination, extrapole plus qu'il n'anticipe, ce qui, pour autant, ne simplifie par son rapport au temps :

Robert Taussat conclut que toutes les machines de rêves de Jules Verne ne fonctionnent que « par la seule magie du récit qui les engendre ». « Car, avant d'être ingénieur, géographe ou navigateur [...], Jules Verne est, d'abord, un *poète*, au sens grec du terme. C'est-à-dire le créateur, le bâtisseur de prodiges, l'ordonnateur des biens spirituels dépouillés de leurs gangues. »⁴⁰⁹

Or, selon Jules Verne, comme le rapporte l'article « Jules Verne is dead : used science in romance » publié dans l'*Evening Post* du 25 mars 1905, « les poètes ne sont pas nécessairement des rêveurs, mais plutôt des chroniqueurs du passé et des prophètes du futur⁴¹⁰ ». Cependant, apparaît alors un paradoxe entre l'aspect futuriste des *Voyages extraordinaires* et le fait que les personnages voyagent dans le temps, et particulièrement dans le passé. Dans *Voyage au centre de la Terre*, au cours de leur descente vers ce centre, les personnages remontent le cours du temps. De fait, Axel énumère les époques géologiques des plus récentes aux plus anciennes : plicène, miocène, éocène, crétacé, jurassique, triasique, permien, carbonifère, dévolien, silurien, primitif⁴¹¹. Axel et le professeur Lidenbrock sont en réalité à la recherche de l'origine du monde. Cette question de l'origine de l'homme (et de la Terre) est centrale au XIX^e siècle car le recul de la religion laisse cette question sans réponse. Ainsi de nombreuses théories scientifiques s'opposent la concernant. L'amélioration des sciences, qui amène vers le futur, permet, par retour, de mieux comprendre son passé. Autrement dit, le mouvement du progrès tourné vers l'avenir permet un retour dans le passé. C'est précisément ce phénomène qui est à l'œuvre lorsqu'Aronnax, grâce au progrès technique que matérialise le *Nautilus*, peut avoir accès aux ruines de l'Atlantide.

Ainsi, après avoir étudié en détail la relation qui existe entre les *Voyages extraordinaires* et le roman scientifique il nous faut nous concentrer sur un second lieu commun, à savoir l'association de l'œuvre vernienne au roman géographique.

⁴⁰⁸ Jules Verne, *Paris au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.107.

⁴⁰⁹ Oliver Dumas, *Jules Verne avec la publication de la correspondance inédite de Jules Verne à sa famille*, *op.cit.*, p.96.

⁴¹⁰ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.231.

⁴¹¹ Jules Verne. *Voyage au centre de la Terre* [1864], Paris, Le Livre de Poche, 1972 (chapitre 12 à 15).

II. Jules Verne et le roman géographique

1) Jules Verne, « un parfait géographe⁴¹² »

Jules Verne entretient une relation très étroite avec la géographie, discipline qui est entrée dans les programmes scolaires par la loi du 10 avril 1867, avec laquelle la III^e République a institutionnalisé l'enseignement de la géographie à l'école. Jules Verne est effectivement membre de la Société de géographie de 1865 à 1898. La rédaction de *Vingt Mille Lieues sous les mers* est même repoussée pour écrire la *Géographie illustrée de la France et de ses colonies*, ouvrage scientifique et géographique, comme son nom l'indique. L'écriture de cette *Géographie* occupera l'intégralité de son temps durant l'année 1867. Sa correspondance privée l'atteste : « Je travaille comme un forçat, imagine-toi, mon cher père, que je fais un dictionnaire ! Oui, un dictionnaire sérieux !! C'est une géographie de la France illustrée⁴¹³ ». Cette lettre enthousiaste montre bien le goût de l'auteur pour cette discipline. En effet, il confie à Robert Sherard « Ma matière préférée a toujours été la géographie⁴¹⁴ » et ce goût se retrouve dans sa production romanesque, et ce, avant même sa rencontre avec Pierre-Jules Hetzel. On le comprend en lisant ses nouvelles basées « sur la plus absolue rigueur géographique⁴¹⁵ » et parues dans le *Musée des familles*. En créant la collection des *Voyages extraordinaires*, Pierre-Jules Hetzel met la dimension géographique au cœur du projet vernien comme le montre la préface des *Voyages et Aventures du capitaine Hatteras* :

Son but est, en effet, de résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne, et de refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers.⁴¹⁶

Plus de trente ans plus tard, cette place accordée à la géographie reste centrale. En effet, *The Pittsburgh Gazette* du 13 juillet 1902 confirme cette tendance des *Voyages extraordinaires* :

[M]on objet [...] était [...] d'apporter aux jeunes des connaissances géographiques en les enrobant d'une manière aussi intéressante que possible. Dans chacun de mes livres, tout fait géographique ou scientifique a été l'objet de recherches attentives, et est scrupuleusement exact. Si, par exemple, je n'avais pas souhaité démontrer qu'un voyage autour du Monde entraîne la perte d'une journée entière, mon *Tour du Monde en quatre-vingt jours*, n'aurait jamais été écrit. Et *L'Île mystérieuse* doit son origine au fait que je désirais raconter aux enfants du monde les merveilles du Pacifique.⁴¹⁷

Ainsi, on retrouve dans les *Voyages extraordinaires* des connaissances géographiques précises ce qui amène Lionel Dupuy, en parlant du roman géographique, à affirmer que Jules

⁴¹² Gilles de Robien, Emmanuel Haymann et Piero Gondolo Della Riva, *Jules Verne le rêveur incompris*, op.cit., p.132.

⁴¹³ Lettre n°137, à son père, Paris, 29 janvier 1866, Oliver Dumas, *Jules Verne avec la publication de la correspondance inédite de Jules Verne à sa famille*, op.cit., p.430.

⁴¹⁴ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, op.cit., p.87.

⁴¹⁵ Gilles de Robien, Emmanuel Haymann et Piero Gondolo Della Riva, *Jules Verne le rêveur incompris*, op.cit., p.104.

⁴¹⁶ Pierre-Jules Hetzel, « Avertissement de l'éditeur », dans Jules Verne, *Voyages et Aventures du capitaine Hatteras* [1866], Paris, Le Livre de Poche, 2020.

⁴¹⁷ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, op.cit., p.179.

Verne est, « au XIX^e siècle, le plus illustre représentant de ce genre romanesque alors en train de se constituer⁴¹⁸ ».

Ce goût pour la géographie se retrouve donc dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* qui est d'abord publié dans *Le Magasin d'éducation et de récréation* sous le titre *Vingt Mille Lieues sous les mers – Tour du monde sous marin*. Ce titre accentue l'importance de l'aspect géographique du roman, considéré comme un « cours de géographie sous-marine⁴¹⁹ » par Lucien Dubois dans son article « Le roman scientifique – Jules Verne et ses œuvres », publié dans la *Revue de Bretagne et de Vendée* en 1875. De plus, Jules Verne, dans sa correspondance avec son éditeur de septembre 1869, sépare les deux volumes en fonction de la zone géographique qu'ils décrivent : « les deux volumes comprennent deux séries très distinctes : l'une le *Pacifique* – l'autre l'*Atlantique*.⁴²⁰ ». La place centrale accordée à la géographie est telle que les outils traditionnellement associés à la mesure du temps servent ici à déterminer les positions spatiales, comme le révèle le capitaine Nemo lorsqu'il explique le rôle attribué à chaque objet lors de sa visite guidée du *Nautilus* : « le sextant, qui par la hauteur du soleil m'apprend ma latitude ; les chronomètres, qui me permettent de calculer ma longitude⁴²¹ ». Par exemple, le capitaine Nemo arrive à déterminer sa position géographique, à savoir qu'il a atteint le pôle Sud, grâce à sa position temporelle, à savoir midi du 21 mars, comme il l'explique à Aronnax : « Je n'emploierai que mon chronomètre [...]. Si demain, 21 mars, à midi, le disque du soleil, en tenant compte de la réfraction, est coupé exactement par l'horizon nord, c'est que je suis au pôle sud⁴²² ». Ce phénomène correspond à la définition du temps comme « le nombre du mouvement, selon l'antérieur-postérieur⁴²³ » d'Aristote, définition qui fait donc fi du temps phénoménologique au profit du temps mécanique. De plus, cette proximité avec la pensée aristotélicienne met en avant l'interdépendance qu'il y a entre le temps et l'espace :

On lit dans Aristote que nous mesurons le temps au moyen du mouvement, et le mouvement au moyen du temps. Le "mouvement" d'Aristote était notre "changement", notre "mouvement" était pour Aristote le "mouvement local". Si l'on restreint la double assertion aristotélicienne en y lisant *mouvement* au sens moderne, on y trouve une définition fort exacte de tout le statut de la *chronométrie* classique, qui vise à mesurer le temps en le référant à l'espace par un mouvement approprié.⁴²⁴

Le temps mécanique est étroitement lié à l'espace, et donc à la géographie. En effet, à chaque date est souvent associée la position géographique occupée à ce moment-là, comme, par exemple : « le 13 avril 1867 [...] le *Scotia* se trouvait par 15° 12' de longitude et 45° 37' de latitude⁴²⁵ », « Trente-sept degrés et quinze minutes de longitude à l'ouest du méridien de

⁴¹⁸ Lionel Dupuy, « Les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne ou le roman géographique au XIX^e siècle », *Annales de géographie*, vol.2, n°690, 2013, p.148, consulté le 22/11/2021. URL : <https://www.cairn.info/journal-annales-de-geographie-2013-2-page-131.htm>

⁴¹⁹ Dans *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, *op.cit.*, p.69.

⁴²⁰ Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel de septembre 1869 dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, *op.cit.*, p.122.

⁴²¹ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.138 (Partie I, chapitre 12).

⁴²² *Ibid.*, p.489 (Partie II, chapitre 14).

⁴²³ Aristote, Henri Carteron (trad.), *La Physique*, Paris, Les Belles lettres, 1966, p.65.

⁴²⁴ Hervé Barreau et Olivier Costa de Beauregard, « TEMPS », *op.cit.*, p.15.

⁴²⁵ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.37 (Partie I, chapitre 1).

Paris et par trente degrés et sept minutes de latitude nord [...]. C'est aujourd'hui 8 novembre, à midi, que commence notre voyage d'exploration sous les eaux⁴²⁶ » ou encore « Le 18 janvier, le *Nautilus* se trouvait par 105° de longitude et 15° de latitude méridionale⁴²⁷ ».

2) Prendre possession du globe (et du temps)

Ce genre romanesque se constitue précisément à une période de colonisation forte où l'homme occidental cherche à prendre possession du monde qui l'entoure. Les grandes périodes de découvertes sont terminées, ce qui a un impact sur la perception du monde et du temps, ainsi que le fait remarquer Olivier Renaud dans *L'Éclipse* du 13 décembre 1874 : « dans un temps où l'on croyait le nouveau fini et bien fini, l'inédit impossible, l'originalité morte, [Jules Verne] a inventé un genre⁴²⁸ ». Comme l'explique Sylvain Venayre, dans les années 1850, naît le mythe de l'Aventurier. Alors même que les espaces inconnus semblent ne plus exister, l'aventure commence à être revendiquée pour elle-même⁴²⁹. Les romans de Jules Verne sont le reflet de cette société qui voit le monde comme pouvant (et allant) être entièrement conquis et compris. C'est cette idée qu'incarne le capitaine Nemo lorsqu'il annonce à ses prisonniers : « notre planète, grâce à moi, va vous *livrer ses derniers secrets*⁴³⁰ ». De plus, à cette période, les progrès scientifiques permettent de ne plus (ou de moins) subir les forces de la nature mais au contraire de les dominer, et cela se retrouve dans les romans géographiques :

[U]n discours essentiellement possibiliste assure au romancier français l'écriture d'aventures où le sujet (géographique) est en mesure d'affirmer un certain degré de liberté face à une nature qui lui impose de nombreuses limites. La dépendance relative de l'homme face à la terre, au milieu dans lequel il évolue, est donc fonction de son degré d'initiative et des moyens qu'il va mettre en œuvre pour assurer la réussite de son entreprise. Le *roman géographique* semble donc couronner, dans le cas des *Voyages extraordinaires*, la modernité d'un sujet de plus en plus émancipé de la terre qui l'a vu naître.⁴³¹

L'Île mystérieuse incarne ce possibilisme qui structure ce roman. En effet, ce roman est l'histoire de cinq hommes – Cyrus Smith, Gédéon Spilett, Nab, Pencroff et Harbert – qui, échoués sur une île déserte, parviennent, grâce à leurs connaissances, leur ingéniosité et leur bonne volonté, non pas à survivre, mais véritablement à reconstruire une société. Le moment du baptême des lieux inconnus apparaît comme une étape symbolique de la prise de possession de l'île, qui est vue comme une entité cartographique et non géographique. Celle-ci est déjà perçue par le prisme de l'intellect et non en elle-même :

⁴²⁶ *Ibid.*, p.159 (Partie I, chapitre 14).

⁴²⁷ *Ibid.*, p.274 (Partie I, chapitre 23).

⁴²⁸ Dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, op.cit., p.62.

⁴²⁹ Voir Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure : Genèse d'une mystique moderne (1850-1940)*, Paris, Aubier, 2002.

⁴³⁰ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.121 (Partie I, chapitre 10).

⁴³¹ Lionel Dupuy, « Les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne ou le roman géographique au XIX^e siècle », op.cit., p.148.

Cyrus Smith et les siens demeurèrent une heure ainsi au sommet de la montagne. L'île se développait sous leurs regards *comme un plan en relief* avec ses teintes diverses, vertes pour les forêts, jaunes pour les sables, bleues pour les eaux.⁴³²

L'île était là sous leurs yeux comme une carte déployée, et il n'y avait qu'un nom à mettre à tous ses angles rentrants et sortants, comme à tous ces reliefs. Gédéon Spilett les inscrirait à mesure, et la nomenclature géographique de l'île serait définitivement adoptée.⁴³³

Le baptême permet également de faire exister ces lieux : « C'est déjà une chose de pouvoir dire où l'on va et d'où l'on vient : au moins, on a l'air d'être quelque part⁴³⁴ ». Les cinq naufragés prennent véritablement possession de cette île et par là-même de leur destin et donc du temps. Ils décident d'être acteurs de leur survie et non de subir les aléas de la nature, ainsi que le réclame Pencroff : « [Il ne faut] plus nous considérer comme des naufragés, mais bien comme des *colons*, qui sont venus ici pour *coloniser* !⁴³⁵ »

3) Le temps du roman géographique

Le fait que les *Voyages extraordinaires* soient des romans géographiques implique un bouleversement du rapport au temps au regard de celui du roman historique, comme l'indique Lionel Dupuy :

Le roman géographique repose sur une inversion chronotopique qui assure le passage des fictions romanesques basées sur l'ici-autrefois (*roman historique*) vers l'ailleurs-maintenant et l'ailleurs-autrefois. C'est par l'intermédiaire d'un opérateur que nous qualifions de « *merveilleux géographique* » que le romancier articule notamment ce passage du réel vers l'imaginaire, et son retour.⁴³⁶

Plus précisément, le « merveilleux géographique » est la combinaison d'un récit poético-mythique et d'un récit merveilleux exotique qui permet ce déplacement dans l'espace et dans le temps. La dimension poético-mythique de *Vingt Mille Lieues sous les mers* se retrouve notamment à travers la mention de nombreuses divinités mythologiques, dont voici un exemple significatif :

Là, je puis dire qu'à perte de vue autour de nous, les terres et les glaçons étaient encombrés de mammifères, et je cherchais *involontairement* du regard le vieux Protée, le mythologique pasteur qui gardait ces immenses troupeaux de Neptune.⁴³⁷

Le voyage est tel qu'il fait perdre ses repères à Aronnax, lequel se retrouve plongé dans une autre temporalité à la recherche d'une vision mythologique. La notion d'exotisme, quant à elle, permet de marquer une distance et de provoquer un dépaysement. On retrouve des références explicites à cette idée, dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* : « des bucardes

⁴³² Jules Verne, *L'Île mystérieuse*, *op.cit.*, p.132 (Partie I, chapitre 11).

⁴³³ *Ibid.*, p.135 (Partie I, chapitre 11).

⁴³⁴ *Ibid.*, p.134 (Partie I, chapitre 11).

⁴³⁵ *Ibid.*, p.134 (Partie I, chapitre 11).

⁴³⁶ Lionel Dupuy, « Les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne ou le roman géographique au XIX^e siècle », *op.cit.*, p.132.

⁴³⁷ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.486 (Partie II, chapitre 14).

exotiques du Sénégal⁴³⁸ », dans *Les Enfants du capitaine Grant* : « productions exotiques⁴³⁹ », « une forêt d'arbres exotiques⁴⁴⁰ ». Mais il s'agit avant tout d'un processus plus large qui exprime des espaces lointains, ce que sont précisément ces voyages aux confins du monde, dans des endroits jusqu'alors inexplorés : le pôle sud, l'espace, le dessous des océans, le centre de la terre, ... Ainsi, les *Voyages extraordinaires*, précisément par leur dimension géographique, éloignent l'Homme de ses repères et apparaissent donc comme une négation du temps chronologique.

Cependant, c'est précisément « parce que l'on prend de la distance avec l'ordinaire, le quotidien, que l'on peut mieux appréhender la réalité et la complexité du monde dans lequel nous évoluons⁴⁴¹ ». Or, il semble que les lieux des *Voyages extraordinaires* (l'île, le volcan, ...) ne renvoient pas à une réalité géographique mais à l'Homme, pour montrer que c'est véritablement lui, le sujet du roman. Par exemple, le volcan, qui est l'une des réalités géographiques à laquelle Jules Verne fait le plus souvent référence, « peut également apparaître comme une métaphore du corps, de ses troubles et de son fonctionnement⁴⁴² ». Il en est de même lorsque, dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, l'unité de mesure de la distance parcourue et de la vitesse du *Nautilus* est en lieues terrestres et non en lieues marines :

Jules Verne, confirmant l'unité de mesure, semble véritablement insister volontairement sur ce point... Car ces vingt mille lieues représentent ainsi 80 000 km terrestres, soit deux fois la circonférence de la terre. Or, les deux-tiers de la planète sont couverts par les océans, d'où, certainement, ce multiple de deux... D'autre part, rappelons que le corps humain est composé à 70% d'eau. Il s'agit toujours du même rapport (ratio) que celui évoqué précédemment.⁴⁴³

Dans cette perspective, nombreuses sont les métaphores filées qui jonchent les *Voyages extraordinaires*. Autrement dit, cela montre bien que ce qui est au cœur du roman vernien ce n'est pas la science (géographique ou non) et le temps mécanique, mais l'Homme et le temps phénoménologique. Ainsi, le professeur Pierre Aronnax est un « scientifique qui peut expérimenter *in situ*, grandeur nature toutes ses théories⁴⁴⁴ » grâce au *Nautilus* : c'est son expérience qui compte et plus seulement la théorie.

La proximité qui existe entre les *Voyages extraordinaires* et le roman scientifique et géographique ne doit pas occulter la spécificité du rapport que Jules Verne, en tant que singularité, entretient au temps.

⁴³⁸ *Ibid.*, p.134 (Partie I, chapitre 11).

⁴³⁹ Jules Verne, *Les Enfants du capitaine Grant* [1868], vol.2, *op.cit.*, p.186.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, 187.

⁴⁴¹ Lionel Dupuy, « Les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne ou le roman géographique au XIX^e siècle », *op.cit.*, p.136.

⁴⁴² François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne*, *op.cit.*, p.1138.

⁴⁴³ Lionel Dupuy, Bernard Duperrein, William Butcher et Jean-Michel Margot, *En relisant Jules Verne*, *op.cit.*, p.115.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p.112.

III. L'écriture, un moment hors du temps ?

1) Au temps long succède l'oubli

Ce rapport paradoxal et complémentaire entre le temps mécanique et le temps phénoménologique se retrouve du côté de l'expérience intime du temps de l'auteur. D'une part, Jules Verne, dans ses entretiens, insiste sur la longueur, voire la lenteur de son travail : « Je garde à l'idée des idées pendant des années – quelquefois dix ou quinze – avant de leur donner forme⁴⁴⁵ ». Cela peut s'expliquer par les valeurs positives associées au temps long de l'écriture. La longue gestation apparaît comme le reflet d'un travail profond de réflexion et de compréhension de l'Homme et de son rapport au temps. Cependant, Jules Verne doit tout de même produire deux volumes par an, ce qui explique pourquoi il écrit plusieurs romans en même temps : « Comme j'ai habituellement deux ou trois romans en route, je peux passer de l'un à l'autre quand je me lasse.⁴⁴⁶ », ce qui montre bien qu'il fait fi des contraintes éditoriales pour se concentrer sur ses ressentis et donc sur le temps phénoménologique. Or, Jules Verne associe ici une forme de légèreté et de ludisme à l'écriture, ce qui entre en contradiction avec sa méthode de travail minutieuse et rigoureuse :

Quand le brouillon préliminaire est terminé, continua-t-il, je dresse un plan des chapitres, en leur donnant un titre ; et je commence le premier jet du roman au crayon. Une fois terminé, je le récris à l'encre – puis le véritable travail commence avec la première épreuve qui revient de chez l'imprimeur. Pour une raison ou pour une autre, je ne possède pas vraiment mon sujet tant que je ne le vois pas imprimé.⁴⁴⁷

Cette répétitivité dans le travail nous renvoie au fait que Jules Verne développe son rapport au temps via le prisme des échéances éditoriales, rappelées par la référence à « la première épreuve », où l'adjectif numéral inclut également une idée de mesure et qui renvoie donc au temps mécanique.

Puisque Jules Verne est un auteur, la place de l'écriture, centrale dans son emploi du temps, semble avoir également une valeur symbolique importante. Pourtant, le processus d'écriture apparaît comme hors du temps dans ce sens où cette période semble être une phase ayant son début et sa fin et qui se détruirait ensuite. En témoigne cette lettre écrite à Pierre-Jules Hetzel : « Donc maintenant, [...] suivant une faculté que le ciel m'a départi, je ne suis pas plus au *Tour du monde* et au *Pays des Fourrures* que si je ne les avais jamais faits, et je suis tout entier au *Robinson*⁴⁴⁸ ». On retrouve cette même idée dans plusieurs entretiens :

Je n'ai pas [de roman favori], dit Jules Verne. C'est curieux mais, dès que j'ai terminé un livre, j'oublie tout de lui et je peux me plonger aussitôt dans un sujet tout à fait nouveau et parmi des personnages totalement différents.⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ Dans *Entretiens avec Jules Verne, op.cit.*, p.92.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p.222.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p.223.

⁴⁴⁸ Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel, Amiens, 2 février 1873, dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, *op.cit.*, p.189.

⁴⁴⁹ Dans *Entretiens avec Jules Verne, op.cit.*, p.57.

Je suis homme de lettre et artiste, vivant à la poursuite d'un idéal, me jetant sauvagement sur une idée, et brûlant d'enthousiasme pour mon travail et quand il est terminé, je le mets de côté, oubliant tellement tout que souvent je m'assieds à mon bureau, prends un roman de Jules Verne et le lis avec plaisir.⁴⁵⁰

Ainsi, l'expérience de l'écriture, loin d'être superficielle, se présente comme une expérience complète du temps. En allant au bout de son expérience du temps au cours de ce processus, l'auteur n'a plus besoin de s'en rappeler car l'expérience a été totale et qu'elle a trouvé son aboutissement dans le roman. Cela montre bien que l'expérience du temps est propre à chacun et qu'elle est pleine de paradoxes.

2) Fusion du temps réel et du temps fictif

Jules Verne, alors même qu'il est soumis aux exigences des dates de livraisons, laisse libre cours à son expérience intime du temps lors du moment de l'écriture, ce qui lui permet de sortir du cadre du temps mécanique. En effet, lors du processus d'écriture, ce dernier *vit* tellement cette expérience qu'il finit par entretenir un rapport particulier avec ses personnages qui acquièrent une vie *réelle* :

Il semblerait qu'au moment du processus de rédaction se concentre toute l'activité de fictionnalisation du champ de l'action, du voyage et de l'aventure, si caractéristique de la poétique de son imaginaire qui procède de la fusion du représenté et de l'imaginé dans la configuration d'un récit romanesque. Le factuel et le fictionnel sont tellement imbriqués à ce stade de la genèse que toute distance herméneutique s'abolit entre l'écrivain et le réel imaginaire en train de surgir de sa plume. Au lieu du vis-à-vis entre le sujet et l'objet de l'écriture, Jules Verne est comme dans l'illusion référentielle, capable d'agir et de pâtir dans les mondes connus et inconnus parcourus par ses héros, dont il partage métaphoriquement les épreuves.⁴⁵¹

En effet, dès 1873, Adrien Marx affirme qu'en écrivant, Jules Verne sort de la temporalité *réelle* pour entrer dans une temporalité *imaginaire* : « se faisant héros lui-même, il finit par croire que ses romans *lui* sont arrivés⁴⁵² ». Comme nous l'avons vu, pendant l'écriture de *Vingt Mille Lieues sous les mers*, Jules Verne s'identifie à Aronnax au point de se confondre avec lui et d'en parler à la première personne du singulier. Plus encore, sur sa mappemonde se confondent les voyages que l'auteur a effectivement effectués et ceux de ses personnages, comme le fait remarquer le journaliste lorsqu'il rapporte les paroles de l'écrivain : « J'ai chez moi un planisphère sur lequel j'ai marqué à l'encre rouge tous les voyages que j'ai faits (il mêle les siens à ceux de ses personnages)⁴⁵³ ». Cette anecdote n'est pas anodine car plusieurs reporters feront la même remarque : « Et puis, sur une mappemonde parcourue de lignes rouges, l'hôte [Jules Verne] montre fièrement à ses visiteurs les voyages qu'il a effectués : les vrais, et ceux imaginés à la suite de ses personnages...⁴⁵⁴ ». Cette confusion se retrouve dans

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p.96.

⁴⁵¹ Philippe Scheinhardt, « Jules Verne : un processus d'écriture sous contraintes », *op.cit.*, p.176.

⁴⁵² Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.259.

⁴⁵³ *Ibid.*, p.21.

⁴⁵⁴ Gilles de Robien, Emmanuel Haymann et Piero Gondolo Della Riva, *Jules Verne le rêveur incompris*, *op.cit.*, pp.209-210.

sa correspondance privée dans laquelle il écrit : « Je suis en plein dans mon sujet par 80 degrés de latitude et 40° centigrades au-dessous de zéro. Je m'enrhume rien qu'en écrivant.⁴⁵⁵ ».

Ainsi, pour qu'il y ait cette fusion (ou confusion) entre la temporalité vécue par l'écrivain et celle de ses personnages, il faut que Jules Verne donne vie à ces derniers. Adrien Marx, en 1873, le montre bien :

Avant d'écrire un livre, il vit avec ses héros [...]. Il vous dira très bien :

“Si vous saviez comme je me suis amusé dans mon voyage au centre de la Terre...”

Ou :

“Un brave homme, allez, le capitaine Hatteras, incapable d'une vilaine action, et facile à vivre !”⁴⁵⁶

Effectivement, dans sa correspondance, nombreuses sont les phrases qui vont dans ce sens : « Je travaille toujours ici, mais depuis quinze jours, je laisse quelques repos aux enfants du capitaine Grant : il ne faut pas les éreinter⁴⁵⁷ », « Mais, pour être franc, je regrette mon Polonais ; je m'étais habitué à lui, nous étions bons amis et d'ailleurs, c'était plus net, plus franc⁴⁵⁸ », ou encore « depuis deux ans que je vis avec lui⁴⁵⁹ » à propos du capitaine Nemo. On peut associer ce phénomène à ce que Pierre Bayard appelle le « complexe de Holmes » qui désigne « la relation passionnelle conduisant certains créateurs ou certains lecteurs à donner vie à des personnages de fiction et à nouer avec eux des liens d'amour ou de destruction⁴⁶⁰ ». Ainsi, alors que la ligne entre la fiction et la réalité est abolie, le temps mécanique disparaît et ne reste que le temps phénoménologique.

3) La littérature comme réalisation du rapport rêvé au temps

Dans plusieurs de ses entretiens donnés à des journalistes, Jules Verne expose sa méthode de travail. À Marie A. Belloc, qu'il rencontre en automne 1894, il confie : « Je ne commence jamais un livre sans savoir ce que seront le début, le milieu et la fin.⁴⁶¹ ». Celle-ci le relate dans son article « Jules Verne at home » publié dans *The Strand Magazine* de février 1895. Dix ans plus tard, le processus est resté inchangé, en atteste l'article « Jules Verne today », signé *An American in Paris* et paru dans le *Transcript* du 11 février 1905, qui rapporte ces paroles du romancier : « Je commence par faire un brouillon qui détermine ce que doit être l'histoire – son début, le milieu et la fin.⁴⁶² ». Cette étape, première dans le processus d'écriture, se retrouve dans la lecture. Stanislas Rzewuski fait remarquer que dans

⁴⁵⁵ Lettre de Jules Verne à pierre-Jules Hetzel, Paris, vendredi 20 juin 1863, dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, *op.cit.*, p.21.

⁴⁵⁶ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.20.

⁴⁵⁷ Lettre de Jules Verne à pierre-Jules Hetzel Le Crotoy, 18 septembre 1865, dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t. I, *op.cit.*, p.35.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, Lettre de Jules Verne à pierre-Jules Hetzel Le Crotoy, 29 juillet 1867, p.62.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, Lettre de Jules Verne à pierre-Jules Hetzel Le Crotoy, 17 mai 1869, p.107.

⁴⁶⁰ Pierre Bayard, *L'affaire du chien des Baskeville*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p.124.

⁴⁶¹ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.106.

⁴⁶² *Ibid.*, p.222.

Les Voyages extraordinaires « l'avenir est déjà deviné en partie⁴⁶³ ». On peut, a posteriori, associer ce phénomène de maîtrise totale du temps à ce qu'Albert Camus nomme « la révolte ». En effet, Albert Camus constate un bouleversement profond du rapport au temps, qui se retrouve dans le roman, à la fin du XVIII^e siècle avec la Révolution française. L'Homme passerait du consentement – c'est-à-dire de l'acceptation de sa condition – à la dissidence et à la révolte vis-à-vis de celle-ci :

Le roman naît en même temps que l'esprit de révolte et il traduit, sur le plan esthétique, la même ambition. [...] Certainement l'activité romanesque suppose un refus du réel ; mais ce refus n'est pas une simple fuite. [...] La contradiction est celle-ci : l'homme refuse le monde tel qu'il est, sans accepter de lui échapper. [...] Loin de vouloir toujours l'oublier, ils souffrent au contraire de ne point le posséder assez. [...]

[La vie] n'est qu'un mouvement, qui court après sa forme, sans la trouver jamais. L'homme, ainsi déchiré, cherche en vain cette forme qui lui donnerait les limites entre lesquelles il serait roi. [...]

Qu'est-ce que le roman, en effet, sinon cet univers où l'action trouve sa forme, où tous les mots de la fin sont prononcés, les êtres livrés aux êtres, où toute vie prend le visage du destin. Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir profond de l'homme. Car il s'agit bien du même monde. [...]

Le romanesque a ainsi sa logique. Une belle histoire ne va pas sans cette continuité imperturbable qui n'est jamais dans les situations vécues. [...] L'homme s'y donne enfin à lui-même la forme et la limite apaisante qu'il poursuit en vain dans sa condition. Le roman fabrique du destin sur mesure.⁴⁶⁴

L'Homme ne veut plus subir le monde mais le dominer et le roman devient alors un outil permettant d'atteindre ce but. Dans le monde réel, le temps échappe à l'Homme qui ne trouve donc pas d'unité à sa vie. À travers le roman, l'Homme maîtrise l'écoulement du temps par la connaissance du début et de la fin. De ce fait, en donnant une forme au réel, il lui donne de la cohérence et du sens. Ce phénomène existe à l'échelle du roman mais se retrouve également à l'intérieur de celui-ci. Bien que Jules Verne ne soit pas un écrivain « révolté », au sens où l'entend Albert Camus, on constate un effet similaire quant au rapport au temps qu'entretient la fiction avec la réalité. Par exemple, dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* « le privilège de cette navigation sous la surface de l'eau est de voir l'issue souvent inconnue des périples sans cesse entrepris par les travailleurs de la mer, que les romantiques ont si souvent chantés⁴⁶⁵ ». Ce privilège correspond à l'idée selon laquelle le roman est la réalisation du désir de l'Homme, à savoir maîtriser le temps, ici en comprenant le passé. Ainsi, s'inscrire dans un temps mécanique maîtrisé permet, paradoxalement, d'avoir une pleine et totale expérience du temps.

C'est pourquoi, si le temps mécanique et le temps phénoménologique sont si souvent montrés dans leurs rapports ambigus, c'est précisément parce que les *Voyages extraordinaires*

⁴⁶³ Stanislas Rzewuski, « Le génie de Jules Verne », *L'Évènement*, 24 avril 1900 dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, op.cit., p.211.

⁴⁶⁴ Albert Camus, *L'homme révolté* [1951], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2019, pp.324-330.

⁴⁶⁵ Gérard Orthelieb, *Jules Verne : Histoire d'un mythe*, op.cit., p.100.

s'intéressent au temps phénoménologique et à sa complexité. Or, au travers de cette approche, se retrouvent des points communs entre l'esthétique vernienne et l'esthétique réaliste.

Chapitre 2

Jules Verne réinvestit les marqueurs réalistes du temps

Dans *Le Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France (1814-1904)*, Philippe Hamon et Alexandrine Viboud sélectionnent les romans réalistes selon différents critères et excluent les romans de Jules Verne car ils appartiendraient à la temporalité des romans d'anticipation et non à celle des « mœurs contemporaines ». Or, bien qu'à première vue il n'y ait aucun point commun entre le réalisme et l'œuvre de Jules Verne, force est de constater que les *Voyages extraordinaires* réinvestissent les marqueurs réalistes du temps.

I. L'influence du réalisme sur le projet vernien :

1) De la lecture d'Honoré de Balzac au projet initial de Jules Verne

Jules Verne, avant même de se consacrer pleinement à la littérature, lit *La Comédie humaine* comme le révèle sa correspondance avec sa mère : « J'ai dans les primes de papa, du Balzac, et je le prie de croire que je lis *tous les soirs* en me couchant⁴⁶⁶ ». Plus encore, entre les années 1850 et 1860, Jules Verne entreprend la réalisation d'un dictionnaire des personnages balzaciens, dans lequel sont répertoriés « six cent cinquante personnages de *La Comédie humaine*⁴⁶⁷ », ce qui montre bien qu'il est un lecteur assidu d'Honoré de Balzac. Cette lecture des romans réalistes a des répercussions sur son projet littéraire. De fait, lorsqu'il rencontre Pierre-Jules Hetzel, Jules Verne cherche à devenir le peintre critique de la société, ambition dont le détourne son éditeur. Adolphe Brisson raconte cette anecdote dans un article de *La Revue illustrée* du 1^{er} décembre 1898 qui revient sur les débuts de l'auteur :

[Jules Verne] concevait de vastes empires, il aspirait aux triomphes de Balzac et méditait de secouer, jusqu'en ses fondements, la société moderne, par l'audace et la cruauté de ses peintures. Son éditeur, M. Hetzel, le père, intervint et lui tint un discours rempli de sagesse :

Mon enfant, lui dit-il, croyez-en mon expérience. N'éparpillez pas vos forces. Vous venez, sinon de fonder un genre, tout au moins de renouveler d'une façon piquante, un

⁴⁶⁶ Lettre n°58, à sa mère, 8 décembre 1852, dans Oliver Dumas, *Jules Verne avec la publication de la correspondance inédite de Jules Verne à sa famille, op.cit.*, p.325.

⁴⁶⁷ Christèle Couleau, « Tentatives d'évasion ? Jules Verne, des "topoi" réalistes à la recherche d'un genre nouveau » [en ligne], *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 43, n°3-4, printemps-été 2015, p.181, consulté le 10/02/2021. URL : <https://www.jstor.org/stable/44122725>

genre qui paraissait épuisé. Labourez ce sillon que le hasard ou votre génie naturel vous a fait découvrir.⁴⁶⁸

Bien que Jules Verne ne s'inscrive pas dans la continuité d'Honoré de Balzac, il reconnaît tout de même l'influence de cet auteur sur son écriture, tout en se réclamant davantage de Charles Dickens que de son compatriote. De fait, nombreux sont les éloges que Jules Verne fait de ces derniers. Dans *Paris au XX^e siècle* il fait dire à son personnage : « Balzac est le premier romancier du monde, et plusieurs de ses types ont même surpassé ceux de Molière !⁴⁶⁹ ». De plus, il confie à Robert Sherard dans un entretien publié en 1903 : « Regardez comme Balzac a merveilleusement baptisé ses personnages.⁴⁷⁰ » et s'inscrit donc dans une filiation directe à celui-ci quant à l'importance du baptême de ses personnages. Au cours de cet entretien, Jules Verne insiste particulièrement sur les qualités de Charles Dickens et d'Honoré de Balzac :

Dans cette petite pièce, il y a mes livres préférés, les livres sur lesquels on doit pouvoir tout de suite mettre la main. Vous y trouverez tous les Dickens, dit Jules Verne d'une voix enthousiaste. Comme vous le savez, je suis un admirateur passionné de Dickens. Je lui trouve toutes les qualités – l'intelligence pleine d'humour de Sterne, dont je suis également un grand lecteur et admirateur ; de l'émotion et de louables sentiments, et des personnages, des personnages, des personnages à ne plus savoir quoi en faire. D'une prodigalité, d'une prodigalité, il était comme notre Balzac, *qui a créé un monde sur lequel la société des générations qui ont suivi s'est modelée.*⁴⁷¹

Ses paroles insistent sur la puissance de ces écrivains qui ont profondément modifié la perception du monde et du temps.

2) Le cas d'une œuvre de jeunesse : *Paris au XX^e siècle*

Paris au XX^e siècle est un roman écrit entre 1860 et 1863, que juge très sévèrement Pierre-Jules-Hetzel. Jules Verne reconnaît l'échec de ce roman : « Je ne suis pas encore assez maître de moi pour ne faire que ce que je veux⁴⁷² ». À travers ces mots, Jules Verne reconnaît l'influence profonde du réalisme sur son écriture pour ce roman qui « transpos[e] une analyse type réaliste dans un récit d'anticipation⁴⁷³ ». *Paris au XX^e siècle* suit la structure narrative du roman d'apprentissage au travers de la figure de Michel, qui cherche à réussir et qui a pour mentor Quinsonnas et Huguenim. De plus, comme son nom l'indique, ce roman prend place à Paris, lieu privilégié des récits réalistes, en attestent les cinquante occurrences de « Paris » ainsi que la précision « vers l'ancien emplacement du Champ de Mars⁴⁷⁴ ». À cela s'ajoutent

⁴⁶⁸ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.136.

⁴⁶⁹ Jules Verne, *Paris au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.77.

⁴⁷⁰ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.200.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p.201.

⁴⁷² Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 25 avril 1864 dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, *op.cit.*, p.27.

⁴⁷³ Christèle Couleau, « Tentatives d'évasion ? Jules Verne, des "topoi" réalistes à la recherche d'un genre nouveau », *op.cit.*, p.179.

⁴⁷⁴ Jules Verne, *Paris au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.6.

une référence aux « physiologistes⁴⁷⁵ », aux « mœurs⁴⁷⁶ », et une description de types : « la Parisienne⁴⁷⁷ », « la grisette⁴⁷⁸ » et « la courtisane⁴⁷⁹ ».

Paris au XX^e siècle s'inscrit [...] dans une filiation directe avec le roman de mœurs, déroulant ses hiérarchies sociales, ses types, ses scènes obligées. Mais cette esthétique réaliste est détournée, et comme vidée de sa substance.⁴⁸⁰

L'apprentissage n'a pas lieu et l'objet d'étude n'existe plus : « la grisette a disparu⁴⁸¹ » et « la Française est devenue américaine⁴⁸² ». C'est pourquoi Christèle Couleau propose de comparer *Paris au XX^e siècle* au travail préliminaire de « débalzacienisation » réalisé par Gustave Flaubert.

Jules Verne appartient à cette génération de romanciers qui doit nécessairement se positionner vis-à-vis de la figure tutélaire d'Honoré de Balzac et « *Paris au XX^e siècle* porte la trace de ce désir de s'inscrire dans une filiation littéraire, celle du "grand" roman de mœurs, peignant la société et délivrant sur elle un discours autorisé⁴⁸³ ». En revendiquant cet héritage, Jules Verne cherche à obtenir une certaine légitimité en tant qu'écrivain. En effet, « Balzac offre [...] un statut au romancier, il ouvre une voie légitime au roman⁴⁸⁴ » et Jules Verne en a bien besoin, notamment vis-à-vis de son père. Pierre Verne souhaite que son fils suive la même carrière que lui, qu'il reprenne son cabinet, et voit donc d'un mauvais œil ses activités littéraires, comme le déplore Jules Verne dans sa correspondance. Il cherche à faire changer l'avis de père a sur le statut de romancier : « Il est fâcheux qu'en province on ait de si fausses idées sur le monde littéraire ; le mot excentrique est synonyme [*sic*] d'artistique ; et rien n'est plus erroné !⁴⁸⁵ ». Ainsi, la filiation au réalisme, à travers la figure d'Honoré de Balzac, est donc nécessaire pour le jeune Jules Verne qui cherche à se situer dans la sphère littéraire.

3) Points communs entre l'esthétique réaliste et les *Voyages extraordinaires*

Bien que le projet initial de Jules Verne, qui s'inscrit dans la continuité directe de celui d'Honoré de Balzac, soit rejeté par Pierre-Jules Hetzel, l'esthétique réaliste reste centrale dans toute l'œuvre vernienne. Tout d'abord, cette proximité se retrouve dans la méthode de travail de Jules Verne, analogue à celle des auteurs prônant une esthétique réaliste, que ce soit Honoré de Balzac ou Émile Zola. De fait, Jules Verne s'apparente à « un homme casanier et

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.93.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p.94.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p.93

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p.94.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.94.

⁴⁸⁰ Christèle Couleau, « Tentatives d'évasion ? Jules Verne, des "topoi" réalistes à la recherche d'un genre nouveau », *op.cit.*, p.183.

⁴⁸¹ Jules Verne, *Paris au XX^e siècle*, *op.cit.*, p.94.

⁴⁸² *Ibid.*, p.94.

⁴⁸³ Christèle Couleau, « Tentatives d'évasion ? Jules Verne, des "topoi" réalistes à la recherche d'un genre nouveau », *op.cit.*, p.180.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p.180.

⁴⁸⁵ Lettre n°14, à son père, 24 janvier 1849, dans Oliver Dumas, *Jules Verne avec la publication de la correspondance inédite de Jules Verne à sa famille*, *op.cit.*, p.268.

régulier⁴⁸⁶ ». Son emploi du temps, strictement organisé, suit la régularité d'une pendule, se répète jour après jour et aucune place n'est laissée à l'imprévu. Autrement dit, le temps mécanique semble avoir absorbé le temps phénoménologique. Adrien Marx, dans son article paru dans le *Paris-Magazine* du 5 mars 1873, expose le quotidien de Jules Verne :

L'auteur [...] mène l'existence laborieuse, réglée et sobre d'un savant. *Où qu'il soit*, il travaille de cinq heures du matin à une heure de l'après-midi, passe sa journée dans des ateliers ou des usines dont il étudie les machines avec soin, et se couche à sept heures. Étendu sur son lit, il dévore jusqu'à minuit toutes les publications scientifiques, et quand elles lui font défaut, il feuillette des albums de voyage, des impressions de touriste.⁴⁸⁷

Là encore la proximité entre Jules Verne et Phileas Fogg est renforcée car, tout comme son créateur qui organise sa journée de la même manière « où qu'il soit », le britannique, en dépit de tous les obstacles et événements qu'il rencontre, continue ses mêmes activités dans le même ordre. Cette régularité dans le quotidien de Jules Verne, qu'il revendique lui-même – « J'écris *tous les matins* deux heures durant, ni plus ni moins, et je produis *régulièrement* deux volumes par an⁴⁸⁸ » – correspond, certes « au côté rassurant du quotidien créé par le rythme régulier des journaux et par leur effort didactique⁴⁸⁹ » mais également au travail rigoureux des écrivains réalistes. De plus, les multiples notes que Jules Verne classe dans des casiers s'apparentent aux dossiers préparatoires d'Émile Zola, tout comme leur rigueur dans le processus d'écriture. À côté de cela, Émile Zola se rend sur le terrain pour constituer ses notes préliminaires, il en est (parfois) de même pour Jules Verne, ce qui est le cas, par exemple, pour *L'Île mystérieuse* :

[J]e passe mon temps avec des professeurs de chimie, et dans des fabriques de produits chimiques, où j'attrape sur mes habits des tâches que je vous porterai en compte – car *L'île mystérieuse* sera un roman chimique.⁴⁹⁰

Pour correspondre à l'esthétique réaliste Jules Verne, comme Émile Zola, s'investit personnellement dans un travail préparatoire approfondi. De plus, « que ce soit dans les *Rougon-Macquart* ou les *Voyages extraordinaires*, une position nette en faveur de l'inscription de la science dans le texte littéraire s'affirme⁴⁹¹ ». L'écriture scientifique est marquée par le réalisme des faits ainsi que la vérification romanesque d'hypothèses scientifiques à une période où « faire long, du point de vue des stratégies auctoriales et éditoriales, c'est mettre l'accent sur la *scientificité* de l'œuvre⁴⁹² ».

Plus largement, si les *Voyages extraordinaires* appartiennent à l'esthétique réaliste c'est parce que le souci du réel est central dans ces romans. Jules Verne confie à Marie A. Belloc en 1894 : « à l'époque, tout comme maintenant, j'ai toujours essayé de rendre mes

⁴⁸⁶ Description de Phileas Fogg par Passepartout dans Jules Verne, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op.cit.*, p.18.

⁴⁸⁷ Dans Jean-Michel Margot, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones*, *op.cit.*, p.44.

⁴⁸⁸ Tracey Greaves, « Nellie Bly's Trip » dans *The World* du 8 décembre 1889, lu dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.56.

⁴⁸⁹ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, pp.73-74.

⁴⁹⁰ Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 2 février 1873 dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, *op.cit.*, p.189.

⁴⁹¹ Renoir Bachelier, « Verne lecteur de Zola : entre dégoût, rivalité et admiration » [en ligne], Loxias, n°38, p.4, mis en ligne 28/08/2012, consulté le 03/03/2021. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7127>

⁴⁹² Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, p.408.

romans, même les plus délirants, *les plus réalistes possibles*⁴⁹³ ». Pour ce faire les écrivains ont recours à la description qui « reste l'élément incontournable du roman à vocation réaliste⁴⁹⁴ ». Or, précisément, celle-ci jonche les *Voyages extraordinaires*. Cela s'explique par le fait que lorsque Jules Verne écrit à son éditeur que « ce qu'[il] voudrai[t] devenir avant tout, c'est un écrivain⁴⁹⁵ », il fait suivre cette affirmation d'un long passage décrivant ce que doit être un écrivain selon lui. Parmi les procédés nécessaires il y a des « passages descriptifs dans lesquels [il se] déploie de [son] mieux⁴⁹⁶ ». Or, le recourt à des descriptions provoque un « ralentissement de la narration [...] [qui] est précisément une des explorations poétiques de l'esthétique réaliste du quotidien⁴⁹⁷ ». Ainsi l'intégralité des *Voyages extraordinaires* est marquée par l'esthétique réaliste :

Jules Verne ne fait qu'imaginer légèrement au-delà, de l'espace et du temps, ce que peut ou pourrait être le monde, dans sa configuration physique, sociale et humaine. Agissant de la sorte, il est en mesure alors de proposer un récit où l'intégration de l'imaginaire se fond efficacement dans une trame romanesque qui *multiplie les effets de réel*.⁴⁹⁸

C'est à la lumière de tous ces éléments, que Daniel Compère affirme que Jules « Verne e[st] aussi un des romanciers réalistes du XIX^e siècle⁴⁹⁹ », d'autant plus qu'il montre qu'il est possible d'appliquer la grille d'analyse des œuvres réalistes de Philippe Hamon aux romans verniens.

La proximité entre l'esthétique vernienne et réaliste, quant à la poétique du temps, se retrouve avant tout dans l'importance accordée aux objets ainsi que la valeur symbolique qui leurs est accordée.

II. L'objet comme marqueur temporel

1) L'importance du décor dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*

Les objets, en tant qu'ils composent le décor, sont essentiels dans les romans réalistes puisque « le lien le plus évident de la vie quotidienne dans le roman est son décor et même, plus précisément, la foule d'objets qui y prolifèrent⁵⁰⁰ ». Les romans réalistes sont donc caractérisés par une « écriture du détail⁵⁰¹ ». Or, les objets occupent également une place

⁴⁹³ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.101.

⁴⁹⁴ Renoir Bachelier, « Verne lecteur de Zola : entre dégoût, rivalité et admiration », *op.cit.*, p.5.

⁴⁹⁵ Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 25 avril 1864 dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, *op.cit.*, p.27.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 25 avril 1864, p.28.

⁴⁹⁷ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, p.32.

⁴⁹⁸ Lionel Dupuy, « Les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne ou le roman géographique au XIX^e siècle », *op.cit.*, p.137.

⁴⁹⁹ Daniel Compère, « Jules Verne, auteur réaliste ? », dans Vincent Jouve et Alain Pagès (dir.), *Les Lieux du réalisme pour Philippe Hamon*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p.97.

⁵⁰⁰ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, p.201.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p.199.

essentielle dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, en atteste cette remarque de Jules Verne à son éditeur concernant les illustrations de son roman :

J'ai reçu les croquis de Riou. J'ai des observations à faire. [...] Je pense qu'il faut faire les personnages beaucoup plus petits, et montrer *les salons beaucoup plus en grand*. Ce ne sont que des coins de salons, qui ne donnent pas l'idée des merveilles du *Nautilus*. Il devra dessiner *tous les détails avec une extrême finesse*.⁵⁰²

Ce souci du détail s'incarne dans les nombreuses énumérations qui se veulent exhaustives, ce qui conduit Roland Barthes à affirmer que :

son mouvement est exactement celui d'un encyclopédiste du XVIII^e siècle ou d'un peintre hollandais : le monde est fini, le monde est plein de matériaux numérables et contigus. L'artiste ne peut avoir d'autre tâche que de faire des catalogues, des inventaires, de pourchasser de petits coins vides, pour y faire apparaître en rangs serrés les créations et les instruments humains.⁵⁰³

Ce mouvement d'énumération correspond à l'esthétique réaliste où « le *Journal* des Goncourt et les "Carnets" de Flaubert et Zola témoignent d'une esthétique tournée vers l'inventaire⁵⁰⁴ ». *Vingt Mille Lieues sous les mers* illustre parfaitement ce travail d'inventaire au travers des nombreuses listes, classifications et nomenclatures scientifiques.

Dans cette perspective, les objets produisent un effet de réel comme l'a théorisé Roland Barthes : des objets qui « ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel*⁵⁰⁵ ». Ainsi, le modèle de l'écrivain se trouve être la photographie avec laquelle les réalistes ont une relation ambiguë. Ils le revendiquent comme idéal et essaient, en même temps, de s'en émanciper. C'est précisément cet aspect que Jules Verne admire de l'esthétique zolienne :

Je ne parle du talent de Zola qu'au point de vue de *l'étonnante précision du détail*, qui dépasse tout ce que j'ai lu en ce genre. Mais il traite des sujets qui ne devraient pas être traités, ni surtout de cette façon-là. [...] Ce sont d'étonnantes *photographies* que je regarde, des photographies défendues.⁵⁰⁶

Jules Verne a donc une « conception du roman comme appareil à reproduire le réel⁵⁰⁷ » et cela se retrouve, par exemple dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*. Jules Verne cherche à donner à voir la splendeur des paysages sous marin, et pour se faire il fait appelle à la photographie :

« – Quelle situation ! m'écriai-je. [...] Voyez, capitaine, voyez ces rocs magnifiques, ces grottes inhabitées, ces derniers réceptacles du globe, où la vie n'est plus possible ! Quels sites inconnus et pourquoi fait-il que nous soyons réduits à n'en conserver que le souvenir ?

– Vous plairait-il, me demande le capitaine Nemo, d'en rapporter mieux que le souvenir ?

– Que voulez-vous dire par ces paroles ?

⁵⁰² Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel le 26 décembre 1868 dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, t.I, *op.cit.*, p.89.

⁵⁰³ Roland Barthes, « "Nautilus" et "Bateau ivre" », *op.cit.*, p.87.

⁵⁰⁴ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, p.60.

⁵⁰⁵ Roland Barthes, « L'Effet de réel », dans *Communications*, n°11, mars 1968, p.89.

⁵⁰⁶ Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel, 20 février 1877, dans *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886) : Tome II 1875-1878*, Genève, Slatkine, 2001, p.153.

⁵⁰⁷ Renoir Bachelier, « Verne lecteur de Zola : entre dégoût, rivalité et admiration », *op.cit.*, p.12.

– Je veux dire que rien n'est plus facile que de prendre une vue photographique de cette région sous-marine ! »

[...] L'instrument fut braqué sur ces sites du fond océanique, et en quelques secondes, nous avons obtenu un négatif d'une extrême pureté.⁵⁰⁸

La photographie est définie par sa « pureté », c'est-à-dire sa précision dans le détail. De plus, celle-ci apparaît comme une preuve objective, puisqu'elle va au-delà du « souvenir », qui, lui, est subjectif. La photographie est considérée comme étant la copie conforme de la réalité. Ainsi, par le recours à cet objet, Jules Verne produit un véritable effet de réel.

2) L'objet porté, exposé et gardé : hors du temps chronologique ?

« Au sein de la vie quotidienne des personnages, les objets se présentent selon trois dispositifs majeurs : les objets *portés*, les objets *disposés* et les objets *gardés*⁵⁰⁹ » et chacune de ces modalités d'apparition semble présenter des rapports différents au temps, ce que nous allons voir plus en détail. Les objets portés « concernent le paraître à la fois social et intime et la visibilité *hic et nunc* de la quotidienneté⁵¹⁰ ». Or, à bord du *Nautilus* les vêtements des marins sont de nature inconnue et ces derniers ne portent aucun signe distinctif permettant de les associer à une nationalité ou à une catégorie sociale. Aronnax constate que ces derniers portent « des vêtements, vestes et culottes de mer, faites d'une étoffe dont [il] ne reconnu[t] pas la nature⁵¹¹ ». L'objet porté participe donc du dépaysement et introduit le narrateur dans un monde hors du temps historique.

Plus encore, les objets disposés sont, en eux-mêmes, isolés du cours du temps. En effet, à propos de sa collection de tableaux et d'œuvres d'art, le capitaine Nemo affirme : « À mes yeux, vos artistes modernes ne sont déjà plus que des anciens ; ils ont deux ou trois mille ans d'existence, et je les *confonds* dans mon esprit. Les maîtres *n'ont pas d'âge*.⁵¹² ». Ainsi, les objets disposés sont hors du temps car ils sont indépendants vis-à-vis du temps chronologique et mécanique. Or, paradoxalement, Jules Verne, au travers des objets disposés, reflète le rapport au temps de la société du XIX^e siècle :

[L]es objets disposés désignent aussi le geste de rassemblement des choses qu'incarne la figure du collectionneur, topique du XIX^e siècle, où le consumérisme le dispute à la passion, sinon à la manie. Par ailleurs, les objets disposés caractérisent le musée qui connaît une expansion notable au XIX^e siècle.⁵¹³

En effet, cette idée est confirmée par les mots du narrateur qui associe le salon à un musée : « c'était réellement un *musée* dans lequel une main intelligente et prodigue avait réuni *tous les trésors de la nature et de l'art*⁵¹⁴ ».

⁵⁰⁸ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., pp.443-444 (Partie II, chapitre 11).

⁵⁰⁹ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, op.cit., p.201.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p.201.

⁵¹¹ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.103 (Partie I, chapitre 8).

⁵¹² *Ibid.*, p.132 (Partie I, chapitre 11).

⁵¹³ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, op.cit., p.201.

⁵¹⁴ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., p.130 (Partie I, chapitre 11).

Finalement, seuls les objets gardés permettent de lever (un peu) le voile sur l'existence du capitaine Nemo. Après que ce dernier a coulé un navire, Aronnax voit qu'il se recueille devant « le portrait d'une femme jeune encore et de deux petits enfants⁵¹⁵ ». Ce portrait est le seul objet personnel rattachant le capitaine Nemo à sa vie antérieure.

Les objets gardés, eux, renvoient au passé et se présentent dès lors comme des restes, des traces, voire des reliques. Entre mémoire et oubli, ces seuils temporels constituent autant de fuites narratives possibles. En outre, parce qu'ils appartiennent à l'histoire personnelle et sont travaillés par la mémoire, les objets gardés sont une marque de subjectivité – la seule peut-être – dans des intérieurs qui ont leurs codes et leurs règles fixés par les usages sociaux et "l'air du temps".⁵¹⁶

Cet objet n'inscrit pas pour autant le capitaine Nemo dans une chronologie, étant donné qu'aucune information temporelle ne transparaît au travers de ce portrait qui n'est qu'une « trace » du passé. Au contraire, l'importance qui lui est accordée montre bien une distorsion du temps mécanique au profit du temps phénoménologique.

3) L'objet comme figure : le cas du baromètre

Ainsi, alors même que l'on s'attend à ce que les objets, soient « temporalisés et historicisés de façon à constituer des signes du temps⁵¹⁷ », ces derniers, au contraire, participent à la sortie du temps historique et mécanique pour se recentrer sur le temps phénoménologique. Les objets n'ont pas simplement pour fonction l'effet de réel, mais « la figure – symbole, allégorie, métaphore, métonymie⁵¹⁸ », autrement dit l'objet est « une image qui exprime une idée⁵¹⁹ ». Cela est dû au fait que la « répétition [d'occurrences d'un objet] lui donnerait du sens dans la structure narrative⁵²⁰ ». Les objets les plus récurrents des romans verniens sont les instruments de mesure :

Monsieur, dit le capitaine Nemo, me montrant les instruments suspendus aux parois de sa chambre, voici les appareils exigés par la navigation du *Nautilus*. Ici, comme dans le salon, je les ai *toujours* sous les yeux, et ils m'indiquent ma situation et ma direction exacte au milieu de l'océan. Les uns vous sont connus, tels que le thermomètre qui donne la température intérieure du *Nautilus*, le baromètre, qui pèse le poids de l'air et prédit les changements de temps ; l'hygromètre, qui marque le degré de sécheresse de l'atmosphère ; le *storm-glass*, dont le mélange, en se décomposant, annonce l'arrivée des tempêtes ; la boussole, qui dirige ma route [...].⁵²¹

À cette énumération à visée pédagogique qui explique l'utilité de chaque objet cité, s'ajoutent des instruments propres à la navigation sous-marine : « un manomètre⁵²² » ainsi que « des sondes thermométriques⁵²³ ». Ceux-ci sont essentiels à cette vie sous-marine et occupent tout

⁵¹⁵ *Ibid.*, p.584 (Partie II, chapitre 21).

⁵¹⁶ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, op.cit., p.201.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p.30.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p.202.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p.202.

⁵²⁰ *Ibid.*, p.202.

⁵²¹ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., pp.136-138 (Partie I, chapitre 12).

⁵²² *Ibid.*, p.138 (Partie I, chapitre 12).

⁵²³ *Ibid.*, p.138 (Partie I, chapitre 12).

l'espace puisque le capitaine Nemo les a « toujours sous les yeux », ce qui, à première vue, astreint l'expérience du temps au temps mécanique.

Les instruments les plus intéressants, dans leur rapport au temps, sont le baromètre et le storm-glass (lié au premier) qui, à partir des données actuelles, prédisent l'avenir. Dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* on ne compte pas moins de dix occurrences du mot « baromètre⁵²⁴ ». De plus, cet instrument est également mentionné dans quatre autres *Voyages extraordinaires* : *Les Enfants du capitaine Grant*, *Une Ville flottante*, *Robur le conquérant* et *Deux ans de vacances*. Marie-Astrid Charlier explique en quoi le baromètre de Gustave Flaubert n'est pas qu'un effet de réel mais véritablement une figure et il est possible de défendre une thèse similaire pour le baromètre de Jules Verne. En effet, « de la météorologie aux heures, Flaubert est adepte de la confusion des deux sens du mot "temps"⁵²⁵ » :

[Ainsi] dans une perspective métatextuelle, le baromètre de Madame Aubain signifie ironiquement la distorsion des mesures rationalisées et non subjectivées du temps – temporel et météorologique – au profit d'un travail sur la perception et l'expérience du temps.⁵²⁶

De même, dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, les références au baromètre renvoient davantage à l'Homme qu'à la météo. Par exemple, la double occurrence du « baromètre » du chapitre « Du cap Horn à l'Amazonie » (partie II, chapitre 17) intervient précisément lorsque le *Nautilus* a réussi à briser la glace. Les personnages échappent donc à la mort et peuvent ainsi se projeter dans le futur, ce qui leur était devenu inutile alors qu'ils étaient emprisonnés dans la glace et que la mort semblait être leur seule issue.

L'influence du réalisme sur l'esthétique vernienne s'incarne dans la structure même des *Voyages extraordinaires*. En effet, la sérialité permet de mettre au jour le temps présent dans sa complexité.

III. La sérialité : une expérience totale du temps

1) Les cycles romanesques

Avec *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac et le cycle des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola, la sérialité et l'encyclopédisme apparaissent comme étant au cœur du réalisme. Or, « le réalisme reste une question primordiale dans les *Voyages extraordinaires* qui cherchent à rendre compte de leur époque, à se faire encyclopédie du XIX^e siècle⁵²⁷ ». Plus encore, ces cycles romanesques montrent que le réalisme est marqué par une appréhension du temps qui est du côté du sériel. Ces séries sont le reflet d'une époque qui n'oppose plus la continuité du temps mécanique à la discontinuité du temps phénoménologique. Avec le

⁵²⁴ *Ibid.*, p.138, p.217, p.274, p.466, p.490, p.491, p.521 (deux fois), p.556 et p.557.

⁵²⁵ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, p.204.

⁵²⁶ *Ibid.*, p.205.

⁵²⁷ Renoir Bachelier, « Verne lecteur de Zola : entre dégoût, rivalité et admiration », *op.cit.*, pp.9-10.

développement des sciences et de la physique, la temporalité est redécouverte comme complexe :

[L]e temps présumé extérieur n'apparaît plus flux continu, ou milieu indifférencié réceptacle de la succession des événements, mais ensemble hétérogène de rythmes déterminés par des facteurs sociaux, psychologiques, biologiques (chronobiologie), où interviennent de façon décisive la conscience et l'inconscient des sujets.⁵²⁸

La série permet de dépasser le temps historique pour présenter un rapport au temps qui soit davantage le reflet de l'expérience du temps. L'ordre des quatre-vingt treize romans qui composent *La Comédie humaine* ne suit pas l'ordre chronologique, précisément pour être au plus près de la réalité. En effet, « Balzac justifie cet usage du temps discontinu par sa vocation d'historien du temps présent⁵²⁹ » qui ne peut être racontée de façon chronologique. Par exemple, le lecteur découvre Vautrin dans *Le Père Goriot* et apprend qu'il a été condamné à vingt ans de prison. On retrouve ce personnage sous l'identité du prêtre Carlos Herrera dans *Illusions perdues*. Et ce n'est que dans *Splendeurs et misères des courtisanes* que l'on apprend comment le bagnard s'est fait prêtre. Ainsi, la rupture avec le plan chronologique permet à Honoré de Balzac d'imiter le rythme de la conversation, et plus encore du rapport au monde. En effet, on rencontre *d'abord* une personne, et c'est *après* que l'on découvre son passé. Par ailleurs, « avec une œuvre longue, une collection, un cycle ou une série, le lecteur s'attend à entrer au "pays de Romancie" selon l'expression de Michel Raimond⁵³⁰ ». Plus précisément, « chaque allusion au système reparaissant associe [le lecteur] au travail de mémoire : éternité des personnages fictifs VS oubli des modèles réels⁵³¹ ». Ce phénomène a lieu dans les *Voyages extraordinaires*, notamment autour de la figure du capitaine Nemo, qui est « le plus célèbre personnage des *Voyages extraordinaires* et de toute l'œuvre de Jules Verne⁵³² ». Ce personnage apparaît pour la première fois dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* et se retrouve dans *L'Île mystérieuse*, comme nous allons le voir. Cependant, il est également présent dans *Le Sphinx des glaces* au travers d'une note de bas de page :

Vingt-huit ans plus tard, ce que M. Jeorling n'avait pu même entrevoir, un autre l'avait vu, un autre avait pris pied sur ce point du globe, le 21 mars 1868. La saison était plus avancée de sept semaines [...]. Mais cela importait peu à l'extraordinaire navigateur dont nous rappelons le souvenir. Au large flottait un bateau sous-marin qui s'appelait *Nautilus* et dont le capitaine s'appelait le capitaine Nemo.⁵³³

Par cette note de bas de page, Jules Verne fait entrer le lecteur dans un monde romanesque, le « pays de Romancie » dans lequel ses personnages ont une existence éternelle grâce au travail de mémoire. Le temps sériel est donc un temps qui fait appel à la mémoire du lecteur et qui se

⁵²⁸ Max Andréoli, « Structure du temps dans *La Comédie humaine* », *Presses Universitaires de France*, n°9, 2008, p.143, consulté le 02/04/2021. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2008-1-page-141.htm>

⁵²⁹ Mireille Labouret, « À propos des personnages reparaissant : Constitution du personnage et "sens de la mémoire" », *L'Année balzacienne*, vol.6, n°1, 2005, p.132, consulté le 15/05/2021.

URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2005-1-page-125.htm>

⁵³⁰ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, p.409.

⁵³¹ Mireille Labouret, « À propos des personnages reparaissant : Constitution du personnage et "sens de la mémoire" », *op.cit.*, p.131

⁵³² François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne*, *op.cit.*, p.877.

⁵³³ Jules Verne, *Le Sphinx des glaces*, Paris, Hetzel, 1897, p.364 (Partie II, chapitre 10).

veut le plus proche du temps présent, dans sa relation ambiguë au temps mécanique et chronologique.

2) Une trilogie : *Les enfants du capitaine Grant, Vingt Mille Lieues sous les mers et L'Île mystérieuse*

Honoré de Balzac est le premier auteur à introduire le personnage reparaissant. Or, comme nous l'avons vu, Jules Verne est un lecteur de *La Comédie humaine*. De plus, le personnage reparaissant est la manière la plus perceptible de reconnaître une série. Cela nous permet donc de supposer que *Les Enfants du capitaine Grant* (1867 et 1868), *Vingt Mille Lieues sous les mers* (1869 et 1870) ainsi que *L'Île mystérieuse* (1875) en forment une. Alors qu'il n'y a aucun lien qui unisse ces deux premiers romans, le dernier se présente comme « la double histoire du capitaine Grant et du capitaine Nemo⁵³⁴ ». En effet, dans *L'Île mystérieuse* on retrouve à la fois Ayrton, le marin ayant trahi Lord Glenarvan lors des recherches du capitaine Grant, et le capitaine Nemo. Au travers de ces deux figures, cette série nous offre à voir l'influence du temps qui passe sur les Hommes. En effet, Lord Glenarvan avait quitté, le 18 mars 1855, un bandit et un criminel sans scrupule, et Harbert découvre, le 14 octobre 1867, un homme sauvage ayant perdu, semble-t-il, toute humanité. Finalement, ce dernier s'avère être un compagnon fidèle et repent, loin du criminel qu'il était autrefois. Le capitaine Nemo, quant à lui, est un homme « vieilli, malade, terré dans le *Nautilus*⁵³⁵ ». Il a trente ans de plus que lorsqu'Aronnax l'a quitté et dévoile enfin son identité : « Le capitaine Nemo était un Indien, le prince Dakkar, fils d'un rajah du territoire alors indépendant du Bundel-kund et neveu du héros de l'Inde, Tippto-Saïb.⁵³⁶ ». Ainsi, ces trois romans forment effectivement une trilogie permettant de révéler le destin de personnages qui était jusqu'alors resté inconnu : « Puisse la réflexion et le repentir ramener [Ayrton] à des sentiments meilleurs !⁵³⁷ » et « Le capitaine Nemo vit-il encore ? [...] Saurai-je enfin le nom de cet homme ? Le vaisseau disparu nous dira-t-il, par sa nationalité, la nationalité du capitaine Nemo ?⁵³⁸ ».

Cependant, dans cette série, force est de constater la présence d'incohérences et de discordances quant aux chronologies. Celles-ci peuvent s'expliquer par la production prolifique de l'auteur qui se perd lui-même dans ses chronologies, comme c'est le cas pour Honoré de Balzac, « un créateur dont les erreurs chronologiques⁵³⁹ » sont multiples, en atteste « un relevé d'erreurs, inépuisable, [qui] s'est esquissé, comptabilisant, pêle-mêle, morts qui ressuscitent, enfants posthumes⁵⁴⁰ »... Pour ce qui est de *L'Île mystérieuse*, lorsqu'Ayrton raconte son histoire à Cyrus Smith, il y a un écart d'exactly dix ans entre les dates des événements qu'il raconte et celles des événements qui se sont déroulés dans *Les enfants du capitaine Grant*. Par exemple il est débarqué par Harry Grant le « 8 avril 1862⁵⁴¹ » et lorsqu'il

⁵³⁴ Jules Verne, *L'Île mystérieuse*, op.cit., p.804.

⁵³⁵ François Angelier, *Dictionnaire Jules Verne*, op.cit., p.878.

⁵³⁶ Jules Verne, *L'Île mystérieuse*, op.cit., p.745.

⁵³⁷ Jules Verne, *Les Enfants du capitaine Grant*, vol.3, op.cit., p.233.

⁵³⁸ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, op.cit., pp.593-595.

⁵³⁹ Mireille Labouret, « À propos des personnages reparaissant : Constitution du personnage et "sens de la mémoire" », op.cit., p.129.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p.129.

⁵⁴¹ Jules Verne, *Les Enfants du capitaine Grant*, vol.3, op.cit., p.212.

le raconte il le déplace au « 8 avril 1852⁵⁴² ». Ainsi, ce dernier n'aurait pas été abandonné le 18 mars 1855, comme il l'affirme, mais en 1865. Autrement dit, son isolement n'aurait pas duré douze ans mais deux. Ces incohérences peuvent s'expliquer comme l'illustration de la perte de la notion du temps. Certes, Ayrton avait encore le soleil pour se repérer dans le temps, mais il n'avait plus aucune relation sociale et celles-ci sont déterminantes dans le rapport au temps. Cependant, cette hypothèse d'explication n'est pas applicable aux discordances de chronologie entre *Vingt Mille Lieues sous les mers* et *L'île mystérieuse*. Cyrus Smith et ses compagnons font naufrage sur l'île en mars 1865 et découvrent le capitaine Nemo le 15 octobre 1868, ce dernier leur explique alors qu'il a continué « pendant longtemps encore⁵⁴³ » après le départ d'Aronnax, pourtant daté au 22 juin 1868, à naviguer et qu'il est coincé sous l'île Lincoln « depuis six ans⁵⁴⁴ ». La chronologie du capitaine Nemo correspond à celle d'Aronnax mais n'est pas compatible avec celle de *L'Île mystérieuse*. Comment expliquer que ces périodes longues, où le capitaine Nemo a continué à vivre sans qu'un roman n'ait été écrit dessus, n'entrent pas dans la chronologie de *L'Île mystérieuse* ? On peut supposer que Jules Verne partage la thèse d'Honoré de Balzac selon laquelle « ni l'espace ni le temps n'existent, en dehors de l'homme du moins⁵⁴⁵ ». Autrement dit, puisque le lecteur n'était pas présent lors de ces aventures, alors le temps ne s'y est pas écoulé. Ainsi, c'est uniquement le temps présent vécu qui est central dans l'œuvre de Jules Verne et les dates et références temporelles n'existent que pour donner un cadre mais n'ont pas d'importance.

3) Les Voyages extraordinaires sont-ils une série ?

Après avoir vu la sérialité au sein de la trilogie que composent *Les enfants du capitaine Grant*, *Vingt Mille Lieues sous les mers* et *L'Île mystérieuse*, il faut se demander si ce ne sont pas les *Voyages extraordinaires* dans leur totalité qui forment une série, bien qu'aucun personnage ne les lie entre eux. En effet, le 26 novembre 1866, lorsque le premier *Voyage extraordinaire* est publié, c'est-à-dire le premier volume des *Voyages et Aventures du capitaine Hatteras*, Pierre-Jules Hetzel note dans l'avertissement :

Les ouvrages nouveaux de M. Verne viendront s'ajouter successivement à cette édition [...]. Ils embrasseront dans leur ensemble le plan que s'est proposé l'auteur, quand il a donné pour sous-titre à son œuvre celui de *Voyages dans les mondes connus et inconnus*.⁵⁴⁶

La collection des *Voyages extraordinaires* « impose une sérialité⁵⁴⁷ » à Jules Verne. De fait, Pierre-Jules Hetzel « intervient pour demander des modifications afin de resserrer les liens entre les différents romans et former un ensemble cohérent⁵⁴⁸ ». Pierre-Jules Hetzel insiste,

⁵⁴² Jules Verne, *L'Île mystérieuse*, op.cit., p.504.

⁵⁴³ *Ibid.*, p.749.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p.749.

⁵⁴⁵ Max Andréoli, « Structure du temps dans *La Comédie humaine* », op.cit., p.147.

⁵⁴⁶ Pierre-Jules Hetzel, « Avertissement de l'éditeur », dans Jules Verne, *Voyages et Aventures du capitaine Hatteras*, op.cit., p.8.

⁵⁴⁷ Bounthavy Suvilay, « Adaptation transmédiatique : *Le Tour du monde* en série animée hispano-japonaise » dans *Jules Verne et la culture médiatique*, op.cit., p.180.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p.180.

par des choix typographiques, sur l'appartenance des romans verniens à la collection des *Voyages extraordinaires*. Cette appartenance est telle que les contemporains de l'auteur « perçoivent les œuvres verniennes comme prenant sens dans une série et commentent moins une œuvre en particulier qu'un projet romanesque global et une esthétique nouvelle⁵⁴⁹ ».

À cela s'ajoute le mode d'écriture de Jules Verne « qui se fonde sur une logique de *production sérielle*⁵⁵⁰ » où les séries de voyages, de moyens de transports, d'individus, ... sont toujours à réécrire pour correspondre à la modernité. Effectivement, le projet de Jules Verne rapproche les *Voyages extraordinaires* d'une encyclopédie. L'écrivain confie à Robert Sherard en 1903 :

Je voudrais, si Dieu me prête vie, achever en quelque sorte ma "géographie universelle pittoresque" en donnant pour emplacement à chacun de mes romans prochains une contrée non encore visitée par mes lecteurs⁵⁵¹

Ainsi, Jules Verne veut « peindre la terre entière, le monde entier⁵⁵² » et les *Voyages extraordinaires* apparaissent comme une œuvre-monde, suivant la définition Marie-Ève Thérenty, à savoir « une œuvre littéraire qui tente de créer un monde clos, totalisant et complet, dans une volonté un peu mégalomane de représentation, de décryptage et d'élucidation du monde réel⁵⁵³ ». En effet, « Verne élabore [...] les *Voyages extraordinaires* sur un principe de "communication sérielle" qui, par juxtaposition et accumulation des diverses parties de cette œuvre-monde propose à ses lecteurs un panorama de l'ère de la mondialisation médiatique⁵⁵⁴ ». Cela n'est pas sans conséquence sur le rapport au temps présenté où « le temps nécessaire pour la lecture [...] constitue une expérience vécue et sensible de l'amplitude du monde représenté⁵⁵⁵ ».

⁵⁴⁹ Claire Barel-Moisan, « Du *Magasin* à *La Science illustrée* : Hybridation du roman vernien dans l'écosystème de la revue », *op.cit.*, p.49.

⁵⁵⁰ Thomas Carrier-Lafleur, « L'Extraordinaire en série : Démesures verniennes chez Albert Robida et Gustave Le Rouge », dans Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), *Jules Verne et la culture médiatique*, *op.cit.*, pp.78-79.

⁵⁵¹ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.199.

⁵⁵² Lionel Dupuy, « Les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne ou le roman géographique au XIX^e siècle », *op.cit.*, p.132.

⁵⁵³ Marie-Ève Thérenty, « Avant-Propos » de *L'œuvre-monde au XIX^e siècle*, *Romantisme*, n°136, 2007, p.3, consulté le 10/03/2021. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2007-2-page-3.htm>

⁵⁵⁴ Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), « Introduction : Jules Verne avant et après Jules Verne », *op.cit.*, p.5.

⁵⁵⁵ Marie-Ève Thérenty, « Avant-Propos » de *L'œuvre-monde au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p.4.

CONCLUSION

Vingt Mille Lieues sous les mers, récit d'un voyage à bord du *Nautilus*, ouvre sur un monde à part, a priori hors du commun. Cependant, dans ce récit, l'extraordinaire côtoie l'ordinaire et l'atemporel se mêle à l'actualité. Ainsi, ce roman donne à voir un rapport au temps complexe, dans lequel le temps mécanique et le temps phénoménologique entrent en confrontation. Étudier ce roman, du point de vue de la temporalité présentée dans la fiction, de sa réception, de la particularité de son support médiatique mais également des influences du réalisme, nous a permis de rendre compte des mutations profondes de la conception du temps propre au « régime moderne d'historicité » dans lequel s'inscrit Jules Verne.

Dans un premier temps, en ayant une approche narratologique et poétique de *Vingt Mille Lieues sous les mers*, nous avons constaté que chaque personnage était une incarnation de la singularité de l'expérience du temps. Le temps phénoménologique est particulièrement visible dans ce roman au travers de la figure du narrateur homodiégétique, Aronnax, qui donne à voir son expérience intime du temps. Plus encore, le *Nautilus*, en tant que bulle atemporelle, est précisément le catalyseur de la tension entre le temps phénoménologique et le temps mécanique puisqu'il permet aux personnages d'échapper à la temporalité éreintante du monde extérieur et aux rouages du temps mécanique. Finalement, ce voyage n'est pas seulement spatial mais véritablement temporel. Ainsi, ce roman permet, par un retour réflexif, de poser un regard critique et d'interroger le rapport que les individus entretiennent avec le temps.

Dans un second temps, nous avons étudié *Vingt Mille Lieues sous les mers* à partir de son support initial, à savoir la revue. De fait, le bouleversement de la conception du temps prend place au cœur de la « civilisation du journal », ce qui signifie que la temporalité de ce support n'est pas sans conséquence sur la poétique du temps de Jules Verne. Tout d'abord, force a été de constater que Jules Verne fait partie de « [c]es écrivains [qui] pensent leur propre temporalité au regard du *tempo* médiatique⁵⁵⁶ », c'est-à-dire où le temps mécanique et le temps phénoménologique tendent à s'amalgamer. Cette place centrale accordée au journal dans la conception du temps s'est retrouvée dans la fiction elle-même. Nous avons finalement constaté que ce rapport au temps médiatisé par la presse ne concernait pas seulement les écrivains mais également les lecteurs et plus largement la société de la deuxième moitié du XIX^e siècle. De fait, si Jules « Verne contribue puissamment à faire du texte littéraire [...], le lieu d'une expérience de lecture qui est initiation symbolique, rite de substitution dont le lecteur peut sortir transformé⁵⁵⁷ ». C'est précisément parce que ses romans répondent aux modalités d'écritures journalistiques. Jules Verne est donc considéré comme un « auteur médiatique s'il en est⁵⁵⁸ », ce qui influence son rapport au temps.

⁵⁵⁶ Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours*, *op.cit.*, pp.54-55.

⁵⁵⁷ Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), « Introduction : Jules Verne avant et après Jules Verne », *op.cit.*, p.15.

⁵⁵⁸ Guillaume Pinson, « Du lecteur automate aux émotions universelles », *op.cit.*, paragraphe 25.

Enfin, nous avons resitué *Vingt Mille Lieues sous les mers* en synchronie, eu regard des esthétiques dominantes du XIX^e siècle pour ne plus isoler Jules Verne de son contexte, mais rendre compte des différentes influences qui ont nourri son esthétique du temps. Pour ce faire, nous avons d'abord opéré une focale sur les lieux communs qui associent les *Voyages extraordinaires* aux romans scientifiques et géographiques. Cela nous a permis de comprendre en quoi ces genres construisent la conception du temps présentée dans le roman, celle-ci étant le reflet de la mutation du rapport au temps de la société du XIX^e siècle, marquée par la mondialisation. Finalement, en cherchant à comprendre la poétique du temps de Jules Verne dans sa complexité nous avons constaté que ce dernier réinvestissait les marqueurs réalistes du temps, notamment au travers de son utilisation des objets qui ne sont pas seulement des traces du temps mécanique, mais des images qui expriment le temps phénoménologique.

Il existe donc un paradoxe entre la dimension scientifique accolée aux *Voyages extraordinaires*, qui fait que l'on s'attend à ce que le roman soit centré sur le temps mécanique, et *Vingt Mille Lieues sous les mers* qui présente le temps phénoménologique dans sa complexité, ses incohérences, voire son impossibilité à être saisi, puisque ce dernier est toujours fuyant. Le temps est donc le sujet central de ce roman, en atteste notre interprétation des dernières paroles, volontairement floues, d'Aronnax sur cette expérience :

Aussi, à cette demande posée, il y a six mille ans, par l'Ecclésiaste : « Qui a jamais pu sonder les profondeurs de l'abîme ? » deux hommes entre tous les hommes ont le droit de répondre maintenant. Le capitaine Nemo et moi.⁵⁵⁹

Étant donné que le temps phénoménologique est un sujet qui questionne les Hommes depuis au moins « six mille ans », puisqu'il est à la fois déterminant dans la compréhension de la nature humaine et insaisissable, par sa nature intime, alors on peut considérer que « les profondeurs de l'abîme » désignent l'expérience du temps dans sa pleine acception. La poétique vernienne du temps n'est pas tournée vers l'avenir mais questionne véritablement le présent en tant qu'il est vécu au travers de ses personnages. Ainsi lorsque Jules Verne, à la fin de sa vie, dit à propos des avancées scientifiques : « Et si ses mystères se découvrent encore plus largement et plus complètement, alors le temps sera venu où les *mystères* de l'écrivain devront disparaître et perdre toute signification devant ceux, plus profonds et plus rares, du présent⁵⁶⁰ », nous pouvons affirmer que son œuvre est déjà une interrogation non pas sur la science, mais sur le présent.

Ainsi, l'expérience du temps se caractérise par une distorsion du temps mécanique. Or, le rôle de la mémoire est essentiel au cours de ce processus étant donné que « le jugement temporel rétrospectif met en jeu des processus de reconstruction cognitive fondés sur des informations non temporelles récupérées *en mémoire*⁵⁶¹ ». C'est pourquoi, il serait intéressant, de se focaliser sur la mémoire, qui est questionnée par Jules Verne, au point d'être centrale dans son esthétique. De fait, l'une des raisons qui amène Aronnax à rédiger ce qui deviendra

⁵⁵⁹ Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *op.cit.*, p.595 (Partie II, chapitre 23).

⁵⁶⁰ Dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op.cit.*, p.184.

⁵⁶¹ Sylvie Droit-Volet, « Perception du temps », *op.cit.*, p.2.

Vingt Mille Lieues sous les mers, est précisément la volonté de garder une trace de cet événement. Dans *Mistress Branican*, le personnage du même nom, en raison d'un choc émotionnel violent, perd la mémoire pendant quatre ans ce qui permettra la révélation finale. Plus encore, une problématisation de la mémoire est au cœur du roman *Le Château des Carpathes*, où Rodolphe de Gortz et Franz de Télék, de manière différente, sont véritablement *hantés* par le souvenir de leur amour perdu. Ainsi, étudier la mémoire dans l'œuvre vernienne nous permettrait également de dépasser la vision étroite du Jules Verne des premiers *Voyages extraordinaires* en élargissant le corpus étudié. De plus, comme nous l'avons vu, Jules Verne a recourt à un « réalisme ponctuel⁵⁶² » en réinvestissant les marqueurs réalistes du temps. Cependant, il effectue des « déplacements du récit réaliste⁵⁶³ », notamment grâce à son rapport particulier à la science, à l'extraordinaire et au monde, ce qui constitue « l'originalité du projet vernien⁵⁶⁴ ». Il nous faudrait donc, pour comprendre l'esthétique vernienne, faire intervenir les autres influences de Jules Verne qui sont, essentiellement, le fantastique et le romantisme, mais également, plus largement, l'art pictural et théâtral.

⁵⁶² Daniel Compère, « Jules Verne, auteur réaliste ? », *op.cit.*, p.102.

⁵⁶³ Christèle Couleau, « Tentatives d'évasion ? Jules Verne, des "topoi" réalistes à la recherche d'un genre nouveau », *op.cit.*, p.188.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p.188.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

Verne, Jules, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, Paris, Hetzel, coll. Bibliothèque d'éducation et de récréation, 1871.

Verne, Jules, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, Paris, Le Livre de Poche, 1966.

CORPUS SECONDAIRE

- Autres romans et nouvelles de Jules Verne :

VERNE, Jules, *Maître Zacharius ou l'Horloger qui avait perdu son âme*, Paris, Musée des familles, 1854.

VERNE, Jules, *Maître Zacharius ou l'Horloger qui avait perdu son âme*, Paris, Hachette, 1920.

VERNE, Jules, *Voyage au centre de la Terre*, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, coll. Bibliothèque d'éducation et de récréation, 1864.

VERNE, Jules, *Voyage au centre de la Terre*, Paris, Livre de Poche, 1972.

VERNE, Jules, *De la Terre à la Lune* [1865], Paris, J. Hetzel et C^{ie}, coll. Bibliothèque d'éducation et de récréation, 1871.

VERNE, Jules, *Voyages et Aventures du capitaine Hatteras*, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, coll. Bibliothèque d'éducation et de récréation, 1866.

VERNE, Jules, *Voyages et Aventures du capitaine Hatteras*, Paris, Le Livre de Poche, 2020.

VERNE, Jules, *Les Enfants du capitaine Grant*, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, coll. Bibliothèque d'éducation et de récréation, 1868.

VERNE, Jules, *Les Enfants du capitaine Grant*, Genève, Editions Famot, 1979.

VERNE, Jules, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, coll. Bibliothèque d'éducation et de récréation, 1873.

VERNE, Jules, *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*, Paris, Livre de Poche, 1999.

VERNE, Jules, *L'Île mystérieuse*, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, coll. Bibliothèque d'éducation et de récréation, 1875.

VERNE, Jules, *L'Île mystérieuse*, Paris, Le Livre de Poche, 2002.

VERNE, Jules, *Le Rayon vert*, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, coll. Bibliothèque d'éducation et de récréation, 1882.

VERNE, Jules, *Le Rayon Vert*, Genève, Éditions Famot, 1979.

VERNE, Jules, *Le Sphinx des glaces*, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, coll. Bibliothèque d'éducation et de récréation, 1897.

VERNE, Jules, *Hier et demain : contes et nouvelles*, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, 1910 [posthume].

- Correspondance privée de Jules Verne :

DUMAS, Olivier et VERNE, Jules, *Jules Verne avec la publication de la correspondance inédite de Jules Verne à sa famille*, Lyon, La Manufacture, 1988.

VERNE, Jules, HETZEL, Pierre-Jules, DUMAS, Olivier, GONDOLO DELLA RIVA, Piero et DEHS, Volker. *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886) : Tome I 1863-1874*, Genève, Slatkine, 1999.

VERNE, Jules, HETZEL, Pierre-Jules, DUMAS, Olivier, GONDOLO DELLA RIVA, Piero et DEHS, Volker, *Correspondance Inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886) : Tome II 1875-1878*, Genève, Slatkine, 2001

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- Études générales sur Jules Verne et son œuvre :

ANGELIER, François, *Dictionnaire Jules Verne : entourage, personnages, lieux, œuvres*, Paris, Pygmalion, 2006.

ANGELIER, François, « Le rayon verne : le capitaine Nemo », France culture [en ligne], première diffusion le 30 juillet 2012, consulté le 15 février 2021.

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-rayon-verne/nemo>

ANGELIER, François, CROVISIER, Jacques, MARTIN, Nicolas, et SUDRET, Laurence, « Jules Verne, voyage au centre de la science », France Culture [en ligne], mis en ligne le 4 mai 2018, consulté le 24 octobre 2020. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-methode-scientifique/la-methode-scientifique-du-vendredi-04-mai-2018>

AVRANE, Patrick, « *Vingt Mille Lieues sous les mers*, Jules Verne – Fiche de lecture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 17 décembre 2020.

URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/vingt-mille-lieues-sous-les-mers/>

COMPÈRE, Daniel, MARGOT, Jean-Michel, et MALBRANCQ, Sylvie, *Entretiens avec Jules Verne réunis et commentés*, Genève, Slatkine, 1998.

COMPÈRE, Daniel, *Jules Verne : parcours d'une œuvre*, Paris, Encrage, 2005.

DESCHAMPS, Jean-Marc, *Le Nautilus*, Paris, Éditions Vagon du Plaisancier, 2017.

DUPUY, Lionel, DUPERREIN, Bernard, BUTCHER, William, et MARGOT, Jean-Michel, *En relisant Jules Verne : Un autre regard sur les Voyages extraordinaires*, Dôle, La Clef d'argent, 2005.

MARGOT, Jean-Michel, *Cahier Jules Verne II : Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones, 1863-1905*, Amiens, Encrage, 2004.

NOIRAY, Jacques, « Notice » dans Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers* [1871], Paris, Gallimard, 2005, pp.659-668

ORTHELIEB, Gérard, *Jules Verne : Histoire d'un mythe*, Paris, AkR, 2005.

ROBIEN, Gilles De, HAYMANN, Emmanuel et GONDOLO DELLA RIVA, Piero, *Jules Verne le rêveur incompris*, Neuilly-sur-Seine, M. Lafon, 2005.

- Études sur l'écriture vernienne :

BACHELIER, Renoir, « Verne lecteur de Zola : entre dégoût, rivalité et admiration » [en ligne], *Loxias*, n°38, mis en ligne le 28 août 2012, consulté le 3 mars 2021. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7127>

BARTHES, Roland, « “Nautilus” et “Bateau ivre” » dans *Mythologies* [1956], Paris, Editions Points, 2014, pp.86-89.

BUISINE, Alain, « Un cas limite de la description : l'énumération. L'exemple de *Vingt Mille Lieues sous les mers* » dans *La description : Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénelon*, Lille, Université de Lille III et Editions universitaires, 1974, pp.81-102.

COMPÈRE, Daniel, « Jules Verne, auteur réaliste ? », dans JOUVE, Vincent et PAGÈS, Alain (dir.), *Les Lieux du réalisme pour Philippe Hamon*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005.

COULEAU, Christèle, « Tentatives d'évasion ? Jules Verne, des “topoi” réalistes à la recherche d'un genre nouveau » [en ligne], *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 43, n°3-4, printemps-été 2015, pp.178-193, consulté le 10 février 2021. URL : <https://www.jstor.org/stable/44122725>

DUPUY, Lionel, « La métaphore au service de l'imaginaire géographique : *Vingt Mille Lieues sous les mers* de Jules Verne », *Cahiers de géographie du Québec*, vol.55, n°154, avril 2011, consulté le 22 novembre 2021. URL : <https://www.erudit.org/en/journals/cgq/1900-v1-n1-cgq5004070/1006322ar/>

DUPUY, Lionel, « Les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne ou le roman géographique au XIX^e siècle », *Annales de géographie*, n°690, 2013, pp.131-150, consulté le 22 novembre 2021. URL : <https://www.cairn.info/journal-Annales-de-geographie-2013-2-page-131.htm>

FÄRNLÖF, Hans, « Chronotope romanesque et perception du monde. A propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* » [en ligne], *Poétique*, vol.152, n°4, 2007, pp.439-456, consulté le 23 mars 2021. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-4-page-439.htm>

RENARD, Maurice, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès » [1909], *ReS Futurae* [en ligne], mis en ligne le 20 juin 2018, consulté le 11 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/resf/1201>

SCHEINHARDT, Philippe, « Jules Verne : un processus d'écriture sous contraintes » [en ligne], *Genesis*, n°33, 2011, pp.173-186, mis en ligne le 23 octobre 2013, consulté le 1^{er} mars 2021. URL : <http://genesis.revues.org/636>

- Études sur le rapport que la littérature entretient au temps :

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

BAYARD, Pierre, *L'affaire du chien des Baskeville*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

CAMUS, Albert, *L'homme révolté* [1951], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2019.

CHARLIER, Marie-Astrid, *Le Roman et les Jours : Poétiques de la quotidienneté au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, Paris, Presses Pocket, 1989.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

SCHNYDER, Peter (dir.), *Temps et roman*, Paris, Orizons, 2007.

- Études philosophiques et phénoménologiques sur le temps :

ARISTOTE et CARTERON, Henri (trad.), *La Physique*, Paris, Les Belles Lettres, 1966.

BARREAU, Hervé et COSTA DE BEAUREGARD, Olivier, « TEMPS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 décembre 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/temps/>

COMTE, Auguste, *Cours de philosophie positive* [1842], Paris, Hermann, 1975.

DROIT-VOLET, Sylvie, « Perception du temps », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 décembre 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com.ezpupv.biu-montpellier.fr/encyclopedie/perception-du-temps/>

HUSSERL, Edmund, DUSSORT, Henri et GRANEL, Gérard, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* [1916], Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

PASCAL, Blaise, « Le divertissement », *Pensées*, Paris, Cerf, 1982.

- Études sur la presse :

DEMERS, Jean-Simon et PRÉVOST, Maxime, « Lire *Le Temps* avec Phileas Fogg », *Médias 19*, juin 2015, dans PINSON, Guillaume et THÉRENTY, Marie-Ève (dir.), *Les journalistes : identités et modernités*, mis à jour le 11 avril 2017, consulté le 19 février 2021. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=22763>

HOHNSBEIN, Axel, « Du *Magasin d'éducation et de récréation* à *La Science illustrée* : Quelles stratégies éditoriales pour la fiction scientifique dans la presse de vulgarisation ? (1864-1905) », *COntEXTES* [en ligne], mis en ligne le 30 octobre 2018, consulté le 23 février 2021. URL : <https://journals.openedition.org/contextes/6669>

KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2013.

PINSON, Guillaume, « Irkoutsk ne répond plus. Jules Verne, les médias de masse et l'imaginaire de la rupture de communication » [en ligne], *Romantisme*, n°4, 2012, pp.83-96, consulté le 2 mars 2021. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2012-4-page-83.htm>

PINSON, Guillaume, « Du lecteur automate aux émotions universelles », *COntEXTES* [en ligne], mis en ligne le 27 avril 2018, consulté le 10 janvier 2021. URL : <https://journals.openedition.org/contextes/6445>

PINSON, Guillaume, PRÉVOST, Maxime (dir.), *Jules Verne et la culture médiatique : de la presse du XIX^e siècle au steampunk*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Présentation », *L'Atelier médiatique de l'histoire littéraire*, dans *Médias 19* [en ligne], mis à jour le 15 février 2014, consulté le 24 janvier 2021. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=15999>

SCHUH, Julien, « Le temps du journal : Construction médiatique de l'expérience temporelle au XIX^e siècle » [en ligne], *Romantisme*, n°174, 2016, pp.72-82, consulté le 28 octobre 2020. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2016-4-page-72.htm>

THÉRENTY, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2013.

VENAYRE, Sylvain, « Le voyage, le journal et les journalistes au XIX^e siècle » [en ligne], *Le Temps des médias*, n°8, 2017, pp.46-56, consulté le 28 octobre 2020. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2007-1-page-46.htm>

- Études sur l'esthétique réaliste :

ANDRÉOLI, Max, « Structure du temps dans *La Comédie humaine* », *Presses Universitaires de France*, n°9, 2008, p.143, consulté le 02 avril 2021. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2008-1-page-141.htm>

BARTHES, Roland, « L'Effet de réel », dans *Communications*, n°11, mars 1969, pp.84-89.

HAMON, Philippe et VIBOUD, Alexandrine, *Le Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France (1814-1904)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

LABOURET, Mireille, « À propos des personnages reparaissant : Constitution du personnage et "sens de la mémoire" », *L'Année balzacienne*, vol.6, n°1, 2005, p.132, consulté le 15 mai 2021. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2005-1-page-125.htm>

- Études (historiques et littéraires) générales sur le XIX^e siècle :

BAREL-MOISAN, Claire, « Romans d'anticipation scientifique au tournant du XIX^e siècle – Programme ANR (2014-2019) » [en ligne]. URL : <https://anranticip.hypotheses.org>

THÉRENTY, Marie-Ève, « Avant-Propos » de *L'œuvre-monde au XIX^e siècle, Romantisme*, n°136, 2007, pp.3-13, consulté le 10/03/2021. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2007-2-page-3.htm>

VENAYRE, Sylvain, *La Gloire de l'aventure : Genèse d'une mystique moderne (1850-1940)*, Paris, Aubier, 2002.

- Dictionnaires :

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne].

Dictionnaire de l'Académie française, 7^e édition, 1878, [en ligne].

Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition, actuelle, [en ligne].