

Jules Verne et le théâtre : *Le Tour du monde en 80 jours*

Jeu avec les codes esthétiques, enjeu de légitimation littéraire

Mémoire réalisé par
Blanche WATTIER

Promoteur
Pierre PIRET

Année académique 2016-2017
Master 60 en langues et littératures anciennes et modernes (latin-français)

Remerciements

Merci à mon promoteur, Monsieur Piret, pour sa curiosité et sa confiance quant à mon choix de sujet, pour sa disponibilité et ses remarques stimulantes.

Merci à mes parents de m'avoir transmis le goût pour la lecture et la passion de la culture.

Merci à ma sœur pour sa relecture attentive.

Introduction

Jules Verne à l'université ? Dans l'opinion commune, Jules Verne est l'auteur de « romans de science-fiction pour la jeunesse », qualification qui cantonne son œuvre dans la catégorie « paralittérature ». Pour cette raison, il paraît incongru de choisir Jules Verne comme sujet d'un travail universitaire. Pourtant, ses romans ont marqué des générations de lecteurs, qui se sont éveillés à la littérature grâce à *Vingt mille lieues sous les mers*, *Michel Strogoff* ou *L'Île mystérieuse* ; c'est également mon cas. Pour mon travail de fin d'études, j'ai donc souhaité effectuer un « retour aux sources » en me replongeant dans l'œuvre vernienne, avec le désir de comprendre, avec un regard devenu plus aiguisé, ce qui fait sa singularité et son pouvoir d'attraction, en dehors de tout *a priori* dépréciatif quant à sa valeur littéraire.

Jules Verne, homme de théâtre ? Si Jules Verne est célèbre pour ses romans, la fameuse série des *Voyages extraordinaires*, la postérité ignore en revanche que son œuvre compte également une vaste production théâtrale. Véritable passion qui l'a accompagné tout au long de sa vie, le théâtre est pour l'écrivain tout à la fois un lieu d'expérimentation et d'épanouissement littéraires. En 1874, Verne porte à la scène l'adaptation du *Tour du monde en 80 jours*, qui connaît un succès retentissant. A partir de cette date, Jules Verne est aux yeux de ses contemporains un homme de théâtre autant qu'un romancier.

En étudiant le théâtre de Jules Verne et en particulier la pièce *Le Tour du monde en 80 jours*, mon objectif sera de montrer que la scène a joué un rôle crucial dans l'élaboration du « style » littéraire de l'écrivain, placé sous le signe du jeu et de l'ironie, ainsi que de sa pensée littéraire, inscrite dans les débats de son temps ; ceci fera apparaître l'enjeu de légitimation littéraire, qui traverse toute la carrière de Jules Verne et qui trouve au théâtre un espace pour s'affirmer.

Mon travail se déploiera en quatre chapitres structurés selon une même logique. Il s'agira à chaque fois de prendre le texte comme point de départ de l'analyse, afin de mettre au jour un aspect de la pièce ; de contextualiser ensuite cet aspect dans l'histoire générale du théâtre du XIXe siècle ; de le mettre enfin en perspective au sein de la carrière littéraire de Jules Verne. Les trois premiers chapitres traiteront successivement trois domaines génériques théâtraux qui composent la pièce : la veine comique et légère ; le drame romantique et le mélodrame ; la féerie. Le dernier chapitre se consacrera quant à lui à la question de la légitimation littéraire.

Ce parcours permettra donc de mettre en lumière une part méconnue de l'œuvre de Jules Verne et d'interroger la place de l'écrivain dans l'histoire littéraire. Il sera aussi l'occasion d'étudier en profondeur le théâtre du XIXe siècle, lieu de bouillonnement artistique extrêmement fécond.

I. Passepartout en porte-parole de Jules Verne l'excentrique, ou la comédie parodiée

1. Analyse du prologue et de la dernière scène de la pièce

Un salon de lecture et de jeu

« Le théâtre représente un salon de lecture et de jeu [...] »¹ : ce sont les premiers mots de la didascalie initiale de la pièce, ce sont classiquement des indications adressées par l'auteur au metteur en scène. N'est-ce que cela ? Cet énoncé ne posséderait-il pas un autre contexte d'énonciation ? Je suggère de l'entendre également à un niveau métatextuel : il peut, me semble-t-il, être compris comme une parole adressée au public par Jules Verne lui-même. Le terme « théâtre » ne désignerait alors plus l'espace scénique mais bien l'écriture théâtrale, tandis que le verbe « représenter » signifierait « être le symbole, l'incarnation, le type de quelque chose »².

Jules Verne nous confie donc ce que représente pour lui le théâtre : il est un « salon de lecture et de jeu ». En effet, la lecture et le jeu sont au cœur de son travail théâtral, et cela à double titre. Premièrement, dès ses débuts au théâtre - et le phénomène se poursuivra dans ses romans - le jeune Jules Verne se plaît à truffier ses écrits de références littéraires³ et à jouer avec les codes esthétiques, allant parfois jusqu'à la parodie. Deuxièmement, vers la fin de sa carrière, le théâtre devient aussi un espace où, prenant du recul par rapport à sa carrière d'écrivain, il peut prendre le temps de la relecture de son œuvre ; ce théâtre revêt alors la forme de l'adaptation, celle de ses *Voyages extraordinaires*. Cet exercice lui donne l'occasion de procéder à un jeu qui prend le plus souvent, là aussi, une dimension auto-parodique et ironique⁴.

En tant que lecteur, reconnaître l'ironie suppose de percevoir la « distance entre ce qui est dit et la position du narrateur »⁵. Daniel Compère distingue dans l'œuvre de Jules Verne une forme d'ironie qui « fonctionne comme un élément métatextuel, c'est-à-dire comme propos sur le texte. C'est donc le narrateur qui prend son récit pour cible en tenant un discours auto-ironique »⁶. Toutefois, au théâtre, seules les didascalies font office de narration. Le

¹ D'ENNERY, A., et VERNE, J., *Les Voyages au théâtre. Le tour du monde en 80 jours ; Les enfants du capitaine Grant ; Michel Strogoff*, Paris, Hetzel et Cie, 1881, p. 3.

² Définition tirée du *Petit Larousse illustré*, 2011.

³ Pour des illustrations de ce jeu intertextuel vernien, qui participe à une stratégie de légitimation littéraire et dont je reparlerai au chapitre IV, on consultera COMPÈRE, D., « La coquille sénestre, ou le voyage extraordinaire de Jules Verne dans la littérature », dans *Jules Verne, cent après. Actes du colloque de Cerisy*, sous la direction de J.-P. PICOT et C. ROBIN, Terre de Brume, Rennes, 2005, p. 161-182 (Coll. Terres fantastiques), ainsi que *Id.*, « Parodie et autoparodie dans l'œuvre de Jules Verne », dans DOUSTEYSSIER-KHOZE, C., PLACE-VERGHNES, F., *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Oxford-Bern-Berlin, Peter Lang, 2006, p. 83-94 (Coll. Modern French Identities).

⁴ Jules Verne pratique également cette démarche dans ses derniers romans. J'en montrerai des exemples à la fin de cette analyse.

⁵ COMPÈRE, D., « L'ironie narrative », dans *Revue Jules Verne, 8 : Humour, ironie, fantaisie*, textes réunis par C. CHELEBOURG, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2003, p. 41-55, p. 41 pour la citation.

⁶ *Ibid.*, p. 48.

narrateur (qu'on peut assimiler ici à l'auteur) doit donc développer d'autres stratégies s'il désire faire davantage entendre sa voix. Une stratégie possible est de confier sa parole à un des personnages. Je voudrais montrer dans mon analyse que Jules Verne fait de Passepartout son porte-parole, et qu'à travers le domestique s'exprime la distance critique et la tonalité parodique que l'écrivain adopte à la fois à l'égard de ses œuvres passées et à l'égard des conventions littéraires, en particulier celles qui se rapportent au genre de la comédie⁷.

Le Club des Excentriques

La situation initiale exposée dans le prologue de la pièce diffère de celle du roman, tant au niveau du lieu qu'au niveau de l'ordre d'apparition des personnages. Nous allons voir que ces changements possèdent leur cohérence et apportent un regard distancié sur les événements racontés.

Tandis que le roman place le début de la narration dans la maison de Philéas Fogg, le rideau du théâtre s'ouvre sur le salon du club, non plus nommé « Reform-Club », mais le « Club des Excentriques ». Au portrait détaillé de Philéas Fogg par le narrateur se substitue sur la scène la conversation entre les membres du club. Dans un premier temps, la discussion entre Flanagan, Stuart et Ralph porte, non pas sur le vol de la banque d'Angleterre comme dans le roman, mais sur l'état des locaux et sur le déménagement prochain du club. La didascalie indiquait que « Les salons sont confortablement meublés, mais sans luxe » (p. 3). Il est intéressant de remarquer que cette description imite le modèle de la phrase qui présente l'habitation de Fogg dans le roman : « La maison de Saville-Row, sans être somptueuse, se recommandait par un extrême confort »⁸. Toutefois, nous avons affaire à un phénomène de chiasme qui suggère un déplacement d'insistance : pour les salons du club, l'élément mis en évidence est le manque de luxe, tandis que pour la maison de Fogg, l'accent est mis sur le confort. On s'aperçoit que Jules Verne construit ses phrases en fonction du ressenti des personnages. En effet, tout est une question de point de vue, comme le montre la réplique de Ralph qui qualifie les salons de « taudis ». Cet écart entre le jugement de Ralph et l'aménagement visible sur la scène conduit naturellement le spectateur à prendre ses distances par rapport aux propos tenus par ces *gentlemen*.

La réplique suivante, par son ridicule, confirme notre suspicion : Stuart évoque le cas d'un boucher qui, parce qu'il possède une calèche à quatre chevaux et un hôtel à Piccadilly, est qualifié d'excentrique. On comprend donc que l'enjeu de la conversation des trois compères est la revendication et la reconnaissance de leur excentricité, d'où le nom du club. Mais Flanagan n'a visiblement pas très bien compris cela, puisqu'il déclare très sérieusement que « Tout le monde ne peut pas être boucher » (p. 4). Or bien sûr, ce qui importe n'est pas d'être boucher, mais d'être excentrique, quelle que soit la profession que l'on exerce. C'est

⁷ Anne-Simone Dufief a envisagé les différents codes esthétiques dont est composée la pièce dans son article « *Le Tour du monde en 80 jours, une féerie scientifique* », dans *Jules Verne, cent après. Actes du colloque de Cerisy*, sous la direction de J.-P. PICOT et C. ROBIN, Terre de Brume, Rennes, 2005, p. 139-158 (Coll. Terres fantastiques). En ce qui concerne la comédie, voir le point 5 intitulé : « Une comédie qui emprunte certains éléments au vaudeville », p. 151-153.

⁸ VERNE, J., *Le Tour du monde en 80 jours*, Paris, Hachette, 2003 (coll. Le Livre de Poche Jeunesse), chap. 1, p. 11-12.

pourquoi Ralph répond : « Non ! mais on doit se distinguer de tout le monde » (*ibid.*). Comment ne pas penser ici au *Misanthrope* de Molière et à la célèbre réplique d'Alceste : « Je veux qu'on me distingue ». La réplique est parodiée d'une triple façon : par l'emploi de la tournure impersonnelle (« on » et « se »), par la modalité d'obligation (« doit ») et par la présence d'un complément du verbe qui induit une comparaison (« de tout le monde »). En somme, l'exigence de distinction est formulée comme une loi générale à laquelle il faut se conformer si l'on veut être reconnu comme excentrique par les autres ! Cela va absolument à l'encontre de la pensée d'Alceste, qui vise un idéal absolu et non pas dépendant du jugement d'autrui. Les trois membres du club ont donc compris les choses de travers, ce qui ne nous incite pas à les prendre au sérieux.

Et cette réserve ne risque pas de s'arranger avec la suite de la conversation, qui porte à présent sur l'aménagement de leurs futurs locaux et sur la date de leur emménagement. Là encore la contradiction est patente, puisque Flanagan annonce que les tapissiers sont déjà au travail, alors que Ralph, lors de la toute première réplique de la pièce, demandait quand leur hôtel serait acheté. A Stuart qui s'étonne d'apprendre qu'il y aura des tapis, Flanagan répond « Oui, puisqu'il y a des planchers » (*ibid.*). D'autres truismes de ce genre se poursuivent à propos des rideaux, des marches d'escalier, ... la didascalie va jusqu'à préciser que Stuart tombe « abasourdi » (*ibid.*). Tout nous indique que Jules Verne se moque de ses personnages.

Enfin, ils évoquent la fête qui aura lieu lors de l'inauguration, en n'oubliant pas de prévoir de nommer pompeusement « une commission pour arrêter le menu » (p. 5). Cette procédure en rappelle une autre au souvenir de Ralph, celle qui concerne la demande d'admission au club de la part d'un Américain, Archibald Corsican. On apprend que cette demande a été rejetée par Philéas Fogg, car « ses titres n'ont pas paru suffisamment sérieux » (*ibid.*). Le nom de Fogg semble tout naturellement appeler celui de son fidèle domestique, Passepartout, qui fait son entrée solennelle dans le salon pour annoncer que le repas est servi. A ce stade, Passepartout n'est pas encore le domestique de Philéas Fogg, mais bien celui du Club des Excentriques.

Nous voyons donc qu'au lieu de la classique description du personnage principal qui occupait les premières pages du roman, les membres du club font l'objet, dans l'adaptation théâtrale, d'un focus nouveau et teinté d'ironie quant à leur prétendue excentricité. Cette ironie va ouvertement être prise en charge par le personnage de Passepartout, accentuant encore ce jeu de références et d'allusions diverses, comme la scène 2 va nous le montrer.

Le couple Passepartout-Margaret

Les membres du club désormais hors-scène, Passepartout se plaint de devoir servir de tels maîtres et remet en cause leur excentricité. Pour lui, une véritable preuve d'excentricité pour des maîtres serait de prendre la place des domestiques : « est-ce que ce ne seraient pas eux qui devraient servir leurs domestiques, faire nos chambres et broser nos habits ! ... » (p. 6). Pour autant, Passepartout ne semble pas prêt à renverser toutes les hiérarchies, comme le montre sa réaction au moment où entre en scène la servante Margaret : « Mademoiselle Margaret, votre place est à la lingerie. Qu'est-ce que vous venez faire ici ? » (*ibid.*).

Lorsque Margaret demande à Passepartout quelle est sa décision par rapport à la proposition de mariage qu'elle lui a faite, on comprend que cette scène développe une intrigue parallèle entre valets à la manière des comédies de Marivaux, et comme on en trouvait déjà chez Molière (je pense par exemple à la querelle de couple entre Pierrot et Mathurine dans *Dom Juan*). Passepartout est contre le principe du mariage car il cherche le repos et la tranquillité. Les femmes ne l'intéressent pas. Ce traitement du personnage de Passepartout est à l'opposé de celui imaginé par Edouard Cadol, l'auteur d'une première adaptation du *Tour du monde* qui a été refusée dans tous les théâtres⁹ ; il fait de Passepartout un coureur de jupon maladroit et lamentable qui essaie d'approcher les femmes dans chaque pays traversé (en Egypte, en Inde, en Chine), répétant après chaque échec : « les Egyptiennes [les Indiennes, les Chinoises] ... mauvaise affaire !... » (p. 16). Dès lors, dans la pièce qui nous occupe, lorsque Passepartout dit à Margaret : « Vous seriez Chinoise, que je répondrais encore : non. » (p. 7), on peut peut-être y voir un clin d'œil à la pièce de Cadol... Quelques répliques plus loin, Jules Verne s'amuse encore à faire un bon mot : Passepartout déclare qu'il veut se fixer quelque part, trouver un terrain bien exposé, ce à quoi Margaret répond : « Justement. Le bon terrain... me voilà... bien exposé » (*ibid.*). Aidée de la didascalie : « se campant devant Passepartout » (*ibid.*), la réplique semble contenir un sous-entendu grivois.

Après cet intermède, la discussion est habilement ramenée à l'intrigue principale. Passepartout explique que, lassé de servir ces pseudo-excentriques, il veut un nouveau maître, et qu'il l'a trouvé en la personne de Philéas Fogg. S'ensuit alors la toute première description de Fogg, très synthétique et efficace, en lieu et place de la présentation circonstanciée et détaillée du roman. La réplique de Margaret met l'accent sur l'extrême régularité et maîtrise de ses gestes : « Ah ! ce gentleman qui vient tous les jours ici régulièrement à la même heure, à la même minute ; qui entre par cette porte, qui fait trois pas en avant, donne son chapeau à droite, sa canne à gauche et son pardessus ensuite ; qui s'assoit là, qui met ses deux mains comme ceci et ses deux pieds comme cela, et reste immobile jusqu'à ce qu'on lui apporte le journal ! Une vraie mécanique ! » (p. 7-8). Cette description prépare le spectateur à la première apparition du gentleman qui se déroulera au début de la scène suivante, sans parole, donnant lieu à un jeu de pantomime.

Mais Margaret s'étonne, car elle sait que Fogg a déjà un domestique, du nom de John Forster. Dans le roman, le prédécesseur de Passepartout se prénomait non pas John, mais James Forster. Or, il s'avère que John Forster est un nom qui a réellement été porté, il s'agit de l'ami et biographe du romancier Charles Dickens, pour lequel Jules Verne n'a jamais caché son admiration, allant jusqu'à dire : « mon auteur favori est, et a toujours été, Dickens »¹⁰. De l'écriture du roman à celle de la pièce, Verne semble donc avoir voulu assumer cette référence à son auteur favori. Mais on peut encore aller plus loin dans l'interprétation. La relation entre Charles Dickens et John Forster ressemble à bien des égards à celle qui unit Jules Verne et son éditeur Pierre-Jules Hetzel. En effet, la correspondance conservée entre les deux

⁹ Cette version a été publiée pour la première fois dans le numéro 152 du Bulletin de la Société Jules Verne (BSJV), 4^{ème} trimestre 2004. Je reviendrai plus en détail sur cette pièce au chapitre III.

¹⁰ Propos tenus lors d'une interview donnée à Robert Sherard, « Jules Verne, sa vie et son travail racontés par lui-même », dans *Entretiens avec Jules Verne. 1873-1905. Textes réunis et commentés par D. COMPERE et J.-M. MARGOT*, Slatkine, 1998, p. 92-93. Je ferai le point sur les influences et les modèles de Jules Verne au chapitre IV.

britanniques montre que Forster est devenu au fil du temps le véritable conseiller littéraire de Dickens. John Forster remplacé par Passepartout, serait-ce une allégorie de Hetzel remplacé par Adolphe d'Ennery ? Cela marquerait de la part de Verne une volonté d'entamer une nouvelle ère, un nouveau chapitre de sa carrière d'écrivain, avec l'ambition de devenir un dramaturge reconnu après avoir été un romancier à succès.

Passepartout succède donc à ce John Forster. Il répond à la question de Margaret : « C'est-à-dire que c'est John Forster qui avait ce maître ; mais je le lui ai acheté » (p. 8). Cette déclaration est l'illustration parfaite d'un *topos* bien connu, celui du « monde inversé ». Passepartout accomplit donc en quelque sorte avec son nouveau maître ce qu'il avait réclamé pour les membres pseudo-excentriques du club, mais d'une façon en apparence un peu moins radicale. Chacun reste à sa place, mais on assiste à un transfert de pouvoir. Le domestique français s'octroie le pouvoir de choisir et d'acheter son patron, privilège normalement réservé aux maîtres. Cet ascendant n'est pas sans rappeler les ruses et autres manigances dont les valets de la comédie moliéresque ou marivaudienne ont le secret afin de tromper ou de ridiculiser leurs maîtres. Dans les répliques suivantes, Passepartout explique comment les choses se sont passées : rapide négociation avec John Forster et manœuvres dudit Forster pour se faire renvoyer par le flegmatique gentleman. L'évocation des deux premières tentatives manquées pour se faire renvoyer permet de poursuivre la présentation de Philéas Fogg entamée par Margaret précédemment. Ni les habits non-brossés ni les glaces brisées n'ont fait réagir Fogg (la répétition à deux reprises de : « M. Fogg n'a rien dit » (p. 9) produit un effet comique) ; mais c'est la mauvaise température de l'eau pour la barbe, à un seul degré près, qui a constitué pour lui un motif suffisant pour congédier son domestique. Il n'en faut pas plus pour montrer aux spectateurs le degré d'originalité du personnage...

Margaret insiste une dernière fois concernant le mariage. Mais Passepartout est catégorique : « Le petit Passepartout ne passera pas sous vos fourches caudines » (*ibid.*), ce qui veut dire qu'il ne se soumettra pas au joug du mariage. Cette expression, « sous les fourches caudines », est étrangement celle qu'a utilisée Olivier Dumas pour le titre d'un de ses articles traitant de la relation Hetzel-Verne et visant à montrer « à quel point fut bridé un écrivain dont la verve, l'originalité et l'humour ne demandaient qu'à s'épanouir »¹¹. Jules Verne aurait donc été sous l'emprise de son éditeur, il se serait soumis au joug commercial. J'ignore pour quelle raison Olivier Dumas a choisi cette expression ; l'a-t-il volontairement empruntée à la réplique de Passepartout ? Jules Verne a-t-il placé dans la bouche du domestique de Fogg une parole de protestation cryptée à l'égard d'Hetzel ? Faut-il de nouveau y voir, comme avec l'éviction de John Forster, une manière de proclamer son indépendance ? Cela ne me semble, à vrai dire, pas incongru.

Margaret annonce alors qu'elle a trouvé une place en Amérique. Sur cette parole, l'arrivée de Philéas Fogg est annoncée. Ainsi s'achève la scène 2, dont l'analyse a confirmé le fait que le texte de Jules Verne recèle de multiples références à des auteurs ou à des codes littéraires ainsi que des allusions à sa propre carrière d'écrivain, par l'entremise de ce brave

¹¹ DUMAS, O., « Sous les fourches caudines. La correspondance inédite Hetzel-Verne », dans *Europe, revue littéraire mensuelle. Jules Verne. Poètes des Pays-Bas*, Paris, Europe, janvier-février 2005, n° 909-910, p. 179-186, p. 185 pour la citation.

Passepartout, porte-parole de Jules Verne. Le théâtre ressemble bel et bien à un « salon de lecture et de jeu ».

Entrée en scène de Philéas Fogg

Cette scène réunit enfin les deux protagonistes principaux du *Tour du monde*, Philéas Fogg et Passepartout. Les scènes 1 et 2 ont permis d'introduire des situations comiques, nous l'avons vu, mais il faut aussi leur connaître une autre fonction : ces scènes préliminaires créent un climat d'attente et préparent le spectateur à la rencontre entre le maître et le domestique. Dans le roman, celle-ci se place à la suite de la longue présentation de Philéas Fogg, comme une continuation logique, et fournit pour ainsi dire à l'action son impulsion initiale. Il était donc crucial, dans l'adaptation théâtrale, de veiller à donner à cette scène une position toute particulière et de la mettre en relief. On peut raisonnablement considérer que les scènes 1 et 2 ont pourvu à cette exigence. Il est intéressant de remarquer que cette même exigence ne semble à l'inverse pas avoir été suivie dans la pièce d'Edouard Cadol. En effet, dans cette pièce, la rencontre entre les deux hommes intervient très rapidement, dès la scène 2, n'étant précédée que par le dialogue très « mécanique » et laconique entre Passepartout et les domestiques du club. Cette scène ne se trouve donc pas dans la position saillante attendue.

Dans le roman – et dans la pièce de Cadol également –, c'est Passepartout qui entre et Fogg qui prend le premier la parole. C'est l'inverse qui se produit ici ; on peut y voir un signe de l'accomplissement du monde inversé. Le spectateur connaît déjà le désir de Passepartout de se fixer quelque part après une vie de nomade ; ce dernier ne retrace donc pas son parcours comme dans le roman. A la place, il déclame à son maître ses habitudes et ses horaires parfaitement réglés (lever, déjeuner, courrier, coiffure, organisation des armoires,...), alors que dans le roman, ces informations sont mentionnées ultérieurement par le narrateur lorsque le domestique inspecte la maison une fois Fogg parti. La scène s'achève par contre de manière tout à fait conforme au roman, avec le décalage d'horaire de quatre minutes entre la montre de Passepartout et celle de Fogg.

Cette scène offre surtout un bon exemple de condensation du récit, opération nécessaire à toute adaptation théâtrale. C'est également ce que montre la scène 4, qui respecte la trame du roman : discussion entre les membres du club à propos du vol commis à la banque d'Angleterre, intervention de Philéas Fogg et mise en place du pari. Il y a par contre interversion en ce qui concerne les deux dernières scènes : Fogg donne d'abord ses consignes à Passepartout pour les brefs préparatifs du départ (scène 5) avant de se consacrer à un dernier jeu de whist avec ses collègues (scène 6). Remarquons à ce propos la disparition de l'entrelacement subtil effectué dans le roman entre les deux types de jeu, en une sorte de mise en abîme - le pari se conclut au cours d'une partie de whist -, Jules Verne jouant à cette occasion sur la confusion entre les deux contextes d'énonciation. Ce n'est pas le cas dans la pièce : la mise au point du pari et le jeu de cartes ne sont pas deux opérations simultanées, mais successives. Le prologue s'achève sur cette parole très théâtrale : « prenons place ». A lire aussi bien évidemment dans sa dimension méta-théâtrale...

Une dernière excentricité

Voyons comment Adolphe d'Ennery et Jules Verne¹² ont construit la scène finale de la pièce. Dans le roman, l'apparition *in extremis* de Philéas Fogg dans le salon du Reform-Club crée la surprise pour le lecteur, témoin au chapitre précédent de ce que le gentleman a manqué de cinq minutes son train à Liverpool, conséquence directe de son arrestation par Fix. Ce n'est que dans le dernier chapitre que le narrateur revient sur les derniers événements et livre l'explication à propos du décalage d'un jour, permettant au lecteur de comprendre ce qui s'est passé. Dans ce dispositif narratif, le lecteur pense donc à deux reprises que le pari est perdu (une première fois à cause de Fix et une seconde fois à cause du train). Or, dans la pièce, ce sentiment d'échec est ressenti, non pas à deux, mais à trois reprises. Voici comment les choses se déroulent : Fogg rate d'abord son train, puis, au moment où il apprend le décalage d'un jour, est arrêté par Fix ; finalement libéré, il embarque dans le train pour Londres. Plus aucun obstacle ne semble donc pouvoir se dresser devant lui. Et pourtant, dans le salon de l'Excentric club, les aiguilles de l'horloge avancent dangereusement et Fogg n'arrive pas... le doute s'insinue : et si Fogg échouait ? Le spectateur est donc dans une disposition complètement inversée par rapport au lecteur : dans la pièce, le spectateur postule le succès du pari et redoute l'échec (avant de constater avec soulagement le succès) tandis que dans le roman, le lecteur, résigné à l'échec, est contre toute attente témoin du succès.

Dès lors, si, après l'apparition de Fogg, le lecteur se demande quelle est la cause du non-retard, le spectateur s'interroge quant à lui sur la cause de ce dernier « retard », qui a engendré ce troisième moment d'angoisse dont je parlais. C'est Néméa qui exprime tout haut ce que le public pense tout bas : « Mais d'où vient ce nouveau retard ? » (p. 142). Plutôt qu'une explication du narrateur, c'est Fogg lui-même qui va nous fournir la réponse : « J'étais en redingote et je n'avais pas de gants ! » (*ibid.*). La didascalie décrivant l'arrivée de Fogg au club nous a en effet appris que ce dernier était « vêtu en parfait gentleman, achevant de mettre son gant » (*ibid.*). C'est donc un souci de conformité vestimentaire qui explique ce dernier contretemps, heureusement sans conséquence fâcheuse ! Philéas Fogg tient à gagner son pari en respectant les codes inhérents à son statut d'honnête homme... tout comme Jules Verne. En effet, si le roman se terminait sur un *happy end* centré sur le héros qui a accompli sa quête et trouvé le bonheur, la pièce respecte elle aussi les codes du genre. A sa manière toutefois, puisqu'il y a exagération : l'histoire se conclut, non pas sur une ou deux, mais sur trois promesses de mariage, annoncées successivement dans les scènes précédentes¹³ : celui de Fogg et d'Aouda, d'abord, d'Archibald et de Néméa, ensuite... de Passepartout et Margaret enfin ! En effet, à la scène 3 de l'acte IV, Passepartout avait finalement consenti au mariage, tout heureux d'apprendre que Margaret avait fermé son bec de gaz, ce qui lui avait fait dire : « Elle m'a fermé mon bec ! » (p. 113). Cela n'est pas sans rappeler le sous-entendu grivois contenu dans le fameux « Le... » d'Agnès répondant à Arnolphe dans l'*Ecole des femmes* de Molière.

¹² Je reviendrai ultérieurement sur la collaboration entre les deux hommes et la part respective qu'il faut leur présumer dans le travail d'adaptation.

¹³ Acte V (14^e tableau), scène 3 pour Fogg, scène 6 pour Archibald ; acte IV (11^e tableau), scène 3 pour Passepartout.

C'est au domestique que Jules Verne confie le dernier mot : à Margaret qui déclare qu'elle sera « douce et fidèle » (p. 143), Passepartout réplique sur un ambigu : « Et fidèle ! ... Allons ! me voilà aussi du Club des Excentriques » (*ibid.*). Que signifie cette dernière parole ? Il semble que ce soit paradoxalement en « rentrant dans le rang », en menant une petite vie rangée que Passepartout se sent devenir un « excentrique ». Mais souvenons-nous que Passepartout remettait en cause au début de la pièce l'excentricité des membres du club... c'est donc d'une fausse excentricité qu'il s'agit. Dans cette optique, être excentrique signifie en fait être dans la norme. De même, Jules Verne, en se conformant aux codes de la comédie pour conclure sa pièce, rentre dans le rang... mais la réplique de Passepartout, porte-parole de Jules Verne, nous met sur la voie de cette distance ironique qui, on l'aura compris, caractérise l'écriture de l'auteur des *Voyages extraordinaires* !

Le Tour du monde au centre de la parodie

Pour conclure cette analyse, je voudrais prendre un peu de recul. En envisageant l'ensemble de l'œuvre de Jules Verne, on s'aperçoit que *Le Tour du monde en 80 jours* a particulièrement inspiré l'écrivain en matière de parodie. En effet, quelques romans¹⁴ comportent des clins d'œil au *Tour du monde*, ce qui dénote de la part de l'écrivain un sens de l'autodérision et une certaine assurance vis-vis de son œuvre, comme le souligne Daniel Compère¹⁵. Par exemple, dans *La maison à vapeur*, Jules Verne fait référence à l'éléphant de la mise en scène du *Tour du monde*, qui avait tant marqué les esprits : « Mais, depuis que des auteurs dramatiques, à bout de procédés, ont imaginé de les exhiber [les éléphants], les imprésarios les promènent de ville en ville [...] »¹⁶.

Plus significatif par rapport au procédé parodique est le roman tardif *Le Testament d'un excentrique* (1899), qui « reprend comme un écho les éléments essentiels du *Tour du monde* »¹⁷. Cette œuvre met en scène des personnes tirées au sort qui disputent un jeu de l'oie grande nature, sur le territoire des Etats-Unis, conformément aux dernières volontés exprimées dans le testament d'un riche excentrique ; le vainqueur du jeu héritera de sa fortune. On voit donc que, comme dans le *Tour du monde*, la dimension du jeu est posée comme donnée structurante, et qu'à travers celle-ci affleure la question de l'excentricité.

La dimension parodique et subversive est encore plus manifeste dans le roman largement méconnu *Sans dessus dessous* (1889), qui se présente comme une autoparodie, et même une « carnavalisation »¹⁸ par Jules Verne de sa propre littérature. C'est l'histoire de prétendus scientifiques qui projettent de redresser l'axe de rotation de la Terre de façon à ce que les saisons deviennent immuables dans chacun des hémisphères, ce qui permettrait à chacun de choisir d'habiter dans la zone qui lui convient (par exemple, celle où règne un

¹⁴ On peut citer *La maison à vapeur* (1880) et *Claudius Bombarnac* (1892).

¹⁵ COMPERE, D., « La coquille sénestre », *op. cit.*

¹⁶ VERNE, J., *La maison à vapeur*, Paris, Librairie Générale Française, 1968 (coll. Le Livre de Poche), 1^{ère} partie, chap. VI, p. 97, cité par COMPERE, D., *op. cit.*, p. 174.

¹⁷ HUET, M.-L., « Exploration du jeu », dans *Revue Jules Verne 1* : « *Le Tour du monde en 80 jours* », textes réunis par F. RAYMOND, Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 1976, p. 95-98, p. 96 pour la citation.

¹⁸ BOZETTO, R., « La subversion du sans, ou *Sans dessus dessous* », dans *Jules Verne, cent après*, *op. cit.*, p. 53-62.

printemps perpétuel). Mais une erreur de calcul fait échouer le projet et ridiculise les scientifiques. Des situations de romans antérieurs, dont *Le Tour du monde*, sont ici aussi reprises, mais détournées de leur sens initial. Par exemple, l'histoire se termine par le mariage du « héros » avec sa fiancée, à la différence que cela ne vient pas couronner un succès, c'est au contraire le résultat d'un échec. En fait, avec ce roman, Jules Verne dénonce l'idéologie du progrès et de la science qu'il célébrait – mais cela mériterait discussion – dans ses précédents romans, doublée d'une remise en cause de l'écriture romanesque elle-même (on observe que les poncifs du roman d'aventure y sont radicalement subvertis). Le motif du monde renversé¹⁹, titre initialement donné par Jules Verne, est également présent. L'écriture du roman pourrait être mise en relation avec le décès de Pierre-Jules Hetzel, survenu en 1886. Libéré, Jules Verne se serait, dans un « défoulement jubilatoire »²⁰, amusé à subvertir son œuvre passée.

Ces exemples, pris en aval de la carrière de Jules Verne, montrent un écrivain coutumier de la parodie et n'hésitant pas à subvertir les codes hérités. Ils confirment ainsi les résultats de l'analyse du prologue et de la dernière scène de la pièce *Le Tour du monde en 80 jours*. Avant de chercher ces mêmes traits en amont, c'est-à-dire dans les comédies de jeunesse de Verne, il est nécessaire de jeter un regard sur la situation du théâtre au XIXe siècle ; c'est la tâche que je me propose de réaliser à présent.

2. La veine comique et légère du théâtre au XIXe siècle²¹

Jules Verne et le monde de Scribe

Lorsque Jules Verne arrive à Paris vers 1847-1848, le jeune provincial est déjà, en tant que spectateur, un habitué et un passionné de théâtre. Comme le fait observer Patrick Berthier²², c'est dans un « bain multigénérique »²³ qu'a trempé le futur écrivain pendant son enfance et son adolescence. En effet, outre le mélodrame, dont je parlerai au prochain chapitre, l'éducation théâtrale de Verne s'est formée au contact de « Scribe et de son monde »²⁴. Dans ce « monde » théâtral, celui de la veine comique et légère, deux genres en plein essor permettent à la comédie de se réinventer et de revêtir un nouveau visage : l'opéra-comique et le vaudeville. Dans ce processus, Eugène Scribe a effectivement joué un rôle fondamental. Mon objectif est donc de retracer l'évolution du théâtre léger du XIXe siècle, en portant plus particulièrement mon attention sur les années 1830-1840, qui correspondent aux années de jeunesse de Jules Verne. Cette démarche nous permettra ensuite de mieux appréhender la production comique vernienne.

¹⁹ RAYMOND, F., « Le monde renversé », dans *Europe, revue littéraire mensuelle. Jules Verne. Poètes des Pays-Bas*, Paris, Europe, janvier-février 2005, n° 909-910, p. 141-149.

²⁰ BOZETTO, R., *op. cit.*, p. 60.

²¹ Pour cette section, je me suis essentiellement basée sur *Le théâtre français du XIXe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, sous la direction de H. LAPLACE-CLAVERIE, S. LEDDA, F. NAUGRETTE, Paris, L'avant-scène Théâtre, 2008.

²² BERTHIER, P., « Jules Verne dramaturge », dans *Jules Verne, cent après*, *op. cit.*, p. 125-138.

²³ *Ibid.*, p. 126.

²⁴ *Ibid.*

La dimension du spectaculaire

Dresser le tableau de la vie théâtrale au XIXe siècle n'est pas chose aisée, tant celle-ci est foisonnante. Accessible à une part de plus en plus croissante de la population, le théâtre devient un phénomène culturel de premier ordre. Tantôt caisse de résonance des agitations sociales et politiques du siècle, tantôt lieu de divertissement et de loisir, l'art théâtral a dans tous les cas pour effet d'exciter les sens et de bouleverser les âmes. Loin de s'enfermer dans des définitions étroites, le théâtre du XIXe siècle s'ouvre à la dimension du « spectaculaire ». Cette tendance au spectaculaire se manifeste dès le XVIIe siècle avec les grands spectacles de divertissement de la cour de Louis XIV, et se précise encore davantage au tournant du siècle avec le succès des Comédiens italiens et du Théâtre de la Foire, qui révèlent l'aspiration des gens à un art théâtral qui sorte des codes figés hérités du XVIIe siècle. La « théâtromanie » souvent évoquée à propos du XVIIIe siècle, ainsi que les tentatives diderotiennes d'inventer un nouveau modèle théâtral qui décloisonne les genres et laisse parler les émotions, portent également cette aspiration. Au sortir de la Révolution française, véritable catalyseur d'émotions, la population est plus que jamais en demande de sensations. Des formes comme le mélodrame ou la féerie, qui connaissent un réel succès au XIXe siècle, répondent précisément à ce besoin. L'univers de la comédie au sens large, qui va nous occuper à présent, traduit lui aussi cette volonté de faire du théâtre un art qui réunisse en son sein différentes manifestations artistiques, ce qui est pour ainsi dire le propre du spectaculaire.

Genres nobles vs genres populaires

En 1806, un décret de Napoléon vise à structurer et à réglementer le paysage et la vie théâtrales, à Paris comme en province. Ce décret renforce la hiérarchie qui existe entre, d'une part, les genres « nobles », comme la tragédie et l'opéra, joués dans les grands théâtres subventionnés tels que le Théâtre-Français ; et d'autre part, les genres « populaires » au nombre desquels figurent le mélodrame ou le vaudeville, joués dans des théâtres secondaires comme le théâtre du Vaudeville ou le théâtre de la Porte-Saint-Martin. Cette hiérarchie existe tout autant en province : ainsi, à Nantes, la ville où a grandi Jules Verne, le théâtre Graslin (inauguré en 1788, détruit par un incendie et reconstruit en 1813) accueille les genres nobles²⁵ tandis que sur la scène du théâtre des Variétés (inauguré en 1836 - Jules Verne a alors huit ans –, il est d'abord connu sous le nom de *Riquiqui* avant de prendre un peu plus tard le nom de *Variétés*) se joue « quelque gros mélo ou quelque vaudeville abracadabrant qu'on ne jugeait pas digne d'être représenté sur notre première scène »²⁶. Les propos suivants, publiés en 1838 dans *Vert-Vert*, une revue théâtrale nantaise, vont dans le même sens : « La fabrique des drames, mélodrames et vaudevilles, fournit largement aux besoins de la consommation. [...] Avec quelques décorations nouvelles et le prestige des noms, on attirera toujours la foule

²⁵ Pour se donner une idée, et en ciblant *grosso-modo* deux décennies, à savoir les années 1830-1840, voici un bref aperçu du répertoire du théâtre Graslin, que j'ai établi à partir de DESTRANGES, E., *Le théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours, 1430 ? – 1893*, Paris, Société Fischbacher, 1893 : des tragédies de Shakespeare ou Racine (*Macbeth* ; *Othello* ; *Phèdre* ; *Iphigénie*), des opéras sur un livret de Scribe (*La muette de Portici* ; *La Juive*), des drames romantiques de Victor Hugo (*Marie Tudor* ; *Hernani* ; *Ruy Blas*) ou d'Alexandre Dumas (*La Tour de Neyle* ; *Les Trois mousquetaires*).

²⁶ DESTRANGES, E., *op. cit.*, p. 316.

[...] »²⁷. Pour être complet, il faut encore signaler l'existence de troupes ambulantes et foraines qui animent également la vie théâtrale.

Le triomphe de l'opéra

Après Molière et ses successeurs (Regnard, Dancourt, Dufresny, ...), après Marivaux et Beaumarchais, la comédie classique en cinq actes et en vers peine à retrouver un nouveau souffle. Joué au Théâtre-Français, ce répertoire ne fait, sauf exception, plus recette, tandis que les créations nouvelles ne parviennent pas à se dégager des codes hérités. On peut lire dans *Vert-Vert* une opinion qui résume assez bien la situation [il est ici question du public qui « fuit l'ennui », par opposition au public qui « recherche le plaisir »] : « La vieille tragédie le fait rire, le jeune drame le fait bailler, Molière n'est plus dans nos mœurs, prétend-t-il ; et les comédies nouvelles manquent de verve ! en quoi il pourrait avoir raison : aussi, s'est-il pris d'une belle passion pour l'opéra, non par amour de la musique, mais par dégoût des autres genres »²⁸. Sans préjuger des motivations profondes du public mises en doute ici, cette déclaration nous éclaire surtout sur le caractère très vivace de l'opéra, au point que cela fit dire ailleurs que « l'opéra, qui semble aujourd'hui vouloir envahir la scène, à l'exclusion de tous les autres genres de spectacle, est une création toute moderne »²⁹. Ce qui est intéressant à remarquer, c'est le parallélisme des évolutions de goût entre genres nobles et genres populaires, malgré la frontière qui les sépare : le chant et la musique sont également les ingrédients qui redynamisent la production comique populaire. Le vaudeville et l'opéra-comique, deux genres qui puisent leurs origines dans le Théâtre de la Foire évoqué plus haut³⁰, ont en commun de faire la part belle à la musique, le premier en reprenant des airs de musique connus pour y appliquer des paroles nouvelles, le second avec des musiques et des paroles originales, composées pour l'occasion.

L'opéra-comique³¹

En réalité, le statut de l'opéra-comique (genre « noble » ou genre « populaire » ?) est indéfini. Au départ théâtre populaire, l'opéra-comique est élevé au rang supérieur suite à la fusion, dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, entre la Foire Saint-Germain et la Comédie

²⁷ NORSAIN, P. « Du public », dans *Vert-vert, journal des salons et des théâtres*, Nantes, dimanche 18 novembre, année 1838, n°2, p. 2. Cette revue est une véritable mine d'or qui mériterait une étude à part entière. Dans le cadre de mon travail, j'ai dû me contenter de sondages aléatoires ; cette façon de procéder m'a néanmoins permis de recueillir des informations très éclairantes sur le genre de pièces représentées sur les scènes nantaises et sur le jugement porté sur celles-ci, qui me seront très utiles pour confirmer et étayer mon propos.

²⁸ *Ibid.*, p. 1.

²⁹ FARAULT, V., « Notice historique sur le théâtre », dans *Vert-Vert, op. cit.*, dimanche 25 novembre, année 1838, n°3, p. 2. J'ai également lu avec intérêt l'éloge qui est fait dans cette notice de la Comédie italienne (« grand succès » ; « nos bons yeux se pâmaient d'aise » ; « bons tours de la rusée Colombine » ; « les délices »).

³⁰ Les rivalités entre la Comédie Française et le Théâtre de la Foire au début du XVIIIe siècle et les diverses interdictions qui en résultèrent (dialogues, paroles) ont conduit les Forains à déployer des trésors d'ingéniosité pour continuer à présenter leurs spectacles autrement. C'est ainsi que la musique et le chant sont devenus progressivement des composantes incontournables de ces spectacles.

³¹ Je me suis également aidée pour ce point de LEGRAND, R., WILD, N., *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS, 2002 (coll. Sciences de la musique), en particulier le chapitre X : *Adam, Aubert : « lequel ? » (1832-1852)*, p. 121-134.

italienne (celle-ci ayant intégré le théâtre privilégié au début du siècle) ; c'est de cette fusion que naît l'Opéra-Comique en tant que genre (et salle) à part entière. Le décret de 1806 confirme cette classification de l'Opéra-Comique du côté des « grands théâtres », aux côtés de l'Opéra ou du Théâtre-Français - même s'il se situe légèrement en-deça dans la hiérarchie, en particulier si on le confronte au « grand opéra »³².

Mais dans les années qui suivent, les salles secondaires (le Vaudeville, la Porte Saint-Martin, etc) empruntent de plus en plus les procédés de l'opéra-comique : « [ces théâtres] ont intercalé depuis nombre d'années dans les pièces de leur répertoire des airs, duos, trios, morceaux d'ensemble, présentent journellement de petites pièces qu'ils intitulent vaudevilles et pour lesquelles on fait de la musique, et même des partitions presque complètes, ce qui les rend bien réellement des opéras-comiques, genre réservé exclusivement et par privilège à la société actuelle »³³.

A partir des années 1820, un nom va marquer l'histoire du genre: Eugène Scribe³⁴. Écrivant pour tous les genres, aussi bien nobles que populaires (de l'opéra au vaudeville), Scribe va contribuer à brouiller encore un peu plus le statut de l'opéra-comique, tout en portant le genre à son apogée, que l'on peut situer dans les années 1830-1840. En effet, on peut dire que « sur le plan dramatique et musical, le genre de l'opéra-comique atteint une sorte d'équilibre : tout en répondant au goût du public pour la couleur locale, les intrigues vivement menées et la peinture des caractères, Aubert et Adam restent fidèles au propos divertissant du genre »³⁵. Daniel Auber (à qui l'on doit le célèbre opéra *La Muette de Portici*) et Adolphe Adam, qui ont travaillé avec Scribe, sont les deux compositeurs qui ont produit les plus grands succès de l'opéra-comique. Ainsi, *Le Cheval de Bronze* d'Auber fut représenté à Nantes au théâtre Graslin en 1837 ; cet opéra-comique marqua semble-t-il les esprits, si l'on en croit ces dires, où affleure par ailleurs un certain mépris : « le succès de cette chinoiserie plus ou moins musicale fut immense »³⁶. La même année, les Nantais ont pu également découvrir le *Postillon de Longjumeau*, grand succès d'Adam.

Par la suite, l'opéra-comique a tendance à perdre sa spécificité : son goût pour une mise en scène et des décors somptueux le rapproche de l'opéra, tandis que la tonalité légère et comique s'estompe au profit du pathétique, flirtant ainsi du côté du mélodrame. Cette veine légère et divertissante est réinvestie à partir des années 1850-1860 par les genres de l'opérette et de l'opéra-bouffe, auxquels est attaché le nom d'Offenbach (avec son œuvre la plus célèbre, *La Belle Hélène*, en 1864). Jules Verne ne manquera d'ailleurs pas de s'y intéresser, quelques années avant d'entamer sa carrière de romancier, comme nous le verrons. L'essor de ces deux genres rappelle *in fine* l'origine populaire de l'opéra-comique, malgré sa « carrière » hybride, comme j'ai essayé de le montrer. Quoi qu'il en soit, même s'il est très difficile de

³² Le prix à déboursé joue aussi pour une part, puisque les places y sont deux fois moins chères qu'à l'opéra !

³³ « Note des sociétaires au ministre de la Maison du Roi, 1^{er} août 1823 », dans *Registre de l'Opéra-Comique (1716-1857)*, n°134.

³⁴ Sur Eugène Scribe, deux ouvrages de référence : BARA, O., YON, J.-C., Eugène Scribe : un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIXe siècle, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016 (coll. Le Spectaculaire, série Arts de la scène) ; YON, J.-C., *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Saint Genouph, Nizet, 2000.

³⁵ LEGRAND, R., WILD, N., *Regards sur l'opéra-comique*, op. cit., p. 121.

³⁶ DESTRANGES, E., op. cit., p. 247.

savoir précisément à quels spectacles a assisté Jules Verne dans sa jeunesse à Nantes, on peut supposer que ce dernier a été, consciemment ou non, inspiré et influencé par l'esthétique du genre de l'opéra-comique.

Le vaudeville

Le genre du vaudeville semble posséder quant à lui un statut beaucoup plus clair : il est à placer du côté du théâtre populaire. Les décrets de Napoléon le réservent en effet aux scènes secondaires (en particulier le Théâtre du Vaudeville et le Théâtre des Variétés). Depuis la fin du XVIII^e siècle, l'opéra-comique et le vaudeville ont pris des chemins différents. Outre la présence de la musique, la caractéristique du vaudeville est d'être un spectacle exploitant l'actualité, c'est-à-dire que l'intrigue est bâtie sur un fait divers du moment (il est alors appelé « vaudeville anecdotique »).

A partir des années 1820, sous l'impulsion, ici encore, d'Eugène Scribe, le vaudeville se perfectionne et acquiert une dimension satirico-sociale plus marquée. Usant des ressources de la comédie, et plus précisément de la comédie de mœurs, Scribe attache une grande importance à l'intrigue, qui doit être soigneusement étudiée : « une pièce se compose d'une action, d'un nœud et d'un dénouement [...] il faut alors, et c'est le plus difficile, bien travailler votre plan et l'agencement des scènes et graduer l'intérêt, le suspens, seul moyen de captiver la curiosité des spectateurs, et puis enfin inventer des ressorts qui amènent un dénouement imprévu et qui pourtant ne soit pas brusqué »³⁷. Ces vaudevilles prennent le nom de « comédies-vaudevilles », tandis que d'autres pièces privilégient le registre de la farce et de la fantaisie, qu'on appelle alors « folies-vaudevilles ».

J'ai dit que le vaudeville était joué dans les salles secondaires. Mais cela ne semble valoir que pour la capitale. En effet, il suffit de feuilleter quelques numéros de *Vert-Vert* pour constater que la scène du théâtre Graslin ne boude pas du tout les vaudevilles. A titre d'exemple, en 1838, rien qu'en une seule soirée (le 6 septembre très exactement), trois vaudevilles sont proposés au public³⁸. Les pièces représentées sont du reste de qualité inégale et ne semblent pas toujours profiter des apports de Scribe. Ainsi, à propos des *Trois épiciers*³⁹, représenté en 1840 : « ce vaudeville [...] est à vrai dire beaucoup moins une pièce de théâtre qu'une série d'épisodes assez mal cousues [*sic*] les unes [*sic*] au bout des autres, vous y chercheriez vainement une action principale »⁴⁰. A côté de cela, le Théâtre des Variétés compte également de nombreux vaudevilles dans son répertoire ; *Vert-Vert* n'omet d'ailleurs pas d'en informer ses lecteurs.

³⁷ Lettre d'Eugène Scribe, 1847, cité par YON, J.-C., *Eugène Scribe : la fortune et la liberté, op. cit.*, p. 91.

³⁸ Les titres et les auteurs de ces vaudevilles ne sont pas restés dans les mémoires, mais citons-les malgré tout, par souci d'exhaustivité : *Deux vieux garçons* de Julien de Maillan et d'Emile Vanderburch ; *Mathias l'Invalide* de Jean-François Baillaud et Léon Picard ; *Le capitaine Roland* de Desvergiers, Edouard Monnais et Charles Varin. En fait, ce sont surtout les comédiens, les frères Lepeintre du Théâtre du Vaudeville à Paris, qui ont attiré la foule.

³⁹ Vaudeville d'Auguste Anicet-Bourgeois et de Joseph Lockroy.

⁴⁰ « Chronique dramatique », dans *Vert-vert, op. cit.*, dimanche 8 mars 1840, 1^{er} trimestre, n°67, p. 1, sans nom.

A partir des années 1860, le vaudeville, s'affranchissant progressivement de la musique, voit ses intrigues de plus en plus élaborées, ce qui le rapproche foncièrement de la comédie. Eugène Labiche est en cela le digne héritier de l'autre Eugène (Scribe). Dans les années 1880, c'est Georges Feydeau qui aura pour tâche de repréciser les contours du genre.

On s'aperçoit donc que la trajectoire du vaudeville est finalement assez similaire à celle de l'opéra-comique : en schématisant à peine, on peut dire dans les deux cas que l'apogée du genre est atteinte avec Scribe dans les années 1830-1840, tandis que les années 1860 marquent une contamination avec d'autres genres qui engendre la perte d'une identité spécifique. Comme pour l'opéra-comique, nul doute que Jules Verne ait profité dans ses jeunes années du spectacle de nombreux vaudevilles, tant au Théâtre Graslin qu'au Théâtre des Variétés.

3. Le répertoire comique et léger du jeune Jules Verne

Le choix de la comédie

Sachant désormais quels visages revêt la veine comique et légère du théâtre au XIX^e siècle, nous pouvons à présent examiner le répertoire comique du jeune Jules Verne. Pour rappel, c'est en 1847 que celui-ci effectue un premier séjour à Paris pour suivre des études de droit, avant de s'y installer définitivement l'année suivante. A cette période, Jules Verne s'attelle à l'écriture de drames romantiques, en admirateur de Victor Hugo⁴¹, puis se tourne rapidement vers la veine comique.⁴² Christian Chelebourg a étudié ce passage des drames aux comédies, montrant comment Jules Verne a, de façon très consciente, décidé d'orienter sa carrière vers cette seconde voie, au tout début des années 1850⁴³.

Une vingtaine de pièces

Fidèle à ce qu'il a côtoyé dans sa jeunesse à Nantes, Jules Verne est l'auteur de comédies, d'opéras-comiques et de vaudevilles. Si, le plus souvent, Jules Verne a lui-même indiqué dans ses manuscrits la catégorie générique de ses pièces, il arrive parfois que cette mention soit absente. Nous avons également conservé des scénarios ou des synopsis, auxquels il est alors difficile de donner une étiquette certaine. Au total, avant d'entamer officiellement sa carrière de romancier en 1863, Jules Verne a ainsi écrit pas moins d'une vingtaine de pièces ! Ce n'est pas le lieu ici de passer en revue de manière exhaustive l'ensemble de ce répertoire et d'en détailler les intrigues. Je voudrais plutôt en donner un aperçu global et l'envisager comme un vaste terrain d'expérimentation, comme un espace où le jeune Jules Verne a pu exercer sa plume, « faire ses gammes », pourrait-on dire, dans l'écriture comique.

⁴¹ Je parlerai de ces drames et de cette admiration au chapitre II.

⁴² Les pièces de jeunesse (dramas et comédies) de Jules Verne qui n'avaient pas encore été publiées ont été rassemblées en 2005 : *Jules Verne, théâtre inédit*, édition dirigée par C. ROBIN, Paris, Le Cherche-midi, 2005 (coll. La Bibliothèque Verne). Les autres pièces sont disponibles dans divers numéros du *Bulletin de la Société Jules Verne*.

⁴³ CHELEBOURG, C., « *Le côté comique et la forme artistique. L'humour du jeune Jules Verne* », dans *Revue Jules Verne 8 : Humour, ironie, fantaisie*, textes réunis par C. CHELEBOURG, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2003, p. 177-209.

Ce qui m'intéresse dans ces comédies et autres vaudevilles, c'est d'observer, non seulement le savoir-faire de Jules Verne quant à l'appropriation des grands modèles, mais aussi ce qui annonce, prépare ou préfigure la future verve comique vernienne qui fera le succès de ses *Voyages extraordinaires* bien sûr⁴⁴, mais aussi des adaptations théâtrales de ses romans, en particulier du *Tour du monde en 80 jours*. L'essentiel étant d'illustrer les deux aspects que je viens d'énoncer, j'ai donc fait le choix (arbitraire) de n'évoquer que les pièces achevées et déterminées génériquement (ce qui veut dire en clair que j'exclus les scénarios et les synopsis ainsi que les pièces sans mention de genre, soit environ la moitié du répertoire).

Vaudevilles

Les premiers essais de Jules Verne sont des vaudevilles : en 1847, *Une promenade en mer* et en 1849, *Abd'allah*, sont des pièces qui n'ont jamais été représentées. Dans son article *Jules Verne et le vaudeville*⁴⁵, Patrick Berthier s'intéresse, comme Christian Chelebourg, au don de Verne pour la « fantaisie » et la « drôlerie », tout en soulignant également son attirance pour la « gravité » et l'« émotion ». Jules Verne semble osciller entre ces deux pôles, « non sans jeter sur ce qu'il écrit un regard qu'on est souvent tenté de percevoir comme plus ou moins ironique »⁴⁶. A propos d'*Abd'allah*, Patrick Berthier souligne également que cette pièce pratique le mélange des tons, et qu'elle rappelle à certains moments Molière, Marivaux ou encore l'univers de la farce⁴⁷.

Comédies

Viennent ensuite cinq comédies : *Les pailles rompues*, *Quiridine et Quidinerit* et *De Charybde en Scylla*, toutes trois écrites en 1850-1851, suivies dix ans plus tard de *Onze jours de siège* et *Un neveu d'Amérique ou Les deux Frontignac*. Avec *Les pailles rompues*, comédie en un acte et en vers, Jules Verne voit pour la toute première fois son théâtre porté à la scène⁴⁸, celle du Théâtre Historique, grâce à sa rencontre avec Alexandre Dumas deux ans auparavant. L'année suivante, ce sont les Nantais qui ont le plaisir de découvrir cette comédie, au théâtre Graslin. Notons encore que cette première réussite lui offre l'opportunité, en 1852, à seulement 24 ans, de devenir le secrétaire du Théâtre Lyrique, ex-Théâtre Historique. Pendant trois ans, il découvre ainsi de nombreuses facettes du métier et du monde théâtral en général. A propos de *De Charybde en Scylla*, restée dans les cartons comme *Quiridine et Quidinerit* (qui sont deux pièces en vers), Volker Dehs souligne qu'elle est « certainement une des comédies les plus modernes de Jules Verne par la satire et l'ironie, qui ne respectent pas

⁴⁴ C'est la perspective déclarée de l'équipe du volume *Jules Verne, théâtre inédit, op. cit.* : [...] Cette édition permet également de découvrir que le romancier, dont on vante le sens du coup de théâtre et la qualité des dialogues, a préparé, grâce au genre dramatique, le succès des futurs « *Voyages extraordinaires* ». (Quatrième de couverture).

⁴⁵ BERTHIER, P., « Jules Verne et le vaudeville », dans *Jules Verne ou Les inventions romanesques*, sous la direction de C. REFFAIT et A. SCHAFFNER, Paris, Encre Université, 2007 (coll. Romanesques), p. 309-324.

⁴⁶ Ibid., p. 310.

⁴⁷ BERTHIER, P., « Notice : *Abd'allah* », dans *Jules Verne, théâtre inédit, op. cit.*, p. 399-400.

⁴⁸ Pour l'anecdote, remarquons que cette réussite survient un an avant le premier grand succès d'Eugène Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie*. Avouons que cette proximité, renforcée par la présence d'un même terme lexical, est amusante symboliquement...

un seul des personnages impliqués dans cet engrenage épouvantable »⁴⁹. L'ironie repérée dans la pièce *Le Tour du monde* semble décidément être une spécialité de notre écrivain, et ce depuis ses débuts... Quant aux deux dernières pièces, cette fois en trois actes et en prose, *Onze jours de siège* (écrite en collaboration avec Charles Wallut) est représentée au Théâtre du Vaudeville en 1861⁵⁰, tandis que *Un neveu d'Amérique* (écrite en collaboration avec Edouard Cadol et de nouveau Charles Wallut), ne connaîtra les honneurs de la scène qu'en 1873 au Théâtre de Cluny, suite à des réticences de Pierre-Jules Hetzel. A propos de cette dernière pièce, Emile Zola lui-même concède avoir ri de bon cœur et, après avoir rappelé que Jules Verne avait débuté au théâtre, déclare que ce dernier « vient de prouver que l'auteur dramatique est toujours vivant en lui, et qu'il peut encore faire rire les grandes personnes, après avoir instruit les enfants »⁵¹.

Opéras-comiques

Dans la décennie 1850, Jules Verne, grand passionné de musique⁵², écrit également trois livrets d'opéras-comiques⁵³, représentés au Théâtre Lyrique : *Le colin-maillard* (1853), *Les compagnons de la Marjolaine* (1855) – rappelons que Jules Verne est à l'époque secrétaire de ce théâtre -, et enfin *L'auberge des Ardennes* (1860). Ajoutons à cela une opérette, *M. de Chimpanzé* (1858)⁵⁴, représentée aux Bouffes-Parisiens, ce qui montre l'intérêt de Verne pour ce nouveau genre. Ces pièces ont connu quelques dizaines de représentations, et les deux premières ont également été présentées au Théâtre Graslin à Nantes. Robert Pourvoyeur note que la première pièce est « un gentil et typique opéra-comique, du type "nostalgique du 18^e" » (l'action se déroule en 1744), il souligne pour la deuxième que « la versification est plus libre, plus inspirée, plus musicale et en bien des endroits, les mots suggèrent littéralement la musique » et enfin il juge pour la troisième que « Verne a acquis une incontestable technique, tant sur le plan dramatique que lyrique »⁵⁵. Tout cela est de bon augure pour la suite de sa carrière...

⁴⁹ DEHS, V., « Notice : *De Charybde en Scylla* », dans *Jules Verne, théâtre inédit, op. cit.*, p. 641.

⁵⁰ On lira les avis contrastés de plusieurs journalistes de l'époque sur cette pièce dans le *Bulletin de la Société Jules Verne*, n°167, 2008, p. 12-17.

⁵¹ ZOLA, E., *Causeries dramatiques* : « *Théâtre de Cluny. Un neveu d'Amérique ou les deux Frontignac, comédie en trois actes, par M. Jules Verne*, article paru dans *l'Avenir national*, le 24 avril 1873.

⁵² Lire à ce propos POURVOYEUR, R., « Théâtre et musique chez Jules Verne », dans *Grand Album Jules Verne, Paris, Hachette, 1982, p. 85-101.*

⁵³ En collaboration avec Michel Carré et sur une musique du Nantais Aristide Hignard.

⁵⁴ Egalement sur une musique d'Hignard.

⁵⁵ POURVOYEUR, R., « Les trois opéras-comiques de Jules Verne », dans *BSJV*, n°70, 2^e trimestre 1984, p. 71-78. P. 74, 75 et 78 pour les trois citations.

Focus sur *Les Pailles rompues*

Je voudrais à présent évoquer plus en profondeur la première pièce représentée de Jules Verne, *Les pailles rompues*, qui permet d'intéressants rapprochements avec ce que nous avons observé lors de l'analyse du prologue et de la dernière scène du *Tour du monde*.

Tout d'abord, la thématique du jeu y apparaît également déterminante. Le jeu est l'élément déclencheur de l'action. Esbard, le mari, et Henriette, la femme, sont en effet embarqués dans un pari. Le premier souhaite effectuer un voyage tandis que la seconde rêve d'avoir un collier de diamants. Chacun refuse d'accéder à la demande de l'autre. C'est pourquoi ils décident de jouer au jeu de la « paille rompue » : le premier qui saisira n'importe quel objet des mains de l'autre perdra le pari et devra se soumettre à la demande de son conjoint. C'est finalement l'homme qui est perdant⁵⁶, comme le fut Passepartout qui s'était juré de ne pas épouser Margaret.

Voilà qui m'amène au second élément de comparaison avec le *Tour du monde*. Nous avons vu que Jules Verne jouait avec la thématique du mariage, avec les personnages de Passepartout et Margaret et le triple projet matrimonial final. La question du mariage est évidemment incontournable dans le genre comique et léger ; Jules Verne ne déroge pas à la règle. Toutes les pièces évoquées précédemment mettent en scène de jeunes amants passionnés, de vieux maris jaloux ou encore des héritages convoités. Dans *Les pailles rompues*, on retrouve le même couple de valets qui vit son intrigue parallèle à celle des maîtres, à la façon des pièces de Marivaux⁵⁷. Comme dans *Le Tour du monde*, ce sont d'abord eux qui entrent en scène, avant les maîtres. Frontin, le serviteur, et Marinette, la servante se querellent ; Frontin critique le travail effectué par Marinette, l'accusant de paresse. On perçoit ici le parallélisme évident avec la querelle du couple Passepartout-Margaret (souvenons-nous que Passepartout accueille Margaret en lui disant que sa place est à la lingerie). Dans la suite, on comprend que Marinette veut épouser Frontin, ce dernier déclarant : « Vous voulez devenir ma femme de ménage, [...] » (p. 36). L'association entre le syntagme « femme de ménage » et la locution « devenir ma femme » illustre la facétie de Jules Verne par rapport au langage. Tout comme Passepartout (« Répondre à tous les coups de sonnette, c'est au-dessus de mes forces. Il y a trop d'ouvrage »), Frontin se plaint d'avoir trop de travail, de servir même les animaux domestiques, et ne tient pas à se charger d'un fardeau supplémentaire : « Je sers, en travaillant quinze heures par journée, / Trois cent soixante-cinq ou six jours par année ! Je sers le chat, je sers le carlin, et je sers / Au perroquet hargneux le biscuit des desserts ! C'est donc assez, je crois, pour que je ne m'honore, / Par-dessus le marché, de vous servir encore ! » (p. 36-37). Marinette est résolue à épouser Frontin, qui ne veut quant à lui pas entendre parler du mariage. S'ensuit alors une tirade contre le mariage qui vaut le détour (p. 38), élément traditionnel dans la comédie. Finalement, là aussi, après le jeu des pailles rompues, l'homme

⁵⁶ Jaloux, il demande à sa femme les clés de l'armoire où est enfermé un ancien soupirant. Quand il réalise qu'il a perdu, il pense que ce n'était qu'une manigance pour le faire perdre et qu'il n'y a pas d'amant dans l'armoire, qu'il n'ouvre donc finalement pas. Cela donne lieu à une scène savoureuse et rythmée, pleine de répliques brèves (scène 17)

⁵⁷ Le caractère marivaudien des *Pailles rompues* a été repéré par plusieurs commentateurs. Voir entre autres : POURVOYEUR, R., « Jules Verne, écrivain de théâtre ou romancier dramatique ? » dans *BSJV*, n°70, 2^{ème} trimestre 1984, p. 54-57.

est perdant et la femme victorieuse⁵⁸. Il y aurait encore bien d'autres choses à dire sur cette comédie, qui mérite assurément d'être lue, mais cela suffit pour comprendre que cette pièce est marquée du « style Jules Verne ».

On voit donc que les comédies de jeunesse de Jules Verne reflètent dans leur ensemble une forte propension à jouer avec les codes, parfaitement connus du jeune écrivain, et contiennent les procédés comiques qui continueront à être déployés dans la suite de sa carrière. Ceux-ci se renforceront pour aboutir au ton parodique voire subversif que nous avons observé dans la pièce *Le Tour du monde* ainsi que dans les romans tardifs. Derrière cette posture semble se cacher la volonté de l'écrivain d'affirmer son identité et de casser son image « lisse » et réductrice d'auteur de science-fiction pour enfants. Mais avant d'envisager cet aspect, il est temps de revenir au texte du *Tour du monde* afin d'observer comment Jules Verne joue dans sa pièce avec d'autres codes, non plus ceux de la comédie, mais cette fois ceux du drame et du mélodrame, objets du prochain chapitre.

⁵⁸ Frontin a perdu en recevant un soufflet de Marinette !

II. Philéas Fogg sauveur d'Aouda. Un mélodrame (trop ?) parfait, sur fond de drame romantique

1. Analyse des troisième et quatrième tableaux (acte I) et des neuvième et dixième tableaux (acte II)

Un médaillon mélodramatique

Si le deuxième tableau, qui se déroule à Suez, a permis de mettre en place un nouveau fil narratif, à savoir l'opposition humaine et volontaire (incarnée par le détective Fix et l'Américain Archibald Corsican) à l'accomplissement du pari de Philéas Fogg, les troisième et quatrième tableaux sont quant à eux tout entiers consacrés à un autre fil narratif qui concerne le sauvetage de l'Indienne Aouda. Dans le roman, cet épisode est resserré et circonscrit à la fin du chapitre 12 et au chapitre 13. Les chapitres 9 à 12 relatent le voyage à bord du paquebot entre Suez et Bombay, les déboires de Passepartout dans une pagode à Bombay et enfin le voyage à dos d'éléphant entre Bombay et Calcutta, cette dernière péripétie conduisant finalement à la rencontre avec le cortège d'Indiens qui emmène Aouda. La pièce, au contraire, fait l'ellipse de toutes ces étapes préliminaires : le personnage d'Aouda est le premier à apparaître sur les planches, à la scène 1 du troisième tableau (acte I). Ce choix permet de déployer l'épisode et de lui donner une importance toute particulière, au point que celui-ci fonctionne comme un médaillon indépendant et autonome au sein de la pièce. Les deux premiers tableaux qui seront analysés ici forment en effet un ensemble cohérent qui respecte l'unité de lieu (l'Inde), l'unité de temps (une nuit) et l'unité d'action (le sauvetage d'Aouda). Mon analyse visera à montrer que Jules Verne et Adolphe d'Ennery ont mis au point un véritable petit mélodrame, avec des personnages, une intrigue et un univers qui respectent en tout point les codes du genre⁵⁹.

Une atmosphère épico-tragique

Par rapport aux tableaux précédents, l'atmosphère mise en place est très différente. Nous sommes loin du club anglais confortablement meublé ou du somptueux paquebot faisant son entrée triomphante dans le port de Suez. Nous sommes dans un endroit désert. Le seul bâtiment est une habitation sommaire en ruine (« caravansérail en ruine, [...] murs à demi éboulés », didascalie p. 32). Cette première scène s'ouvre sur Aouda et sa servante Nakahira fuyant les gardes brahmanes. Lorsque cette dernière s'adresse au Parsi, qu'elle vient d'apercevoir, le *pathos* est immédiatement convoqué : « As-tu quelque pitié dans le cœur ?

⁵⁹ Pour un bref aperçu de la dimension dramatique de la pièce du *Tour du monde*, voir DUFIEF, A.-S., *op. cit.*, en particulier le point 3 intitulé « Le Tour du monde, du côté du drame ou du mélodrame », p. 146-149. Lire aussi le repérage des aspects mélodramatiques dans l'adaptation de *Michel Strogoff* (1880) : BILODEAU, L., « Jules Verne, Pixérécourt et le mélodrame : l'exemple de Michel Strogoff », dans *BSJV*, n°109, 1^{er} trimestre 1994, p. 15-19. Le chercheur termine sur ces mots : « En adaptant Michel Strogoff, Verne et d'Ennery ont livré à la scène française une pièce qui porte jusqu'à la perfection les règles du mélodrame [classique, de Pixérécourt, *cfr.* ci-dessous, au point suivant de ce chapitre] » (p. 19). Et il ajoute : « Il conviendrait d'étudier selon la même perspective les autres adaptations de Jules Verne afin de voir comment *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *Les Enfants du capitaine Grant* ou *Voyage à travers l'impossible* se situent par rapport au mélodrame » (*ibid.*). C'est précisément la tâche que je me propose de réaliser à présent pour *Le Tour du monde*.

As-tu une âme que le malheur puisse émouvoir ? » (p. 33). Le dialogue entre les deux personnages permet d'informer le public de la situation. Aouda est la veuve du rajah, et sa destinée est d'être brûlée sur le bûcher avec son époux. Nakahira supplie le Parsi de les cacher pour la nuit, en appelant aux devoirs de l'hospitalité. Celui-ci accepte finalement, encouragé par le sentiment de solidarité « patriotique » : « [...] moi qui suis comme toi de la race des Parsis » (p. 34), et proclamant avec courage : « Princesse Aouda, dispose de ton serviteur. Il se fera tuer pour toi ! » (*ibid.*). Ces différents énoncés, parce qu'ils convoquent des valeurs élevées et nobles (pitié, hospitalité, sacrifice), possèdent de toute évidence une tonalité épico-tragique (pensons, dans l'*Illiade* d'Homère, à l'épisode où Priam vient réclamer auprès d'Achille le corps de son fils Hector, au chant XXIV). Aouda fait brièvement le récit de son histoire, empreint d'émotion, comme l'indique la répétition des points d'exclamation⁶⁰ (on pourrait là aussi penser à Ulysse qui, envahi par la douleur et l'émotion, fait le récit de ses aventures, dans la seconde épopée homérique). Aouda exprime également sa reconnaissance envers le Parsi : « nous sommes arrivées dans cette demeure où le ciel m'a fait rencontrer un ami et un frère ! » (*ibid.*). L'usage du terme « ciel », renvoyant à l'action de la divinité et du destin, consolide encore la tonalité épico-tragique que j'évoquais à l'instant. Le Parsi promet de les aider à rejoindre les possessions anglaises où elles pourront être en sûreté. Un climat d'apaisement, de confiance et d'espoir s'est ainsi installé parmi les protagonistes. Mais ce climat est soudainement interrompu par l'arrivée d'une personne non identifiée ; Aouda et Nakahira se dépêchent d'aller se cacher. C'est sur cette angoissante incertitude que se clôt la première scène.

Une querelle d'éléphant

Les scènes 2 à 4 constituent une parenthèse légère dans le mélodrame dont les fondations viennent d'être posées dans la scène 1. On y voit Fix et Passepartout se disputer l'éléphant qui doit servir à rejoindre Calcutta, ce qui constitue une nouveauté par rapport au roman (le détective y est absent pendant tout l'épisode). A cette occasion, Fix révèle au Français sa conviction que Fogg est le voleur de la banque et son intention de retarder le voyage. Indigné, Passepartout refuse catégoriquement de collaborer avec le détective. A la scène 4, Philéas Fogg vient mettre fin à cette querelle en proposant au Parsi de lui acheter son éléphant. Après une brève négociation, le marché est conclu. Mais comme l'éléphant doit servir aux funérailles du rajah, il ne pourra être livré qu'après la cérémonie, à deux heures du matin. Fogg marque son accord.

Philéas Fogg ému par le spectacle

A la scène 5, la tension remonte de nouveau : le mélodrame reprend le dessus. Un brahmane vient en effet de faire irruption dans l'habitation, à la recherche d'Aouda et de Nakahira. Lorsque les deux jeunes filles, trouvées par le brahmane, apparaissent pour la première fois au regard de Philéas Fogg, ce dernier s'exclame : « Ah ! les malheureuses femmes ! » (p. 44). Aouda demande à parler. Pour sauver son amie Nakahira, voici ce que

⁶⁰ L'abondance des points d'exclamation est un trait caractéristique des drames romantiques dont Jules Verne était très friand, comme le signale Christian Robin dans les variantes de la pièce de jeunesse *La Conspiration des poudres*, dans *Jules Verne, théâtre inédit, op. cit.*, p. 111.

Aouda propose : « [...] au lieu d'une victime que l'on porterait au bûcher endormie par vos soins, ce peuple me verra marcher au supplice le front haut et le visage souriant ! ... » (p. 45). Aouda fait donc preuve d'un incroyable courage et dévoile sa grandeur d'âme. Nakahira n'est pas en reste puisque, bien que libre, elle refuse d'abandonner sa compagne d'infortune.

Pendant toute cette scène chargée d'émotion, le Parsi, Passepartout, Fix et Philéas Fogg sont restés silencieux. Impressionné par ce qu'il vient de voir, le gentleman prononce, à part, ces mots : « Deux braves cœurs ! » (*ibid.*). C'est pourquoi, après le départ des deux femmes, Fogg se tourne vers son domestique et lui dit : « Passepartout, et si nous sauvions cette femme ? » (p. 46). Ce qui décide Fogg à sauver Aouda, c'est donc le fait d'avoir vu de ses propres yeux le courage et l'héroïsme de la jeune femme. Remarquons combien cette situation diffère de celle qui nous est racontée dans le roman : Fogg voit passer le cortège, mais sans entendre Aouda parler (elle est enivrée de la fumée du chanvre et de l'opium). C'est en fait suite au récit de Sir Francis Cromarty, qui explique ce qu'est un *sutty*, et aux explications du guide, qui avertit que dans ce cas précis il ne s'agit pas d'un sacrifice volontaire, que le gentleman prend sa décision. Spectateur d'une scène « théâtrale » d'un côté, auditeur d'un récit narratif de l'autre, le personnage de Philéas Fogg se voit attribuer par Jules Verne une posture différente selon qu'il évolue dans une pièce de théâtre ou dans un roman. Cette distribution a une incidence non négligeable sur l'effet que l'œuvre exerce sur le public et sur les émotions qu'elle suscite. Le spectateur de la pièce, d'ores et déjà ému par le sort d'Aouda et par la réaction de Fogg, est véritablement mis en condition (voire conditionné) pour appréhender la suite de l'épisode dans une perspective résolument mélodramatique.

La nécropole des rajah : une atmosphère fantastique

Le quatrième tableau entre donc dans le vif du sujet, à savoir le sauvetage d'Aouda. Le cadre est ici aussi particulièrement étudié (didascalie p. 46). Nous sommes dans une nécropole des rajahs, impressionnante à la fois par son étendue (« vaste cimetière »), par son étrangeté (« monuments reproduisant toutes les fantaisies de l'architecture indoue ») et par la mort qui y règne (« quelques arbres de l'espèce des pins » ; « ville funéraire »). Le bûcher du rajah est prêt, éclairé par la lune, ce qui rend certainement la scène inquiétante. L'acoustique participe également à cette atmosphère qu'on pourrait qualifier de fantastique (« une mélodie lourde et traînante, dans laquelle se répètent les noms des trois divinités de la religion indoue, Siva Vichnou, Brahma »). Le début de la scène 1 nous apprend qu'Archibald, Fogg et Passepartout ont essayé une première fois de sauver Aouda, en vain. Le petit jeu de provocation entre Archibald et Fogg (initié au deuxième tableau à Suez avec la série de duels), qui remplit cette scène, est encore une fois une façon de détendre l'atmosphère. Philéas Fogg affiche sa détermination : il est bien décidé à refaire une nouvelle tentative pour arracher Aouda à son destin.

A la scène suivante, une procession rituelle indoue fait son apparition. La didascalie est extrêmement développée (une bonne vingtaine de lignes, p. 48-49). Les effets visuels (« prêtres coiffés de mitres et vêtus de longues robes chamarrées » ; « fanatiques tatoués d'ocre [...] portant un masque de singe ») et sonores (« psalmodies interrompue à intervalles égaux par des coups de tam-tam et de cymbales » ; « [fanatiques] cabriolant, hurlant, miaulant, glapissant » ; « musiciens jouant du tambour, des cymbales, et soufflant dans de

longues trompes hébraïques, longues de deux mètres») sont garantis. En particulier, la description de la déesse Kâli offre une vision d'horreur, ce qui propulse de nouveau le spectacle du côté du fantastique⁶¹. Après cette description vient le moment pour Aouda de monter sur le bûcher, « sans faiblesse et la tête haute » (p. 49), comme elle l'a promis. Levant les yeux au ciel, elle proclame : « Dieu puissant, reçois mon âme » (*ibid.*). De nouveau spectateur de cette scène, Philéas Fogg, tout haut cette fois, affirme avec force : « Non, non, cela ne sera pas. » (*ibid.*). A ce moment, un prodige se produit : sur le bûcher, le rajah s'anime et enlève Aouda. C'est en fait Passepartout qui a pris la place du rajah !

Une suite au mélodrame

Le mélodrame semble donc être achevé, tout est bien qui finit bien. Le spectateur est toutefois en droit de ressentir un « goût de trop peu ». En effet, ce n'est pas le valeureux Philéas Fogg qui a sauvé Aouda par un acte de courage, mais bien le futé Passepartout, par un simple déguisement. Cette insatisfaction va être réparée grâce aux neuvième et dixième tableaux de l'acte II, qui composent ensemble une sorte de suite au mélodrame qui vient de se jouer. Après divers retards essentiellement causés par le malheureux Passepartout et orchestrés par Fix (*cfr.* le procès avec le brahmane à la fin du cinquième tableau, l'enivrement dans la taverne à San Francisco au huitième tableau⁶²), l'attaque du train par les Indiens, épisode ajouté par rapport au roman, permet en effet de relancer le mélodrame et de donner l'occasion à Philéas Fogg d'endosser une véritable stature de héros. Examinons tout de suite comment est construit ce nouvel épisode.

Les Indiens vengeurs de leur race

Le climat de terreur est installé dès la scène 1 par l'assassinat des deux cantonniers, tandis que la scène 2 expose la motivation des Indiens pour procéder à cette attaque, qui sera importante pour la suite de l'histoire : « Nous sommes les vengeurs de notre race ! C'est par la mort de nos ennemis et non par le pillage que nous ferons expier le massacre de nos frères ! » (p. 88). L'action des Indiens est donc liée à l'histoire de leur peuple. La scène 3 a pour fonction de détendre l'atmosphère avec Fix déguisé en nègre. L'attaque proprement dite se déroule à la scène 4. C'est à ce moment que se produit l'enlèvement d'Aouda et de sa sœur Néméa⁶³, décrit en ces termes dans la didascalie : « Les Indiens les bâillonnent et les entraînent du côté opposé à celui où l'on se bat » (p. 92). Une seule parole accompagne ce fait violent, prononcée par les deux sœurs : « Au secours ! » (*ibid.*). Dans cette scène, il apparaît donc que les mots sont subordonnés aux gestes, et non l'inverse.

⁶¹ L'atmosphère fantastique, qui joue sur les émotions des spectateurs (objectif du mélodrame), insiste par la même occasion, et sans réserve, sur les effets visuels et sonores ; ceci participe à la construction d'un spectacle total, qui est l'ambition de la féerie. J'aurai donc l'occasion de parler du fantastique dans le prochain chapitre consacré à la féerie.

⁶² J'analyserai ces scènes au chapitre IV, centré sur le personnage de Fix.

⁶³ Néméa a pour ainsi dire remplacé Nakahira : cette dernière a regagné sa Malaisie natale après avoir été libérée grâce à l'action d'Aouda, comme nous l'avons vu à la scène 5 du troisième tableau. Les retrouvailles entre Néméa et Aouda se sont déroulées à la scène 4 du cinquième tableau.

Le pari mis en péril

A la scène suivante, Philéas Fogg découvre l'enlèvement des deux femmes. Sans hésiter, il décide de tout faire pour les sauver, alors qu'il pourrait tout aussi bien confier cette mission à Archibald et à Passepartout : « Partir, quand Aouda et sa sœur sont en danger de mort ! Non ! non ! Les sauver, les sauver d'abord ! ... » (p. 93). Le fait de mettre en péril la réussite de son pari pour sauver Aouda augmente l'enjeu de l'épisode et accroît considérablement l'angoisse qui peut être ressentie à ce moment par les spectateurs, en même temps qu'il renforce l'admiration pour Philéas Fogg. C'est dans ce climat de fébrilité extrême que tous s'élancent au fort Kearney pour y chercher du renfort. Le tableau se conclut sur cette parole d'Archibald : « Au fort Kearney, et que le ciel nous soit en aide ! » (*ibid.*). On retrouve la même référence au ciel que nous avons rencontrée à la scène 1 du troisième tableau. A l'entame du dixième tableau, comme à celui du quatrième, tout est ainsi mis en place pour un nouveau sauvetage d'Aouda digne des meilleurs mélodrames.

L'arrière-fond historique

Le dixième tableau se déroule lui aussi dans un décor très particulier destiné à frapper les esprits : « La scène représente un site sauvage, appelé en Amérique l'Escalier des Géants » (p. 94). Un escalier naturel de roches, un torrent, une épaisse forêt de conifères, un paysage entièrement recouvert de neige en sont les caractéristiques. A la scène 1, Fogg et ses hommes se séparent pour suivre les traces de pas des Indiens dans la neige, qui prennent des directions opposées. La scène 2 nous montre Passepartout grim pant au tulipier qui se trouve sur la gauche de la scène pour observer les Indiens qui s'approchent avec leurs prisonnières. Cerné de toute part, le domestique se cache au creux de l'arbre. A la scène 3, le chef des Paunies expose les raisons qui le poussent à tuer Aouda et Néméa : « Ecoutez ! J'avais une femme et des enfants : les vôtres les ont tués ! ... De ma tribu, la plus nombreuse, la plus vaillante, il ne reste que ces rares guerriers ! Nous sommes poursuivis, chassés de ces prairies, que le Grand Esprit avait semées pour nous ! Bientôt, le dernier des Paunies tombera sous les balles des envahisseurs ! ... Et vous demandez grâce ! » (p. 97). Aouda et Néméa répondent alors qu'elles ne sont pas Américaines, qu'elles viennent d'une contrée qui fut envahie, elle aussi. Mais les Indiens ne veulent rien entendre. Voyant un étranger approcher, ils se tapissent dans l'ombre.

La scène 4 est la scène où tout se joue. Fogg apparaît, ignorant la présence des Indiens, qui sortent de leur cachette pour se jeter sur le gentleman et le désarmer. L'effroi est à son comble lorsqu'un des Indiens « lève sa hache sur la tête de Fogg », comme l'indique la didascalie (p. 98). Mais le chef interrompt ce geste, et un dialogue s'engage alors entre les deux hommes. Fidèle à lui-même, Philéas Fogg pense pouvoir se sortir de cette mauvaise passe grâce à l'argent : « combien d'or te faut-il pour racheter la vie de ces deux femmes ? » (p. 99). Ce à quoi l'Indien réplique : « Combien d'or te faut-il, à toi, pour rappeler à la vie ceux que les tiens ont tués ? » (*ibid.*). L'argent sera manifestement inutile dans cette situation. Le moment se fait plus grave encore avec cette tirade de l'Indien, qui vaut la peine d'être citée dans son intégralité : « La guerre... Ah ! nous savons comment vous la faites, vous autres ! Vous nous l'avez appris en nous déshéritant de nos prairies et de nos forêts, en nous chassant devant vous comme de vils troupeaux, et vous demandez pourquoi les Indiens vous haïssent !

Vous pouviez tout nous prendre, nos armes, nos moissons, notre vie ! C'était le droit de la guerre, et vous ne frappiez que nous seuls ; mais vous nous avez pris la terre qui nous a vus naître, la terre où sont enfouis les ossements de nos aïeux, la terre qui devait nourrir nos enfants ! Et le sol sacré de la patrie que l'on perd, c'est une plaie profonde que rien ne cicatrise, et qui saigne à travers les âges, et qui dit à chaque génération nouvelle : Souviens-toi, souviens-toi ! » (*ibid.*). Outre le fait qu'il montre le rôle que joue l'Histoire au sein du mélodrame, ce discours sème le trouble dans l'esprit des spectateurs dans la mesure où il montre que les Indiens, censés être les « bourreaux », sont en fait eux-mêmes des victimes ; à l'inverse, Philéas Fogg apparaît comme un grand seigneur peu sensible à la détresse du peuple indien, pensant pouvoir tout résoudre grâce à l'argent. De ce fait, la ligne de démarcation entre « bons » et « méchants » s'en trouve brouillée⁶⁴.

Passepartout, encore

Pour gagner du temps, Philéas Fogg se met quant à lui à réécrire l'histoire, celle du fils du chef tué naguère par les Blancs. Il prétend que c'est lui-même qui l'a tué, et que cet enfant demandait grâce et pitié au lieu d'affronter la mort la tête haute : « Il se traînait à genoux, le lâche » (p. 101). Son objectif est de provoquer l'Indien pour que celui-ci tire un coup de feu avec le revolver, qui est le signal convenu par Fogg avec Archibald et le sergent en cas de problème (scène 1). Il est donc prêt à mourir pour sauver Aouda. A ce moment précis, rebondissement : Passepartout, toujours caché dans l'arbre, tire un coup de feu qui abat le chef. Les soldats surgissent alors et les Paunies sont désarmés. Passepartout sort de sa cachette, à la stupeur générale. C'est finalement de nouveau Passepartout qui est le véritable sauveur d'Aouda, comme au quatrième tableau, même si Philéas Fogg a fait preuve d'un sang-froid exemplaire. Mais, sans perdre une seconde, celui-ci se relance dans la course pour son tour du monde : à Archibald qui lui demande s'il voulait mourir, il répond : « Mais non, non ! Je voulais appeler ces braves gens... Aouda... parce que... (*Tirant sa montre*), parce qu'il est déjà trois heures... et qu'il faut qu'avant six, nous ayons repris à la prochaine station le train de New-York » (p. 102). C'est sur cette note pragmatique que s'achève le mélodrame élaboré par Jules Verne et Adolphe d'Ennery.

Du côté de la pièce d'Edouard Cadol

Le soin apporté à la construction de ce mélodrame apparaît de manière plus éclatante encore lorsqu'on le compare avec l'histoire du sauvetage d'Aouda tel qu'il est présenté dans la pièce d'Edouard Cadol. En effet, dans cette pièce, cette histoire n'est pas traitée en deux épisodes bien structurés et condensés, mais est disséminée dans les différents tableaux.

Ce que l'on peut tout d'abord remarquer, c'est que Fogg décide de sauver Aouda dans un contexte assez différent. Ce n'est ni le courage ni l'héroïsme de la jeune Indienne qui le conduisent à prendre sa décision ; le gentleman répond en fait simplement à une sollicitation :

⁶⁴ Anne-Simone Dufief, *op. cit.*, s'étonne de la présence de ce discours étrange, qui suscite l'empathie des spectateurs pour les « méchants », juste avant que ces derniers soient massacrés : « Ce chef paunie est dérangent comme une pièce qui ne s'intègre pas dans un puzzle conventionnel » (p. 151). Je pense qu'il faut y voir un trait qui ressortit, non pas au mélodrame classique de Pixérécourt, mais bien au mélodrame social qui s'épanouit à partir des années 1840 (*cf.* ci-dessous le point suivant de ce chapitre).

à l'acte I, à la scène 6 du deuxième tableau, qui se déroule à Suez, Aouda surgit de nulle part, raconte son histoire à Philéas Fogg et lui demande de la sauver, ce que ce dernier accepte avec flegme et politesse. Son intention est de la faire revenir à Londres par le chemin le plus court. C'est à ce moment que les deux Indiens font irruption et enlèvent Aouda, sous les yeux impuissants de Fogg. Bien que Philéas Fogg soit « ahuri » par ce qu'il vient de voir, il lui faut pourtant continuer sa route et embarquer sur le *Mongolia* qui est sur le départ.

On retrouve Aouda au tableau suivant, à Bombay, enivrée par les vapeurs de l'opium. Philéas Fogg se dit en lui-même qu'il doit faire quelque chose pour elle, car « elle est trop jeune, trop jolie, trop intéressante » (scène 3, p. 24). Ce ne sont donc pas les qualités morales mais bien les qualités physiques qui poussent le gentleman à agir... A l'acte II, le cinquième tableau est consacré à l'épisode du bûcher et correspond à peu de chose près au quatrième tableau de l'acte I de la pièce de d'Ennery. A la scène 3, Fogg réitère sa résolution : « Je veux sauver cette femme » (p. 32). L'épisode se dénoue de la même façon, à la scène 4, avec Passepartout qui réussit à enlever Aouda en prenant la place du rajah. L'épisode de l'attaque du train par les Paunies est présent également, mais sa fonction n'est pas de donner une suite au mélodrame. La grande différence par rapport à la pièce de 1874, en effet, c'est que ce n'est pas Aouda qui est enlevée, mais Fogg et Passepartout ! Finalement, le maître et le domestique parviennent à se libérer tout seuls des Indiens.

Bref, il apparaît que la pièce d'Edouard Cadol, moins chargée en émotions et en rebondissements, ne rend pas cette atmosphère mélodramatique que nous avons observée dans la pièce d'Adolphe d'Ennery.

Les caractéristiques du mélodrame : premier aperçu

L'analyse des quatre tableaux a en tout cas permis de comprendre de manière intuitive et empirique les caractéristiques du genre du mélodrame : exacerbation d'émotions à la fois contrastées (alternance de moments de tensions et de moments plus légers) et nombreuses (angoisse, horreur, admiration, pitié, inquiétude, espoir, stupéfaction, colère, vengeance,...) ; décors spectaculaires et effrayants voire fantastiques⁶⁵. Quant au système de personnages, qui semble à première vue bien établi (une jeune femme accablée par le destin à sauver, un valeureux jeune homme prêt à sacrifier sa vie, des adjuvants, des opposants,...), il est néanmoins perturbé par deux éléments : d'une part, Passepartout usurpe le statut de sauveur d'Aouda censé revenir à Philéas Fogg ; d'autre part, la confrontation entre Fogg et le chef des Paunies ébranle le manichéisme Bien-Mal. Enfin, l'arrière-fond historique, discret mais néanmoins bien réel, signale que ce mélodrame emprunte également à l'esthétique du drame romantique. Il convient à présent de se pencher plus en détail sur l'histoire et le destin de ces deux genres qui comptent profondément dans l'univers théâtral au XIXe siècle.

⁶⁵ A noter que ces diverses caractéristiques ont également été repérées dans *Michel Strogoff* par Louis Bilodeau, *op. cit.*, à savoir la répartition des personnages en deux camps selon le principe du manichéisme Bien-Mal (le vertueux Michel Strogoff vs le traître Ivan Ogareff), la présence de moments plus légers qui contrastent avec les scènes pathétiques (assurés principalement par le duo de journalistes Harry Blunt et Alcide Jollivet), et enfin la présence du spectaculaire (musiques de scène, ballets, défilés, magnificence des décors et des costumes). Rappelons que Louis Bilodeau s'appuie sur la conception du mélodrame classique au sens de Pixérécourt.

2. *Le mélodrame et le drame romantique au XIXe siècle*

Le mélodrame

Comme je l'ai dit au chapitre précédent, le mélodrame répond parfaitement à l'exigence du spectaculaire et de l'exaltation des émotions qui est celle qui anime le théâtre du XIXe siècle. De même, comme pour l'opéra-comique ou le vaudeville, la dimension musicale fait partie à l'origine de l'« ADN » du mélodrame, comme son nom l'indique d'ailleurs. En fait, pour étudier correctement ce genre, il importe de garder à l'esprit l'idée que, dans l'esthétique du mélodrame, le texte n'est qu'un élément parmi d'autres : les musiques ou encore les décors participent tout autant à l'efficacité du spectacle ; nous avons pu nous en apercevoir lors de l'analyse des scènes mélodramatiques du *Tour du monde*. Nous verrons au prochain chapitre que cette relativité du texte est encore plus manifeste dans l'esthétique de la féerie.

Pour comprendre ce qui a provoqué la naissance du mélodrame, il faut remonter à la Révolution française. Selon l'hypothèse développée par Peter Brooks dans son ouvrage intitulé *L'Imagination mélodramatique*⁶⁶, le mélodrame serait le lieu où se « réincarnerait » la dimension du sacré que la Révolution a ébranlée, autrement dit, il constituerait une « conversion séculière de l'esprit religieux »⁶⁷ et traduirait le besoin d'un retour à l'ordre et d'une refondation de la morale. Et en effet, on observe que le mélodrame se caractérise par une intrigue et des personnages fortement stéréotypés : consacrant le triomphe des bons sur les méchants (logique du moralisme manichéen), les spectacles mélodramatiques ont recours à un système de personnages bien fixé : on trouve « le traître et l'innocent(e) persécuté(e) », ainsi que « le père noble, le personnage mystérieux et le niais »⁶⁸. On reconnaît certains emplois rencontrés dans *Le Tour du monde*.

L'essor du mélodrame accompagne donc l'entrée dans le siècle. Réservée par le décret de 1806 aux salles secondaires (le théâtre de la Gaîté et le théâtre de l'Ambigu-Comique, auxquels s'ajoute plus tard celui de la Porte Saint-Martin), la production mélodramatique est dominée à ses débuts par les succès de René-Charles de Pixérécourt. C'est le temps du mélodrame dit « classique », proche du pouvoir impérial, soucieux de véhiculer des valeurs conservatrices marquées par l'ordre, le sens du devoir, l'héroïsme, la bravoure. Ainsi, *Coelina ou l'Enfant du mystère* (1800), de Pixérécourt, par « la force émotionnelle de ses tableaux et leur moralisme efficace »⁶⁹, peut être considéré comme fondateur et exemplaire du genre. A Nantes, le mélodrame fait les beaux jours du théâtre Graslin lors de sa réouverture en 1813 : « Tous les soirs la salle était pleine. [...] C'était alors, écrit C. Mellinet dans un feuilleton du *Breton*, le beau temps des mélodrames, de *Charles le Téméraire*, des *Corbeaux accusateurs*,

⁶⁶ BROOKS, P., *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, ouvrage traduit de l'anglais par E. SAUSSIÉ et M. FATEN SFAR, Paris, Classiques Garnier, 2010 (Coll. *Etudes romantiques et dix-neuviémistes*, 11).

⁶⁷ VAILLANT, A., « Compte-rendu de BROOKS, P., *L'Imagination mélodramatique*, op. cit. », dans *Romantisme*, 2012/1, n°155, p. 153-159, p. 154 pour la citation.

⁶⁸ *Le théâtre français du XIXe siècle*, op. cit., p. 71.

⁶⁹ SABOURIN, L., « Compte-rendu de BROOKS, P. et FATEN SFAR, M., *Anthologie du mélodrame classique*, dans *Studi Francesi*, 2013, n°170 (LVII | II), p. 464-465, p. 464 pour la citation.

du *Siège du Clocher* et autres de la même famille »⁷⁰. Toutefois, Etienne Destranges note que « à partir de 1815, les gros mélodrames de l'époque commencèrent à tomber en défaveur ».⁷¹ Par la suite, le mélodrame sera davantage cantonné à la scène du théâtre des Variétés.

Comme pour l'opéra-comique et le vaudeville, les années 1820 marquent une évolution dans l'histoire du genre. Le mélodrame suit l'évolution des mentalités politiques et abandonne peu à peu les idées conservatrices. Présentant une morale moins abstraite et plus ancrée dans la réalité sociale et familiale⁷², les mélodrames de Victor Ducange voient ainsi la structure de leur intrigue et le système des personnages, jusque là très rigides, s'assouplir, voire se complexifier. Par exemple, le personnage du traître est moins directement reconnaissable, sa méchanceté n'est plus une fatalité ontologique mais est due à la corruption par la société⁷³. La pièce *Trente Ans, ou la Vie d'un joueur* de Ducange (1827), connut un immense succès, y compris à Nantes. A partir des années 1840, le mélodrame approfondit encore la veine sociale, et même socialisante, en mettant en scène des luttes de classe (riches criminels vs pauvres vertueux), en montrant les causes sociales de la misère. Félix Pyat, dont les plus grands succès sont *Les Deux Serruriers* (1841) et *Le Chiffonnier de Paris* (1847), deux pièces jouées à la Porte Saint-Martin, est le chef de file de cette orientation sociale du mélodrame⁷⁴. C'est aussi dans cette voie que s'engage un certain Adolphe d'Ennery qui commence à cette époque à se faire connaître. Le futur collaborateur de Jules Verne rencontre le succès avec *Marie-Jeanne ou la Femme du peuple* (1845), que les Nantais ont pu découvrir la même année. Il y réussit si bien que le critique Francisque Sarcey va même jusqu'à le comparer, rétrospectivement (en 1882), au naturalisme d'Emile Zola : « Marie-Jeanne pourrait passer pour une pièce naturaliste, au sens où l'on entend ce mot aujourd'hui. [...] La touche de d'Ennery est aussi juste et aussi vive que celle de M. Zola »⁷⁵. Dans ses versions bourgeoises ou sociales, le mélodrame rejoint en fait la mouvance romantique qui, au théâtre, s'incarne dans le genre du drame romantique : c'est pourquoi les historiens du théâtre parlent de « mélodrame romantique », par opposition au mélodrame classique.

Le drame romantique

A la même époque, soit dans les décennies 1830-1840, triomphe l'esthétique du drame romantique. Ce genre, dont l'existence brève mais intense correspond exactement aux années de jeunesse de Jules Verne, est porteur d'interrogations de nature politique. Comme le

⁷⁰ DESTRANGES, E., *Le théâtre à Nantes, op. cit.*, p. 172. Ces pièces sont respectivement de Pixérécourt, Louis-Charles Caignez et Alexandre Bernos.

⁷¹ *Ibid.*, p. 193.

⁷² La thématique familiale est en effet essentielle dans ce type de mélodrame, ce qui lui vaut le nom de « mélodrame bourgeois », en référence à Diderot.

⁷³ Sur tous ces changements, lire Le HIR, M.-P., *Le Romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Philadelphie, Benjamins 1992, p. 21-32.

⁷⁴ Sur le mélodrame social, voir SABATIER, G., *Le mélodrame de la République sociale et le théâtre de Félix Pyat*, Paris, L'Harmattan, 1998 ; VIGIER, P., « Le mélodrame social dans les années 1840 », dans *Revue Europe*, Paris, 1987, p. 71-81 ; BARA, O., « Lire le social par le théâtre sous la Monarchie de Juillet », dans *Romantisme*, 2017/1, n° 175, p. 49-58.

⁷⁵ SARCEY, F., « D'Ennery : Marie-Jeanne, 3 juillet 1882 », dans SARCEY, F., *Quarante Ans de Théâtre (Feuilletons dramatiques)*, Tome IV, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, Paris, 1901, p. 353-357, p. 357 pour la citation.

mélodrame, il est en effet le produit de la Révolution française dans la mesure où il questionne l'état d'une société qui doit retrouver un nouvel équilibre, tout en répondant aux besoins du public en matière d'émotions fortes. Situait la plupart du temps ses intrigues dans des cadres historiques précis, le drame romantique interroge le présent par le biais du passé.

Le drame romantique nourrit en outre l'ambition d'un spectacle total capable de dépasser les anciennes catégories génériques que sont la tragédie et la comédie. Le drame romantique prône donc la rupture avec l'idéal classique de hiérarchie et de séparation des genres, attitude déjà revendiquée au siècle précédent par Diderot et son drame bourgeois. Cette rupture va de pair avec un refus de la ségrégation des publics en fonction des salles et des genres, système d'organisation théâtrale que les décrets napoléoniens de 1806 ont justement renforcé. Le drame romantique ne dédaigne donc pas les genres populaires (mélodrames, vaudevilles, féeries,...), dont il n'hésite pas à s'inspirer. Cette exigence de totalité esthétique rejoint la thèse de l'union du sublime et du grotesque exposée par Victor Hugo dans la Préface de *Cromwell*, en 1827, préface qui est généralement considérée comme le « manifeste » du drame romantique. En cohérence par rapport à cet idéal, le drame romantique a la particularité d'être joué tantôt sur la scène du Théâtre-Français, tantôt sur celle du Théâtre de la Porte Saint-Martin, en fonction des aspirations esthétiques ou des contingences économiques des uns et des autres.

Si Eugène Scribe domine la production comique et légère de la première moitié du siècle⁷⁶, les genres dramatique et mélodramatique sont marqués par une autre figure qui, comme Scribe, est « un auteur de théâtre très prolifique, qui s'est exercé à presque tous les genres »⁷⁷ : il s'agit d'Alexandre Dumas. Après *Henri III et sa cour* (1829), représenté au Théâtre-Français, Dumas rencontre un immense succès avec *Antony* (1831) et *La Tour de Nesle* (1832), tous deux joués à la Porte Saint-Martin. Drame romantique aux accents de mélodrame, *La Tour de Nesle* marque en particulier les esprits par le déchaînement de violence et d'actions spectaculaires, dans un Moyen Âge qui se révèle être « l'image archaïque de la terreur révolutionnaire »⁷⁸. Outre Alexandre Dumas, l'autre grand auteur et surtout théoricien du drame romantique est bien sûr Victor Hugo, qui, comme je l'ai dit déjà, insiste surtout sur le mélange des genres et des tons. *Hernani* (1830), *Le Roi s'amuse* (1832), *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor* (1833) ou encore *Ruy Blas* (1838) : les succès sont innombrables et marquent toute une génération. L'admiration que Jules Verne éprouvera à l'égard de Victor Hugo au moment d'entamer sa carrière littéraire n'a dès lors rien d'étonnant, comme nous le verrons.

⁷⁶ Même s'il ne s'est pas imposé dans cette voie, Scribe est tout de même l'auteur de quelques drames. Celui-ci a d'ailleurs bien saisi l'esthétique du genre dans la mesure où, comme le note Sylvie Vielledent, « pour Scribe, le drame n'est rien autre chose qu'une forme expérimentale, un laboratoire où il met à l'épreuve les genres : mélodrame spectaculaire, drame mêlé de couplets, drame historique, drame encadré par une comédie et un vaudeville, comédie-drame ». Son drame intitulé *Adrienne Lecouvreur* est un bon exemple de ce mélange des genres. Cfr. VIELLEDENT, S., « Scribe et le drame », dans *Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIXe siècle*, sous la direction d'O. BARA et J.-C. YON, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016 (coll. « Le Spectaculaire »), p. 49-67, p. 65 pour la citation.

⁷⁷ *Le théâtre français du XIXe siècle*, op. cit., p. 156.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 157.

Mélodrames, drames romantiques : la recherche des émotions et du spectaculaire

Montbailly ou la calomnie, de Charles Desnoyers, représenté au Théâtre des Variétés de Nantes en 1840, est un mélodrame qui s'illustre également par la violence et l'horreur, comme le souligne un chroniqueur de *Vert-Vert* : « Après avoir épuisé les fastes du crime, après avoir évoqué du moyen-âge les époques les plus riches d'horreurs, le drame n'ayant plus rien à glaner, allait infailliblement perdre son procès, lorsque M. Charles Desnoyers est venu lui ouvrir une mine nouvelle à exploiter, et lui fournir les aliments de plusieurs années d'existence encore. M. Desnoyers a eu l'idée de fouiller dans les *Causes célèbres* pour y trouver des émotions. [...] Ce drame a eu du succès à sa première apparition, parce que l'horrible a toujours pour le peuple quelque chose de saisissant qui le glace et l'intéresse malgré lui ».⁷⁹ On voit par ce commentaire combien le spectaculaire est une donnée esthétique incontournable, qui réunit résolument drame romantique et mélodrame.

Dès les années 1840 et plus encore dans les années 1850, le terme de « mélodrame » tend en fait à disparaître des usages au profit de celui, plus général, de « drame ». La recherche des émotions et du spectaculaire, qui constitue l'essence fondamentale du mélodrame, reste néanmoins une constante dans l'abondante production théâtrale de la seconde moitié du siècle. En d'autres termes, l'ensemble de la production théâtrale est comme irrigué par l'esprit mélodramatique. Notons toutefois qu'en 1874, d'Ennery relance l'intérêt du public pour le mélodrame, grâce à sa pièce *Les Deux Orphelines*, jouée à la Porte Saint-Martin. Le mélodrame de cette époque cherche la surenchère spectaculaire et s'organise autour de « clous » scéniques. On observe à cette occasion dans les pièces l'apparition d'une dimension technique et scientifique, avec la mise en scène des nouveaux modes de transport, en particulier le train et le bateau à vapeur. Le « mélodrame d'aventures et d'exploration »⁸⁰ se fait alors une place de choix dans le paysage théâtral. C'est dans cette catégorie qu'on peut situer globalement l'adaptation du *Tour du monde en 80 jours*⁸¹.

Goût pour le mélodrame et succès fulgurant du drame romantique : telle est l'ambiance dans laquelle a baigné Jules Verne pendant ses années nantaises. Voyons à présent, en examinant ses drames de jeunesse, comment s'est traduit concrètement cet univers dans l'écriture vernienne.

⁷⁹ « Chronique dramatique », dans *Vert-vert, op. cit.*, dimanche 25 octobre 1840, 4^e trimestre, n°95, p. 1, sans nom.

⁸⁰ Concernant le mélodrame après 1848, Jean-Marie Thomasseau, distingue en fait différentes catégories (mélodrame naturaliste, mélodrame judiciaire,...) ; l'une d'entre elle est le « mélodrame d'aventures et d'exploration ». *Cfr. Le mélodrame*, Paris, Presses universitaires de France, 1984 (coll. Que sais-je ?), p. 83-110.

⁸¹ *Ibid.*, p. 99.

3. *Le répertoire dramatique et mélodramatique du jeune Jules Verne*

Le modèle hugolien

Peu étudiées par la critique, les toutes premières pièces écrites par Jules Verne ne relèvent pas du genre comique, mais bien du genre dramatique. Né, rappelons-le, en 1828, Jules Verne est un enfant du romantisme. Lorsqu'il prend la plume vers 1846-1847, le jeune lycéen a pour modèle absolu Victor Hugo. Ses trois drames, jamais représentés, ont pour titres *Alexandre VI*, *La conspiration des poudres* et *Un drame sous Louis XV*. Ils furent écrits avant son arrivée à Paris (pour les deux premières) ou dans les mois qui suivirent cette installation (pour la troisième) ; ils sont en tout cas antérieurs à 1850, année de la représentation de sa comédie *Les Pailles rompues*, événement qui l'encouragea à poursuivre dans la veine comique et à délaisser le genre du drame⁸².

Écrites en vers, les trois pièces⁸³ ont en commun de posséder, comme le veut l'esthétique du drame romantique, un ancrage historique fort, mettant à chaque fois en scène des lieux de pouvoir marqués par les complots, les actes de violence et les crimes. *Alexandre VI* se déroule dans la Rome de la Renaissance, au début du XVI^e siècle, et reprend le thème de la sulfureuse dynastie des Borgia déjà exploitée par Victor Hugo dans *Lucrèce Borgia* ; l'action de *La conspiration des poudres* se place à Londres au début du XVII^e siècle au moment de la conspiration menée par les catholiques contre le roi d'Angleterre Jacques I^{er}, ambiance qui n'est pas sans rappeler le *Cromwell* du même Hugo ; enfin, *Un drame sous Louis XV* a pour cadre la France de la deuxième moitié du XVIII^e siècle et les manigances politiques à la cour du roi. À côté de la violence et de l'horreur, la présence d'épisodes plus légers ou comiques rend ces pièces conformes au principe de mélange des tons et des genres préconisé par Victor Hugo.

L'influence dumassienne... et le clin d'œil à Victor Hugo

Jules Verne est encore l'auteur d'un quatrième et dernier drame, également jamais représenté, *La Tour de Montlhéry*, écrit en 1852 en collaboration avec Charles Wallut, avec qui il s'associera de nouveau dix ans plus tard pour deux de ses comédies⁸⁴. Adoptant cette fois la prose, le Nantais situe sa pièce au Moyen Âge, au début du XII^e siècle, tout comme le fit vingt ans plus tôt Alexandre Dumas pour *La Tour de Nesle* (le parallélisme des titres n'est-il d'ailleurs que fortuit ?). Cette pièce, dont on n'a longtemps connu que le prologue, n'a fait jusqu'à présent l'objet d'aucune étude approfondie⁸⁵.

⁸² Je renvoie de nouveau à l'article de Christian Chelebourg pour une analyse de ce passage des drames aux comédies, « *Le côté comique et la forme artistique* », *op. cit.*

⁸³ Ces trois pièces ont été finement étudiées par Christian Chelebourg dans son article « Les drames de l'aube – étude comparée des influences du drame romantique sur l'inspiration du jeune Jules Verne », dans *BSJV*, 2^{ème} trim. 1995, n°114, p. 7-25.

⁸⁴ Voir ci-dessus, p. 16.

⁸⁵ Les quatre autres actes ont en effet été découverts par Piero Gondolo della Riva en 1990. Dans son article « Les drames de l'aube », *op. cit.*, datant de 1995, Christian Chelebourg ne prend en compte que le prologue et méconnaît la suite. Il faut attendre 2005 et la publication de *Jules Verne, théâtre inédit* pour avoir quelques rapides éléments d'analyse, concernant essentiellement l'intrigue.

Observons simplement que, comme dans *La conspiration des poudres* et *Un drame sous Louis XV*, un personnage féminin y joue un rôle central, qui permet à l'action de se maintenir et de progresser. Blanche est une fillette d'un an à peine sauvée *in extremis* des flammes, devenue dix-sept ans plus tard une jeune femme belle et innocente. Enlevée par son propre père Gauthier qui s'est engagé sous le nom d'Aubry auprès des troupes de Milon, comte de Montlhéry, Blanche peut compter sur Thibaut, son oncle, qui l'a élevée comme un père et sur Amaury, son fiancé dévoué et aimant, qui feront tout pour la sauver. Par le choix du prénom de son héroïne, Jules Verne veut-il faire référence à la pièce *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo, dans laquelle celle qui se nomme Blanche est également enlevée par son père, Triboulet, le personnage central de ce drame romantique ? Il y aurait d'autre part certainement des parallèles à repérer entre la Blanche de Jules Verne et la galaxie des figures féminines qui peuplent les *Voyages extraordinaires*, dont les plus célèbres représentantes sont sans aucun doute Aouda dans *Le Tour du monde* et Nadia dans *Michel Strogoff*. Une analyse attentive de *La Tour de Montlhéry* permettrait donc certainement de mettre au jour des données offrant des points de départ à de nouvelles réflexions.

Tout comme le premier chapitre avait montré un Jules Verne habile à manier les codes de la comédie dès ses premiers essais dans ce genre, ce deuxième chapitre nous a permis de découvrir un auteur sachant efficacement tirer parti des codes du drame ainsi que du mélodrame, aussi bien dans sa version classique que romantique. Qu'il s'agisse d'Eugène Scribe, de Victor Hugo, d'Alexandre Dumas ou d'Adolphe d'Ennery, Jules Verne s'inspire et/ou s'entoure des meilleurs spécialistes des genres prisés au XIXe siècle. Par sa volonté d'effacer la hiérarchie entre genres « nobles » et genres « populaires », l'esthétique du drame romantique ne pouvait qu'attirer l'auteur des *Voyages extraordinaires* sans cesse en recherche d'une légitimité littéraire. Si le ton parodique observé au chapitre précédent n'apparaît pas ici de manière aussi claire, le personnage de Passepartout, qui est finalement le véritable « sauveur » d'Aouda, pourrait bien de nouveau remplir le rôle de porte-parole de Jules Verne en introduisant une certaine distance ironique à l'égard des codes un peu trop stéréotypés du mélodrame. Ceci tend à indiquer que, même si Jules Verne s'inscrit parfaitement dans les goûts de l'époque, il le fait en gardant toujours un œil critique. Finalement, la dimension du jeu littéraire n'est jamais très loin chez Jules Verne. On ne s'étonnera donc pas que notre écrivain se soit intéressé à la féerie, genre qui lui a offert l'occasion d'exercer toute sa fantaisie, comme je le montrerai au prochain chapitre.

III. Quand les Malaises et les Indiens assurent le spectacle. Le spectaculaire comme clef du succès : la féerie

1. Analyse des sixième et septième tableaux (acte II)

Le merveilleux, l'effroi et le surnaturel

Le chapitre précédent a montré que l'atmosphère visuelle et sonore, soigneusement construite par Jules Verne et Adolphe d'Ennery, accentue la charge émotionnelle de la pièce, garantissant du même coup son efficacité. Ainsi, nous avons vu que la scène 2 du quatrième tableau, outre son caractère mélodramatique, se distingue par la procession des brahmanes qui, littéralement, « en met plein la vue et les oreilles ». Nous avons vu également que ce feu d'artifice de couleurs et de sons effraie autant qu'il émerveille les spectateurs. En particulier, la description de la déesse Kâli en dit long sur l'effroi qu'elle est appelée à susciter sur scène : « La déesse Kâli, déesse de l'amour et de la mort, a quatre bras, le corps coloré d'un rouge sombre, les yeux hagards, la chevelure emmêlée, la langue pendante, les lèvres teintes de hennés et de bétel. A son cou s'enroule un collier de têtes de mort. A ses flancs, une ceinture de mains coupées. Elle se tient debout sur un géant terrassé, auquel la tête manque » (p. 49). Cette figure inhumaine transporte la pièce dans un univers surnaturel. Ce présent chapitre va s'intéresser à un genre proche du mélodrame et suscitant au XIX^e siècle un engouement similaire, un genre guidé par la même recherche du spectaculaire, mais qui se signale par le recours au merveilleux des contes de fées, à l'étrange et au surnaturel : je veux parler de la féerie. Pour tenter une première approche de ce genre aux frontières mouvantes, je me propose de procéder à l'analyse d'une scène particulièrement remarquable, avant d'évoquer brièvement quelques autres moments de la pièce forts en émotion.

La grotte des serpents à Bornéo : le royaume de l'étrange

Le cinquième tableau, qui se déroule à Calcutta, s'intéresse au sort d'Aouda après son sauvetage. Après quelques tergiversations, il est décidé qu'avec sa sœur Néméa, Aouda suivrait Fogg dans son tour du monde, jusqu'en Angleterre où les deux jeunes femmes pourront être mises en sûreté. Cette « gestion de l'après-sauvetage » correspond *grosso modo* aux chapitres 14 à 18 du roman, ces derniers débouchant sur la même décision. Par contre, sont éclipsés les déboires de Passepartout à Hong-Kong, puis à Yokohama (chapitres 18 à 24), au profit d'un nouvel épisode, celui de la grotte des serpents à Bornéo. Ce sixième tableau, en installant une atmosphère à la fois mystérieuse, inquiétante et fascinante, fit forte impression sur les spectateurs de l'époque, si l'on en croit le journaliste Auguste Vitu, du *Figaro*, qui écrit : « Superbe tableau, qui a produit une impression presque douloureuse sur l'appareil nerveux des spectateurs »⁸⁶.

La didascalie décrivant la grotte des serpents place immédiatement celle-ci sous le sceau de l'étrange : « La scène représente une grotte étrangement découpée et qui s'enfonçe à perte

⁸⁶ VITU, A., « Premières représentations », dans *Le Figaro*, mardi 10 novembre 1874, 21^e année, 3^e série, n°299, p. 3.

de vue vers la droite » (p. 67). On imagine aisément que cette découpe bizarre puisse produire des formes inquiétantes voire fantasmagoriques, éveillant l'imagination des spectateurs. Le fait que les limites de la grotte soient inconnues ajoute également au mystère. La végétation tropicale (« tapissée d'herbes et de broussailles, apparemment tenant à la flore tropicale », *ibid.*) cultive le goût pour l'exotisme encore très en vogue à l'époque. Enfin, « on ne peut y pénétrer que par une ouverture située au fond et qui donne sur une forêt » (*ibid.*): cette grotte infinie ouvre elle-même sur un autre espace infini.

Sans surprise, le jeu sur les lumières et la magnificence des costumes sont très étudiés. Ainsi, « la grotte est assez obscure pour qu'on ne puisse distinguer ses parois » (*ibid.*) et Nakahira est « vêtue de ses splendides habits de reine des charmeuses » (*ibid.*). De plus, la dimension sacrée du lieu est affirmée (« C'est bien ici la grotte sainte », *ibid.*), de même que celle des serpents (« serpents sacrés », *ibid.*). Le personnage de Nakahira semble être doté de pouvoirs magiques assez puissants pour influencer sur les dieux mêmes : « J'ai revu aussi les forêts, les temples où les dieux obéissaient autrefois à ma voix ! » (p. 68). De retour dans son domaine, elle va s'attacher à « réveiller nos divinités endormies » (*ibid.*). Cette parole annonce aux spectateurs qu'ils vont bientôt assister à une scène magique, surnaturelle.

La scène 2 voit l'arrivée de Passepartout, Aouda, Néméa et Archibald dans la grotte. En contradiction avec la didascalie et l'impression des spectateurs, Passepartout juge cette grotte tout à fait agréable : « Une grotte ! une belle grotte, ma foi ! » (*ibid.*) ... à moins que cette parole ne soit ironique et ne soit pour le domestique qu'une façon de se rassurer, de conjurer le sort. Cherchant de quoi faire du feu, Passepartout découvre qu'un foyer a déjà été installé. On imagine la sourde inquiétude que peut faire naître dans l'esprit des personnages la présence de cette trace humaine dans un lieu en apparence inhabité. Peut-être cette situation a-t-elle inspiré Jules Verne au moment de la rédaction de son roman *L'île mystérieuse* (1875), racontant l'histoire de naufragés qui constatent rapidement l'action d'une mystérieuse présence.

Les répliques suivantes ont pour fonction d'informer les spectateurs des événements dont ils n'ont pas été les témoins, à savoir l'accident de machine du *Rangoon*, suivi du naufrage du bateau-pilote qui devait emmener la petite bande à Hong-Kong. Le dialogue entre Archibald et Néméa nous apprend que l'Américain a sauvé la vie de l'Indienne lors du naufrage, redoublant ainsi le geste de sauvetage d'Aouda par Philéas Fogg. La réplique d'Archibald est à cet égard explicite : « C'est bien simple ! Nous sommes ennemis mortels, le sieur Fogg et moi, et comme il faut que l'antipathie qui nous sépare se manifeste en toutes choses, c'est du feu qu'il a sauvé madame Aouda, et c'est de l'eau que je devais vous sauver... Voilà ! » (p. 69-70). Cette parole apporte une dimension cosmique à l'aventure, comme si tous les événements subis par les personnages étaient mus, comme dans *L'île mystérieuse*, par une force quasi divine, invisible et insaisissable. Notons au passage que Jules Verne a toujours porté une attention particulière aux quatre éléments dans son œuvre⁸⁷. Veillées par le brave Passepartout, Aouda et Néméa s'endorment enfin.

⁸⁷ Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les quatre éléments ont servi de plan de classement à Claude Aziza pour son édition des *Voyages extraordinaires : Jules Verne et les quatre éléments*, Paris, Omnibus, 1992-2005. Ainsi, les romans du Feu comprennent *Voyage au centre de la Terre*, *Le château des Carpathes*, *Les Indes noires* et

L'apogée de l'horreur

Comme dans l'univers mélodramatique, c'est toujours dans les moments où tout paraît calme que quelque chose survient. La scène 3 est en effet celle où apparaissent les fameux serpents. L'ouïe est d'abord sollicitée, suivie immédiatement de la vue : « quelques bruissements se font entendre, et bientôt on aperçoit plusieurs serpents qui se glissent sur la voûte de la caverne et descendent peu à peu vers la gauche » (didascalie p. 71). Rapidement, le phénomène prend de l'ampleur : « puis, de tous les coins de la grotte, de toutes les anfractuosités des rochers, sur les parois, à la voûte, apparaissent des centaines de ces reptiles, qui grouillent et qui sifflent » (*ibid.*). A ce vacarme angoissant s'ajoutent les cris d'Aouda et de Néméa qui viennent de se réveiller (la première jette « un cri étouffé », la seconde « un cri déchirant », *ibid.*). Les spectateurs ont le cœur qui se soulève lorsqu'ils voient, tout aussi impuissants que Néméa, ce qui arrive à Aouda : « un serpent s'est dressé et monte le long de sa taille, autour de laquelle il s'enroule » (*ibid.*). La réaction de Néméa semble traduire les émotions ressenties par les spectateurs : criant « Au secours, au secours » (*ibid.*), elle s'enfuit, puis « chancelle et tombe évanouie » (*ibid.*). On voit que cette scène est très habilement construite, installant l'horreur par étapes successives et de manière graduelle, au moyen de l'ouïe et de la vue.

A la scène 4 va se produire l'action « magique » annoncée à la scène 1. Passepartout et Archibald se démènent d'abord désespérément pour éloigner les serpents. L'horreur ne faiblit pas : « Le serpent [...] pousse des sifflements horribles et montre sa gueule ouverte. Les autres reptiles s'agitent avec plus de rage dans tous les coins de la grotte. [...] La scène doit être portée en ce moment à son maximum d'horreur » (didascalie p. 72). C'est alors que Nakahira intervient : « Arrêtez ! arrêtez ! Pas un mot, pas un geste ! Nul autre que moi ne peut la sauver (*ibid.*). Lorsque Nakahira commence à entonner le chant des Charmeuses, les serpents sont comme fascinés et se tournent tous vers elle. C'est sur ce prodige que s'achève le sixième tableau.

Le ballet des Malaises

Tout comme le quatrième tableau incluait une procession des brahmanes, celui-ci est complété au septième tableau par un ballet, à propos duquel aucune indication scénique n'est fournie. Nous pourrions nous contenter de l'évocation sommaire mais néanmoins élogieuse d'Auguste Vitu : « Double ballet, admirablement réglé, plein d'invention et de richesse »⁸⁸. Mais François Oswald, du *Gaulois*, est moins avare en détails, ce qui nous permet de nous représenter le spectacle de manière assez précise : « La reine Nakahira préside à une fête ; elle est entourée d'une foule bariolée de soldats, d'eunuques, d'almées et d'odalisques. Le signal des danses est donné, et alors commencent des divertissements étranges. Les esclaves, vêtues de gaze, se tordent en des poses voluptueuses ; elles exécutent des pas lascifs avec une ardeur qui croît à mesure que le rythme des instruments sonores devient plus rapide. Les fronts ruissellent, les vêtements s'entr'ouvrent, et Mlle Mariquita, un diable exotique, se livre, au

Maître du monde. Le Tour du monde en 80 jours est quant à lui classé dans les romans de la Terre, en compagnie de *Michel Strogoff*, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* et *César Cascabel*.

⁸⁸ VITU, A., *op. cit.*

milieu des almées prosternées, à une espèce de danse macabre d'un effet extraordinaire ». Le décor semble magnifiquement en accord avec ces danses : « Comme cadre, une végétation luxuriante ; dans le fond, un palais immense ; sur le premier plan des arbres puissants se crispent et brandissent leurs branches convulsivement tordues. Il y a dans ce coin de tableau une intensité de lumière où l'Orient semble avoir concentré ses réverbérations phosphorescentes »⁸⁹. On mesure par cette description à quel point ce ballet, placé juste après la scène des serpents, devait produire sur les spectateurs une impression inouïe.

L'Escalier des Géants

François Oswald poursuit sa description des tableaux qui ont le plus subjugué les spectateurs. Parmi ceux-ci figure l'Escalier des Géants, au dixième tableau, dont j'ai parlé au chapitre précédent, entouré d'« une mer de glace hérissée ça et là de blocs fantastiques » et dont « les marches colossales semblent, en effet, les degrés rompus de l'escalier par où des Titans auraient voulu escalader le ciel »⁹⁰. Au neuvième tableau, le train du Pacifique, et au douzième, le naufrage du steamer « L'Henrietta », ont également saisi de stupeur les spectateurs. A propos de cette dernière péripétie, Oswald va jusqu'à s'exclamer que « c'est magique de perspective, et il est impossible de pousser plus loin l'art de la décoration »⁹¹.

La féerie : au-delà du littéraire

On voit donc que la « féerie » telle que l'exploite ici Jules Verne, puisqu'elle repose essentiellement sur les décors et sur l'environnement sonore, sur la création d'une atmosphère qui est la plupart du temps mystérieuse et inquiétante, dépasse rapidement le cadre d'une analyse strictement littéraire, qui serait centrée sur le texte⁹². Je serais donc tentée de clôturer mon analyse en disant, comme Oswald, qu'il faut aller voir de ses propres yeux *Le Tour du monde*, car « tout ce que je pourrais vous dire ne vous donnerait qu'une bien faible idée des splendeurs qu'on y déploie »⁹³. Mais avant de mettre ce conseil en pratique⁹⁴, il est utile d'étudier l'histoire de la féerie au XIXe siècle.

⁸⁹ OSWALD, F., « Théâtres », dans *Le Gaulois*, mardi 10 novembre 1874, septième année, n° 2218, p. 3.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Cette intuition est corroborée par l'analyse minutieuse de la matière didascalique des féeries qu'a effectuée Roxane Martin, qui démontre que « la dimension spectaculaire est intégrée dans l'écriture des pièces », ce qui fait que « ce type de théâtre échappe aux critères de l'analyse littéraire ». MARTIN, R., *La féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, Honoré-Champion, 20007 (coll. Romantisme et Modernités, n°105), p. 104.

⁹³ OSWALD, F., *op. cit.*

⁹⁴ J'ai eu en effet la chance d'assister à une représentation du *Tour du monde en 80 jours*, pièce créée par Thierry Janssen d'après le roman de Jules Verne, au Théâtre Royal du Parc à Bruxelles, le 26 mai 2017. *Cfr.*, en annexe à ce travail, ma critique théâtrale du spectacle.

2. La féerie au XIXe siècle

Au carrefour des genres

La féerie possède à première vue de nombreux points communs avec le mélodrame. Issue de la Révolution française, elle fait appel aux émotions et au spectaculaire, allant jusqu'à partager avec le mélodrame « les mêmes auteurs, les mêmes théâtres, les mêmes décorateurs et les mêmes machinistes »⁹⁵. Comment dès lors distinguer la féerie du mélodrame ? La réponse est à rechercher dans le fait que la féerie se situe au carrefour des genres, « héritant tout autant du merveilleux des ballets de l'Opéra, du jeu en pantomime du théâtre de la Foire, du manichéisme mélodramatique et de la symbolique du conte de fées »⁹⁶. Puisant ses ressources dans diverses formes théâtrales qu'elle ne cesse d'expérimenter tout au long de son histoire, la féerie accomplit dès lors tout naturellement l'idéal du mélange des genres prôné par le drame romantique⁹⁷. La féerie est fondamentalement une affaire de dosage de différents codes esthétiques ; c'est pourquoi cette notion semble pertinente pour étudier la pièce *Le Tour du monde*, dans la mesure où, comme le déclare Anne-Simone Dufief, « l'originalité de la pièce tient à cette pluralité de codes mis en œuvre »⁹⁸. Cependant, l'usage même des termes de « genre » et de « code » pourrait introduire à tort l'idée que la féerie s'inscrit strictement dans le champ littéraire ; or, nous allons voir que la féerie ne doit pas être pensée d'abord et uniquement comme un texte mais plus globalement comme une pratique scénique.

Le féerique comme catégorie esthétique

La période révolutionnaire et les trente premières années du siècle correspondent, pour la féerie, à une phase d'élaboration de son esthétique, qui rend possible sa future constitution en tant que genre. Puisant ses thématiques dans la littérature « populaire » des XVIIe et XVIIIe siècles (les contes de Charles Perrault, les contes orientaux, les récits de chevalerie du Moyen Age, les romans gothiques, ...), la féerie met généralement en scène deux jeunes gens contrariés dans leur amour par une figure surnaturelle (fée, génie, ...) qui remet au héros un talisman et lui impose l'accomplissement d'une quête. Sur cette base, la féerie évolue et s'adapte au gré des soubresauts politiques et idéologiques, exactement comme le fit le mélodrame⁹⁹. Ainsi, glorifiant les valeurs de l'individualisme et dénonçant le despotisme, la féerie se fait d'abord proche du pathétique du mélodrame, avant de s'orienter vers la tonalité burlesque du vaudeville en privilégiant le rire et la dérision. Par sa dimension parodique, la féerie *Le Pied de Mouton*, de César Ribié et Alphonse Martainville, jouée en 1806 au Théâtre

⁹⁵ DUFIEF, A.-S., *op. cit.*, p. 153. Pour une présentation de la dimension féerique de la pièce, voir l'ensemble du point 5 intitulé « Une féerie scientifique », p. 153-155.

⁹⁶ MARTIN, R., *op. cit.*, p. 24.

⁹⁷ Ceci est une des idées-maîtresses de l'ouvrage de Roxane Martin, cette dernière insistant à de nombreuses reprises sur le fait que le drame romantique n'est pas le pionnier du désir et de l'accomplissement du mélange des genres : « En réalité, aux lendemains du décret de 1791, le fameux « mélange des genres » tant prôné par l'esthétique romantique travaille déjà au cœur de l'ensemble des œuvres dramatiques » (MARTIN, R., *op. cit.*, p. 473). La chercheuse précise que le théâtre romantique ne doit être en aucun cas être circonscrit au drame romantique tel qu'il est théorisé dans la *Préface de Cromwell*.

⁹⁸ DUFIEF, A.-S., *op. cit.*, p.146.

⁹⁹ *Cfr.*, au chapitre II, l'évolution du mélodrame classique vers le mélodrame romantique.

de la Gaîté, reprise et très appréciée tout au long du siècle, constitue dans cette évolution un jalon fondamental¹⁰⁰. Cette même année, le décret de Napoléon n'assigne pourtant pas la féerie à une place particulière, au contraire de l'opéra-comique, du vaudeville ou du mélodrame, comme nous l'avons vu. Cela tend à prouver que la féerie n'est à ce moment-là pas encore un genre à part entière. En fait, il s'avère que la féerie, ou plutôt « le féerique »¹⁰¹, « s'infiltré » en quelque sorte dans les répertoires reconnus, et marque ces derniers de son empreinte. Apparaissent alors des pièces nommées « opéras-féeries », « ballets-féeries », « féeries-vaudevilles » ou encore « mélodrames féeriques ». Cette période de l'histoire de la féerie est donc essentielle, puisque c'est à ce moment-là que se forge le « métissage des codes d'écriture »¹⁰², caractéristique fondamentale de son esthétique, comme je l'ai déjà dit. La présence du féerique offre en outre l'opportunité à l'art théâtral dans son ensemble de perfectionner les procédés scéniques les plus divers, qu'il s'agisse des recherches en optique visant à produire l'illusion, techniques très demandées à l'opéra, ou bien des jeux de cirque, des danses, des *lazzi*, des acrobaties ou encore des numéros équestres, prisés par les petits théâtres secondaires. En un mot, le féerique, en se greffant sur les autres genres, porte en lui, en ce début du XIXe siècle, le développement de l'art de la mise en scène.

La féerie comme genre

C'est donc véritablement à partir des années 1830-1840 (qui correspondent, s'il fallait encore le rappeler, aux années de jeunesse de Jules Verne¹⁰³) que la féerie fixe son esthétique et se constitue comme genre. Avec le système du découpage en tableaux, auxquels correspondent les changements de décors (héritage des réflexions de Diderot sur le drame bourgeois, cette configuration étant par ailleurs adoptée à la même époque par d'autres genres), la féerie acquiert une dimension spectaculaire. La pièce *Les Pilules du diable* (1839), d'Auguste Anicet-Bourgeois, Ferdinand Laloue et Clément Laurent, jouée au Cirque Olympique, obtient alors un succès immense et durable, exactement comme ce fut le cas trente ans plus tôt pour *Le Pied de Mouton*. Elle est jouée en 1842 au théâtre des Variétés à Nantes¹⁰⁴. C'est à cette même période qu'Adolphe d'Ennery, en plus de ses succès dans le genre du mélodrame, se fait également un nom en tant qu'auteur de féeries. En collaboration avec Louis Clairville, d'Ennery triomphe en effet avec *Les Sept Châteaux du diable* (1844)¹⁰⁵

¹⁰⁰ Cfr. l'exposé de Roxane Martin, *op. cit.*, p. 104-125.

¹⁰¹ La féerie désigne le genre dramatique en tant que tel, qui se constitue réellement à partir de 1830, tandis que le féerique renvoie plus largement à la catégorie esthétique, caractérisée essentiellement par son utilisation de la matière du conte de fée (les contes de Charles Perrault en particulier). MARTIN, R., *op. cit.*, p. 171-174.

¹⁰² MARTIN, R., *op. cit.*, p. 130.

¹⁰³ Faute d'études sur la féerie en province en général et à Nantes en particulier, il est bien difficile de citer des titres de spectacles auxquels Jules Verne aurait pu assister pendant sa jeunesse. En effet, l'étude d'Etienne Destranges que j'ai utilisée jusqu'à présent se concentre surtout sur le théâtre Graslin, qui n'accueillait vraisemblablement pas de féeries. Les féeries ont certainement été présentes sur la scène du Théâtre des Variétés. La revue *Vert-Vert*, sur la période que couvre sa publication (1838-1846), ne m'a pas davantage livré de renseignements.

¹⁰⁴ C'est l'une des rares indications relatives à la féerie notée par Etienne Destranges : « En 1842, Lemonnier prit la direction des Variétés. Il monta avec luxe *Les Pilules du diable* [...] » (p. 316).

¹⁰⁵ Notons qu'à Nantes, 1844 semble être pour le théâtre des Variétés une année faste : « Pendant l'année 1844, Déjazet et le comique Vernet, des Variétés, vinrent donner une série de soirées. Grâce à ces deux artistes, la société élégante qui avait abandonné les Variétés, se décida à y revenir » (*ibid.*). Malheureusement, aucun titre

et *La Poule aux œufs d'or* (1848), représentées respectivement au Théâtre de la Gaîté et au Cirque Olympique. Avec ces pièces, la structure-type de la féerie spectaculaire est définitivement mise en place. L'usage d'un prologue permet tout d'abord d'exposer les données essentielles de la fable. Cette fable devient un « outil structurel »¹⁰⁶ qui ordonne la pièce selon une succession de séquences narratives présentant toujours le même schéma, chacune développée autour d'un thème et d'un décor différent. Cette organisation permet ensuite de mettre en œuvre de manière plus aboutie, au sein de chaque séquence, les procédés scéniques que le féérique avait expérimentés au début du siècle. Ces procédés scéniques, appelés « clous » deviennent *in fine* le trait esthétique qui définit le plus essentiellement la féerie, et qui assoit son succès.

La féerie spectaculaire

Si les années 1850-1860 marquent, en ce qui concerne les genres de l'opéra-comique, du vaudeville et du mélodrame, une certaine dilution de leur esthétique respective, la féerie, quant à elle, continue son processus de « spectacularisation », allant vers la surenchère spectaculaire et une démesure scénique toujours plus accrue. Les auteurs de féeries de la seconde moitié du siècle assument complètement le caractère conventionnel de tous les procédés scéniques imaginés ; pour le naturaliste Emile Zola, la féerie est précisément « la formule par excellence du théâtre conventionnel », dont « le charme est pour moi dans la franchise de cette convention »¹⁰⁷. Et Roxane Martin de détailler : « la particularité de cette écriture réside dans son autoréférentialité ; au lieu d'imiter le réel, les signes de la représentation insistent sur le jeu, la fiction et l'acceptation du théâtre comme fiction et convention »¹⁰⁸. Cette posture conduit les auteurs à caricaturer et à tourner en dérision ces conventions théâtrales, ce qui n'est guère étonnant puisque la parodie fait partie de « l'état d'esprit » de la féerie depuis les débuts, au moins depuis *Le Pied de mouton*. Parmi les grands succès, on peut justement citer *Le Nouveau « Pied de mouton »* (1850), de Théodore et Hippolyte Cogniard, joué au théâtre de la Gaîté, qui est une réécriture de la pièce de 1806, ou encore les *Sept Merveilles du Monde* (1853), d'Adolphe d'Ennery et Eugène Grangé, au théâtre de la Porte Saint-Martin. Mais le plus grand succès de l'histoire de la féerie est *Rothomago* (1862), du même d'Ennery, accompagné de Clairville et Albert Monnier, au Cirque Olympique. Cette pièce réunit tous les « ingrédients » de la féerie spectaculaire, que sont « le merveilleux, le comique verbal, le faste des décors et des mouvements de scène, les transformations et une partition [musicale] extrêmement dense »¹⁰⁹. En particulier, le rôle que

de pièce ne nous est dévoilé. Voici le dernier renseignement fourni par Destranges : « Peu à peu [après 1844], les Variétés abandonnèrent le genre dramatique. Le propriétaire se contentait de louer la salle à des faiseurs de tours quelconques, à des lutteurs » (*ibid.*). Qui sait si « ces tours quelconques » n'appartiennent pas à l'esthétique de la féerie ?

¹⁰⁶ MARTIN, R., *op. cit.*, p. 343.

¹⁰⁷ ZOLA, E., *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 357, cité par MARTIN, R., *op. cit.*, p. 347.

¹⁰⁸ MARTIN, R., *op. cit.*, p. 343.

¹⁰⁹ YON, J.-C., « La féerie ou le royaume du spectaculaire. L'exemple de Rothomago », dans *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, études réunies par I. MOINDROT, O. GOETZ, S. HUMBERT-MOUGIN, Paris, CNRS, 2006 (coll. Arts du spectacle), p. 126-133.

joue dans cette pièce le comique verbal (ce sont les mots prononcés par les personnages qui déclenchent des effets scéniques) dévoile une dimension importante de la féerie, à savoir le jeu sur le langage. En effet, ce jeu, s'intégrant dans un « comique autoparodique et métatextuel »¹¹⁰, participe de la mise en question de la convention théâtrale, ce qui n'est pas sans préfigurer les démarches qui seront menées par le théâtre symboliste au début du siècle ou encore par le Nouveau Théâtre après la Seconde Guerre mondiale.

Réinventions

A partir des années 1870, les nouvelles créations de féeries se font rares. Affaiblie tant par ses propres dérives commerciales que par l'invention du cinéma, la féerie semble ne plus susciter le même enthousiasme. Son déploiement de spectaculaire paraît désuet. C'est alors que, cherchant une nouvelle façon de produire du spectaculaire, le genre investit le champ de la science, en remplaçant l'univers traditionnel, qui était tiré des contes merveilleux, par l'univers technologique et scientifique : « les monstres de l'ancienne féerie étaient remplacés par des machines à vapeur qui donnaient à la pièce son caractère scientifique et moderne »¹¹¹. Cette voie de la « féerie scientifique » est celle qu'emprunte Jules Verne pour l'adaptation de ses *Voyages extraordinaires*. Signalons enfin une survivance de l'esprit de la féerie dans les créations théâtrales situées à la charnière entre le XIXe et le XXe siècles. Selon la thèse développée par Hélène Laplace-Claverie, de nombreux auteurs voient dans la forme féerique « un instrument de création poétique, d'hybridation générique, d'innovation scénique et de subversion artistique »¹¹², potentialités qu'avaient déjà perçues les contemporains de la féerie au XIXe siècle. L'exemple le plus notable de ce réinvestissement du féerique est *L'Oiseau bleu* (1908) de Maurice Maeterlinck¹¹³ ; l'influence du féerique a également été repérée dans l'œuvre de Paul Claudel¹¹⁴.

La féerie a si profondément marqué le paysage théâtral au XIXe siècle qu'elle n'a pas pu laisser insensible Jules Verne. Si son « théâtre de jeunesse » des années 1850 ne comporte aucune pièce qui ressortisse au genre de la féerie, c'est plus tard, dans les années 1870, que le Nantais manifeste un intérêt pour celui-ci. Après une période de dix ans pendant laquelle il est devenu un écrivain célèbre en tant que romancier, grâce à ses *Voyages extraordinaires*, Verne ressent en effet le besoin de se tourner de nouveau vers l'écriture théâtrale. Après avoir, dans les deux premiers chapitres de ce travail, envisagé son répertoire de jeunesse, j'aborde donc à présent la période de sa vie qui nous intéresse au premier chef, c'est-à-dire celle où l'écrivain adapte à la scène, et avec succès, quelques-uns de ses romans, le premier d'entre eux étant *Le*

¹¹⁰ MARTIN, R., *op. cit.*, p. 447.

¹¹¹ DUFIEF, A.-S., *op. cit.*, p. 155.

¹¹² LAPLACE-CLAVERIE, H., *Modernes féeries : le théâtre français du XXe siècle, entre réenchantement et désenchantement*, Paris, Honoré Champion, 2007, 4^{ème} de couverture.

¹¹³ *Id.*, « Décadence et renaissance de la féerie théâtrale française autour de 1900 », dans *La féerie autour de 1900 – une figure de la modernité ?*, Tübingen, Narr, 2013 (Coll. Lendemain n°152), p. 11-18 ; pour l'analyse de *L'Oiseau bleu*, voir en particulier p. 15-16.

¹¹⁴ Voir à ce sujet l'ouvrage de Raphaëlle Fleury, *Paul Claudel et les spectacles populaires : le paradoxe du pantin*, Paris, Classique Garnier, 2012. Voir en particulier le chapitre « L'enfance et les spectacles : "Une féerie de mon enfance" : *Rothomago* », p. 64-70.

Tour du monde en 80 jours, représenté en 1874 au Théâtre de la Porte Saint-Martin. En prélude à ce triomphe, les péripéties qui ont accompagné la création de la pièce, causées par une collaboration difficile avec Edouard Cadol, montrent le parcours non linéaire qu'a accompli Jules Verne au théâtre, finalement couronné de succès grâce à sa collaboration avec le célèbre auteur de mélodrames et de féeries, Adolphe d'Ennery.

3. Le retour de Jules Verne au théâtre : l'adaptation de ses Voyages extraordinaires

Le projet initial : féerie et « drame panoramique »

Pour rappel, Jules Verne se consacre à l'écriture de textes de théâtre jusqu'en 1861 (avec ses deux comédies, *Onze jours de siège* et *Un neveu d'Amérique ou Les deux Frontignac*). Deux ans plus tard, en 1863, sa carrière prend un nouveau tournant avec la publication de son premier roman *Cinq semaines en ballon*, qui marque pour l'écrivain le début de sa collaboration fructueuse avec l'éditeur Pierre-Jules Hetzel. Délaissant le théâtre, Jules Verne devient le célèbre auteur de romans pour la jeunesse que l'on sait. Les *Voyages extraordinaires* s'enchaînent : *Voyage au centre de la Terre* (1864), *De la Terre à la Lune* (1865), *Voyage et Aventures du capitaine Hatteras* (1866), *Les Enfants du capitaine Grant* (1868), *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) et *Autour de la Lune* (1870). L'écrivain semble enfin avoir trouvé la voie du succès. Pourtant, l'homme n'a pas tout à fait abandonné son désir de réussir au théâtre. En effet, dès 1871, conforté sans doute dans son idée par les difficultés financières que traverse à cette époque la maison d'édition Hetzel, Verne réussit à convaincre le Théâtre du Gymnase de remettre à l'affiche sa comédie de jeunesse *Les Pailles rompues*¹¹⁵. Devant le bon accueil réservé à cette reprise (45 représentations entre décembre 1871 et le même mois de l'année suivante), entraîné par la mode de l'adaptation scénique de romans qui a cours à cette époque¹¹⁶, Jules Verne songe alors à la possibilité d'adapter ses *Voyages extraordinaires* à la scène. Via le directeur du Théâtre du Cluny, Henri Laroche, Jules Verne est mis en contact avec le dramaturge Edouard Cadol.

Edouard Cadol est de la même génération que Jules Verne (il est né en 1831) et s'est lancé dans la carrière littéraire à peu près à la même période. Son premier vaudeville, intitulé *La Corde du pendu*, est représenté en 1854¹¹⁷ au Théâtre du Luxembourg, sans connaître le succès. Sa carrière ne décolle pas, jusqu'en 1868 où sa comédie *Les Inutiles* suscite l'engouement au Théâtre du Cluny. Malheureusement, malgré une intense activité (neuf pièces représentées entre 1868 et 1871 !), Cadol ne réussit pas à réitérer l'exploit : *Les Inutiles* demeure la pièce la plus importante de son palmarès, qui en compte au total pas moins de 36, des comédies pour la plupart, auxquelles s'ajoutent une cinquantaine de romans.

¹¹⁵ Depuis sa création en 1850 au Théâtre Historique (15 représentations), cette pièce avait été rejouée entre 1853 et 1857, au Théâtre du Gymnase (45 représentations).

¹¹⁶ Voir sur ce sujet CABANES, J.-L., DUFIEF, A.-S., *Le Roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIXe siècle*, Nanterre, Université de Paris X, 2005.

¹¹⁷ Ce qui correspond à l'époque où Jules Verne est secrétaire du Théâtre Lyrique.

Jules Verne et Edouard Cadol se rencontrent donc à la toute fin de l'année 1871. Verne envisage dans un premier temps l'adaptation du roman *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*. En février 1872, l'écrivain écrit en effet à Hetzel : « Il m'a poussé dans la tête qu'il y avait un grand drame tout nouveau, un drame *panoramique* à tirer d'*Hatteras*, un drame où on aurait des aurores boréales, des baleines, des tempêtes, des naufrages, enfin des choses qui ne se sont jamais vues au théâtre. [...] J'ai tout un scénario curieux, et puisque les journaux ont eu la bonté de dire que M. Verne ferait bien de faire une féerie, je ne vois pas pourquoi on ne tenterait pas ce drame »¹¹⁸. Par ses mots, Jules Verne affiche son ambition : inventer un nouveau genre de spectacle théâtral, qu'il baptise « drame panoramique », dont la caractéristique principale serait ni plus ni moins de donner à voir des choses extraordinaires et spectaculaires, du « jamais vu ».

Il est intéressant de relever que l'écrivain s'appuie *sur ce que disent les journaux* pour se conforter dans son idée ; si l'on en croit l'écrivain, la presse réclamerait de lui une féerie¹¹⁹. Il semblerait que ceci ne constitue pas le premier rapprochement en date effectué entre Jules Verne et la notion de féerie. L'auteur aurait en effet cité ce terme dès 1862, au moment où il définit avec Hetzel le « nouveau genre »¹²⁰ auquel il va se consacrer. L'éditeur, convaincu que « l'art pour l'art ne suffit plus à notre époque », a comme objectif de donner à la science « sa place dans le domaine de la littérature »¹²¹. Il confie donc à Jules Verne la mission 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 »¹²². Mais derrière ce grand projet, Jules Verne entrevoit surtout la possibilité qui lui est offerte d'unir différentes tendances qui l'ont séduit depuis ses débuts littéraires, résumées par Daniel Compère en ces termes : « le théâtre de boulevard, le conte fantastique et la satire sociale »¹²³. Le sentiment d'avoir enfin trouvé sa voie aurait alors conduit l'écrivain à s'exclamer : « c'est moderne, c'est nouveau, c'est de la féerie scientifique »¹²⁴.

Quoi qu'il en soit, en 1872, l'idée de Jules Verne à propos d'*Hatteras* ne semble pas susciter l'engouement d'Hetzel, qui dissuade aussitôt son protégé. Le directeur Larochelle,

¹¹⁸ VERNE, J., « Lettre à Pierre-Jules Hetzel de février 1872 », dans DUMAS, O., GONDOLO DELLA RIVA, G., DEHS, V., *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*, Genève, Slatkine, 1999, tome 1, lettre 130, p. 165.

¹¹⁹ J'aurais aimé en retrouver des échos dans la presse de l'époque, mais mes recherches à partir du site *Gallica, bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France*, n'ont malheureusement pas donné de résultat.

¹²⁰ HETZEL, P.-J., « Avertissement de l'éditeur », dans *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Paris, Hetzel, 1866, p. 1-2.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ COMPÈRE, D., *Jules Verne écrivain*, Genève, Droz, 1991, p. 38.

¹²⁴ Il faut toutefois rester prudent sur la véracité de ces propos, puisqu'ils sont rapportés après le décès de l'écrivain, par Félix Duquesnel, directeur du Théâtre du Châtelet au moment de l'adaptation, en 1880, de *Michel Strogoff*, et ami de Jules Verne, dans le *Journal d'Amiens*, le 23 avril 1909. Volker Dehs précise en effet : « Il est évident que Duquesnel, à force de ressusciter le passé, tend à embellir ses souvenirs et à les broder [...] », DEHS, V., « Les souvenirs de Félix Duquesnel », *BSJV*, n°132, 4^{ème} trimestre 1999, p. 27-45, p. 29 pour la citation. Mais, même si par hypothèse Jules Verne n'a pas prononcé ces paroles, cela atteste du moins le fait que son nom ait été associé par ses contemporains à la notion de féerie.

par contre, semble, selon les dires de Verne, avoir été « enthousiasmé »¹²⁵, et soumet le manuscrit¹²⁶ à Eugène Ritt, son futur collègue¹²⁷ ; ce dernier exprime toutefois sa nette désapprobation. Jules Verne abandonne finalement le projet.

Le Tour du monde, deux pièces pour un roman

A la place, Verne expose à Cadol une idée de canevas qui germait dans sa tête depuis plusieurs mois¹²⁸, que François Oswald, journaliste et confident de Cadol, exprime comme suit : « Un monsieur chronométrique et monosyllabique pariait, à Londres, de faire le tour du monde en quatre-vingts jours »¹²⁹. Le Nantais lui propose tout simplement de créer, ensemble, une pièce sur cette base, pendant que lui-même, Verne, travaillerait de son côté à la rédaction d'un roman (toujours sur base du même canevas). Si la chronologie est peu claire, il semble en tout cas que les deux hommes aient travaillé ensemble à une première ébauche générale de la pièce jusqu'au mois de mai 1872, et que Jules Verne ait parallèlement commencé à écrire son roman fin mars de la même année, tout en recevant au fur et à mesure les scènes écrites par Cadol. Malheureusement, une fois le travail achevé, la pièce est refusée par tous les directeurs de théâtre, tant au Châtelet, au Cluny qu'à la Porte Saint-Martin. Cadol est résolu à modifier la pièce, en la remaniant et en la raccourcissant, pour la faire accepter, mais Verne lui fait sentir qu'il n'est plus intéressé par son projet.

En septembre 1873, Ritt exprime à Larochelle son désir de voir *Le Tour du monde*, paru en feuilleton dans *Le Temps* en novembre et décembre 1872, porté à la scène. Ce dernier l'informe alors que la pièce a été faite entre-temps par Edouard Cadol. Déniant à Cadol « le pouvoir d'écrire un bon drame »¹³⁰, il insiste pour que l'on propose le projet à Adolphe d'Ennery, l'homme qui s'apprête à connaître encore un énorme succès avec son drame *Les Deux Orphelines*, présent sur les planches du Théâtre de la Porte Saint-Martin dès le mois de janvier 1874. Apprenant la chose, Cadol, écoeuré, jette définitivement l'éponge, non sans avoir auparavant réclamé sa part de droits d'auteurs et engagé une polémique dans les journaux pour préciser son rôle dans cette affaire¹³¹. Quoi qu'il en soit, dès novembre 1873 et jusque début 1874, Jules Verne et Adolphe d'Ennery travaillent ensemble à la création de la pièce. La première a lieu le 7 novembre 1874 à la Porte Saint-Martin : la pièce connaît un succès phénoménal, avec plus de 400 représentations consécutives, jusqu'au mois de décembre 1875.

¹²⁵ « Lettre de Jules Verne », *op. cit.*

¹²⁶ Seul un plan général de cette pièce a été retrouvé.

¹²⁷ Henri Larochelle et Eugène Ritt sont à la tête du Théâtre de la Porte Saint-Martin de 1873 à 1879.

¹²⁸ Au sujet des sources du roman, *cfr* TERRASSE, P., « Naissance du *Tour du monde* », dans *BSJV*, n°73, 1985, p. 31-34.

¹²⁹ OSWALD, F. « Histoire d'une pièce », dans *Le Gaulois*, dimanche 8 novembre 1874, 7^e année, n° 2216, p. 2.

¹³⁰ RAOUL-AUBRY, F., « A propos d'une croix. Les drames de M. d'Ennery », dans *Le Figaro*, vendredi 3 janvier 1896, 42^e année, 3^e série, n°3, p. 3.

¹³¹ *Cfr.* l'échange de lettres par presse interposée, dans *Le Figaro*, au mois de novembre 1873, reproduites dans DEHS, V., « Un drame ignoré : l'odyssée du tour du monde en 80 jours », dans *Australian journal of French studies*, Melbourne, vol. 42, n°3, 2005, p. 329-339 (p. 337-339 pour les lettres).

Les « défauts » de la pièce d'Edouard Cadol

On peut s'interroger sur ce qui a bien pu manquer à la pièce d'Edouard Cadol pour qu'elle soit unanimement refusée. Comme l'illustre la réaction d'Eugène Ritt, le fossé qui sépare Cadol et d'Ennery en matière de notoriété et de reconnaissance par le champ dramatique explique pour une bonne part cette méfiance des directeurs de théâtre à l'égard du travail de Cadol. En outre, il est évident que le succès du roman a permis à la pièce de d'Ennery de s'imposer naturellement, avantage dont n'a pas pu bénéficier le premier projet.

Mises à part ces considérations, la lecture comparée des deux pièces fait apparaître de manière assez claire les défauts internes de la première version. La pièce ne comporte pas de prologue et n'installe pas de jeu critique par rapport aux membres du Club des Excentriques, contrairement à la pièce de d'Ennery, comme je l'ai étudié au premier chapitre. De même, j'ai montré au chapitre II l'absence d'exploitation cohérente de la dimension mélodramatique. En fait, on peut dire que la pièce mise davantage sur le comique de situation, tandis qu'elle manque de scènes capables de susciter l'effroi et de sidérer le spectateur par leur caractère spectaculaire. Ainsi, à l'acte I, le début du deuxième tableau met en scène le consul à Suez qui est sans cesse dérangé par sa femme parce qu'il doit venir « manger ses rôties ». Le même procédé burlesque est utilisé au quatrième tableau, entièrement consacré à l'épisode du procès au tribunal à cause de la profanation de la pagode par Passepartout, où l'on voit le juge appelé à plusieurs reprises car sa femme est en train d'accoucher. D'une manière générale, ce sont des personnages secondaires n'intervenant que de manière très ponctuelle dans l'intrigue qui sont porteurs du comique de situation, tandis que l'absence de personnages comme Margaret, Archibald et Néméa, enlève à la pièce une part de son sel. Les stratagèmes de Fix pour retarder Fogg ne sont pas seulement dirigés contre Passepartout, mais concernent le plus souvent Aouda, dont il est amoureux. Enfin, des épisodes, présents dans le roman et absents chez d'Ennery, sont développés, comme celui où Passepartout s'engage en tant que clown dans une troupe de cirque, tandis qu'à l'inverse, la scène de la grotte des serpents à Bornéo ainsi que celle de l'Escalier des Géants n'y figurent pas, pas plus que le parcours à dos d'éléphant, pachyderme qui a tant marqué le public de la Porte Saint-Martin. On voit ainsi par contraste que les atouts du *Tour du monde en 80 jours*, dans la version de Jules Verne et Adolphe d'Ennery, ne sont pas dus au hasard, et que le succès de cette pièce était somme toute une suite logique.

La veine fantastique

Encouragé par la réussite des *Enfants du capitaine Grant* (1878) et surtout par le succès de la « pièce à grand spectacle » *Michel Strogoff* (1880), représentées respectivement à la Porte Saint-Martin et au Châtelet, Jules Verne se lance dans une quatrième collaboration avec d'Ennery, mais surtout dans une nouvelle voie : *Voyage à travers l'impossible*, qualifiée de « pièce fantastique », est jouée en 1882 à la Porte Saint-Martin.

A cette date, Jules Verne a déjà exploré à de nombreuses reprises la veine fantastique dans ses romans¹³². Il faut tout d'abord souligner que le Nantais a grandi à une époque où il est beaucoup question du fantastique dans le champ littéraire. En 1830, Charles Nodier publie un essai intitulé « Du Fantastique en littérature »¹³³, suivie en 1839 par George Sand, « Essai sur le drame fantastique : *Goethe, Byron, Mickiewicz* »¹³⁴. Verne puise en particulier son inspiration fantastique dans l'univers d'Hoffmann (qui est introduit pour la première fois en France en 1828 par la traduction du conte *L'Archet du Baron de B.*) et dans celui d'Edgar Allan Poe (que Verne découvre en 1862, à travers les traductions de Baudelaire, avant de publier une étude à son sujet deux ans plus tard dans le journal *Le Musée des familles*). Dans ses *Voyages extraordinaires*, Verne a fréquemment recours au mystère, à l'énigmatique, à l'étrange. Outre *L'île mystérieuse* (1875), que j'ai évoqué au tout début de ce chapitre, on peut citer *Les Indes noires* (1877) ou encore *Le Château des Carpathes* (1892) comme étant des romans qui, parce qu'ils se déroulent dans des lieux inquiétants repris aux poncifs du roman gothique (le monde souterrain et le château en ruine), se situent du côté du fantastique. Loin de se limiter aux décors, le fantastique vernien se déploie également dans l'écriture elle-même. Les moments de tension ou d'effroi qui émaillent les *Voyages extraordinaires* sont en effet appuyés par une rhétorique particulière, consistant en une rhétorique de l'indicible qui teste le pouvoir de suggestion du langage¹³⁵. Ce phénomène s'observe de façon tout à fait exemplaire dans le roman *Les Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, où « la vastitude et l'inhumanité de l'espace arctique ainsi que les extrémités de son climat en font ce milieu qui défie le langage et la description »¹³⁶. Plus fondamentalement encore, selon l'hypothèse développée par Jean Delabroy¹³⁷, le fantastique serait pour Jules Verne un moyen d'exprimer la tension qui parcourt toute son œuvre, entre d'une part l'exigence d'explicitation rationnelle du monde (ce qui correspond au projet didactique pensé par Hetzel), et d'autre part la puissance de la fiction sur l'imaginaire : en d'autres termes, le fantastique viserait « le ré-enchantement romanesque d'un projet mimétique trop contraignant pour l'imaginaire »¹³⁸. Et, de fait, le fantastique, en tant qu'il fait surgir le surnaturel au sein d'un monde présenté comme vraisemblable¹³⁹, brouille la frontière entre le réel et l'imaginaire. Ce procédé permet

¹³² La présence du fantastique dans l'œuvre de Jules Verne est régulièrement explorée par la critique. Je me contenterai ici de citer deux études qui offrent ensemble un bon aperçu de la question : *Jules Verne 5 : Emergence du fantastique*, textes réunis par F. RAYMOND, Paris, Lettres modernes, 1987, et MELLIER, D., SCHAFFNER, A., BOZETTO, R., *Jules Verne et la veine fantastique*, Paris, Kimé, 2005 (coll. Otrante n°18).

¹³³ Dans *Revue de Paris*, tome 20, 1830, p. 205-226.

¹³⁴ Dans *Revue des deux mondes*, 4e série, tome 20, 1839, p. 593-645.

¹³⁵ Cette rhétorique de l'indicible a été exposée par Denis Mellier dans son ouvrage *L'Écriture de l'excès, poétique de la terreur et fiction fantastique*, Paris, Champion, 1999. A noter que le terme d'« excès » jette significativement un pont avec l'ouvrage de Peter Brooks que j'ai cité au chapitre précédent, *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, *op. cit.*

¹³⁶ MELLIER, D., « La question du fantastique chez Jules Verne », dans *Jules Verne ou Les inventions romanesques*, *op. cit.*, p. 379-394, p. 385 pour la citation.

¹³⁷ DELABROY, J., « La "Libration" Verne, ou L'espace fantastique », dans MELLIER, D., RUIZ, L., *Dramaxes, De la fiction policière, fantastique et d'aventures*, E.N.S, Fontenay/Saint Cloud, 1995, p. 21-37.

¹³⁸ MELLIER, D., « La question du fantastique chez Jules Verne », *op. cit.*, p. 388.

¹³⁹ Selon la définition suivie par Roxane Martin, qui est celle qui est proposée par Pierre-Georges Castex dans son ouvrage *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, rééd. 1987 : « Le fantastique [...] se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle », p. 8, cité par MARTIN, R. *op. cit.*, p. 197.

« d'interroger la capacité de l'écriture à représenter le réel »¹⁴⁰. Par ces quelques balises rapidement posées, on entrevoit combien le fantastique se présente pour Jules Verne comme une voie féconde qui se loge au plus profond de son projet littéraire.

Après avoir expérimenté le fantastique dans ses romans, Jules Verne franchit donc le pas au théâtre en 1882 avec *Voyage à travers l'impossible*, avec son compère d'Ennery. Ce dernier s'est lui-même essayé au drame fantastique avec *Faust*, adaptation de l'œuvre éponyme (1808) de Goethe, qu'il a présenté à la Porte Saint-Martin en 1858. *Voyage à travers l'impossible* a la particularité de reprendre et de combiner les personnages et les lieux des premiers romans verniens, à savoir *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, *Voyage au centre de la Terre*, *Vingt mille lieues sous les mers*, *Autour de la Lune* et *De la Terre à la Lune*. Le personnage central est Georges Hatteras, qui n'est autre que le fils du capitaine Hatteras, ce qui est significatif quand on sait que le premier projet de Verne en 1872 concernait précisément ce roman. Grâce à un filtre magique donné par le docteur Ox¹⁴¹ - à noter que ce filtre rappelle le talisman des féeries - Georges accomplit un périple dans lequel il repousse les limites atteintes par les héros passés des *Voyages extraordinaires*, successivement au centre de la Terre (acte I), dans l'univers sous-marin (acte II) et dans l'espace (acte III). Cette pièce au « scénario curieux » - pour reprendre le terme utilisé par Verne pour qualifier son projet de pièce sur *Hatteras* -, en brouillant les repères entre le réel et l'« impossible », est bel et bien fantastique ; en s'achevant sur l'explosion, causée par la folie technologique des hommes, de la planète Altor, semble résolument être l'œuvre d'un auteur « renonçant à la sécurité, et aux garde-fous, de la fabrique *Magasin d'éducation et de récréation*, et cherchant sur les planches de la scène un tremplin, pour s'envoler »¹⁴².

Du projet refusé du « drame panoramique » d'*Hatteras* au fantastique de *Voyage à travers l'impossible* en passant par la « genèse compliquée » du *Tour du monde*, le parcours de Jules Verne au théâtre ressemble à lui tout seul à une pièce remplie de péripéties. Ce chapitre a montré que la féerie, par son extrême vitalité tout au long du XIXe siècle, par sa mobilité générique, par son accointance avec le jeu parodique, par son impertinence à l'égard des conventions théâtrales, par son ouverture sur l'imaginaire, a sans aucun doute intrigué, séduit et attiré Jules Verne. Avec le *Tour du monde*, l'écrivain est sans conteste devenu un auteur qui « a réussi » au théâtre. Mais l'homme est-il pour autant satisfait ? Cette réussite « grand public » lui permet-elle d'accéder à une reconnaissance littéraire, celle qu'il appelle de ses vœux ? Le dernier chapitre s'attachera à mieux saisir la situation de Jules Verne dans le champ littéraire de son époque, à la fois à travers les déclarations des critiques et des auteurs à son sujet et à travers l'image qu'il donne de lui dans ses interviews aux journalistes. Ceci permettra d'apprécier dans quelle mesure l'écrivain a réellement accompli l'objectif qu'il s'était fixé au début de son « voyage littéraire » et qu'il n'a cessé de poursuivre, lui qui déclarait en 1864 à Hetzel: « Ce que je voudrais devenir avant tout, c'est un écrivain, louable

¹⁴⁰ MARTIN, R., *op. cit.*, p. 198.

¹⁴¹ Ce savant fou de la nouvelle que Jules Verne a écrite en 1872, *Une fantaisie du docteur Ox*.

¹⁴² RAYMOND, F., « *Voyage à travers l'impossible* et *Voyages extraordinaires* », dans *Jules Verne 4 : texte, image, spectacle*, textes réunis par F. RAYMOND, Paris, Lettres modernes-Minard, 1983, p. 105-121, p. 120 pour la citation.

ambition que vous approuverez pleinement »¹⁴³, et qui trente ans plus tard exactement, en 1894, prononce, lors d'une interview, ces mots lourds de sens : « Le grand regret de ma vie est que je n'ai jamais compté dans la littérature française »¹⁴⁴.

¹⁴³ VERNE, J., « Lettre à Pierre-Jules Hetzel, 25 avril 1864 », dans *Correspondance inédite, op. cit.*, lettre 7, p. 28.

¹⁴⁴ SHERARD, R., « Jules Verne, sa vie et son travail raconté par lui-même », dans *Entretiens avec Jules Verne, 1873-1905*. Textes réunis et commentés par D. COMPERE et J.-M. MARGOT, Slatkine, 1998, p. 83-94, p. 83 pour la citation.

IV. Fix : formes multiples, quête unique. Métaphore de la carrière de Jules Verne ? La question de la reconnaissance littéraire

1. Analyse du cinquième tableau (acte II) ; des scènes 1 et 2 du huitième tableau (acte III) ; de la scène 3 du neuvième tableau (acte III) et des scènes 1 et 2 du onzième tableau (acte IV)

Apparence extérieure – état intérieur : le personnage d'Aouda

Avant d'entrer pleinement dans la problématique de la légitimation littéraire, qui constitue l'enjeu principal de ce dernier chapitre, un ultime détour par le texte s'impose. En passant en revue les différents épisodes où le personnage de Fix joue un rôle de premier plan, mon intention sera de mettre en relief une thématique qui traverse toute la pièce, à savoir la tension entre l'apparence extérieure et les sentiments intérieurs chez les personnages.

Cette thématique affleure tout d'abord au cinquième tableau. Après avoir été sauvée du bûcher, Aouda est désormais vêtue à l'européenne, comme nous en informe Passepartout dès la scène 1, dans sa réponse à Philéas Fogg qui demande où se trouve la jeune femme : « Dans sa chambre, monsieur, occupée à se vêtir à l'européenne. Maintenant que nous sommes à Calcutta, au milieu des Européens, elle ne pouvait pas rester en veuve du Malabar » (p. 51). Lorsque Aouda fait son apparition à la scène 2, Passepartout semble être agréablement surpris de voir que sa beauté n'a pas changé, malgré le changement de vêtements : « Est-elle encore assez gentille sous ces vêtements-là, ma veuve ! ... Dire que j'ai été le mari... défunt d'une aussi jolie femme ! » (p. 53). La beauté d'Aouda est donc naturelle, liée intrinsèquement à son être : le type de vêtements qu'elle porte ne modifie en rien cette beauté. A l'inverse, pour Passepartout, l'apparence extérieure semble influencer sur son état intérieur. En effet, lorsqu'il a revêtu les habits du rajah, il s'est senti investi d'une fonction particulière, celle d'être le mari d'Aouda ; à l'instant même où il s'est dépouillé de ces habits (scène 1), il s'est dépouillé de cette fonction : Passepartout a alors réintégré sa fonction de domestique.

A la scène 3, Fogg manifeste à son tour son trouble devant le changement d'apparence d'Aouda : il s'adresse à la jeune femme en lui disant « madame », ce qui provoque l'étonnement d'Aouda : « Madame... Pourquoi me nommez-vous ainsi ? Pourquoi ne m'appelez-vous plus Aouda ? » (p. 55). Voici la réponse de Fogg : « Pourquoi ? Aouda... mais, parce que... Regardez-vous donc ! ... Ce n'est plus Aouda qui est devant moi... c'est une jeune lady de notre Angleterre, et je lui parle avec le respect que j'aurais pour une de mes compatriotes » (*ibid.*). La réplique d'Aouda traduit parfaitement ce qui est en jeu ici : « Sous ces vêtements nouveaux, ne suis-je pas toujours celle que vous avez sauvée ? » (*ibid.*). S'ensuit une scène où le gentleman, habitué à garder retenue et flegme en toute circonstance, se laisse aller à l'émotion, comme l'indiquent les didascalies (« s'oublant », « très ému »). Aouda le pousse à exprimer ses véritables sentiments intérieurs, à tomber le masque, sans se soucier des jugements extérieurs : « personne ne vous voit que moi seule, et vous pouvez être bon tout à votre aise » (p. 57).

Cette scène embarrassante pour Philéas Fogg est interrompue par l'arrivée d'Archibald. La scène 4 montre pour la troisième fois le trouble d'un personnage devant le changement extérieur d'Aouda ; Archibald déclare en effet : « Tiens, mais c'est madame Aouda ! Je ne vous aurais pas reconnue, madame, sous ces vêtements... » (p. 57). L'Américain informe ses compagnons qu'il a pris la décision de rester à Calcutta : « Calcutta est une ville charmante, où il n'y a que des Anglais déguisés en Indiens » (*ibid.*). Cet énoncé vient étrangement contredire l'affirmation de Passepartout à la scène 1. A la scène 5, après les retrouvailles entre Aouda et sa sœur Néméa, il est finalement établi que les deux femmes suivront Philéas Fogg dans son tour du monde afin d'être mises en sécurité en Angleterre. Archibald, tombé sous le charme de Néméa, décide de poursuivre sa route avec eux plutôt que de rester à Calcutta. Renversant ce qu'il disait il y a un instant, il déclare : « Oui, j'en ai assez de Calcutta... une ville insupportable où il n'y a que des Indiens déguisés en Anglais !... » (p. 62).

On le voit, ces cinq premières scènes mettent en place une thématique bien particulière, qui joue sur la tension entre l'apparence extérieure et l'état intérieur des personnages ; celle-ci va être plus amplement interrogée dans la suite de la pièce à travers le personnage du détective Fix, comme je l'ai annoncé.

Les trois déguisements de Fix

Après avoir essayé, en vain, lors de la scène de l'éléphant au troisième tableau, de jouer franc jeu en révélant à Passepartout ses soupçons sur Philéas Fogg, Fix adopte une autre stratégie pour parvenir à ses fins. Nous allons voir que le détective va apparaître à trois reprises sous un déguisement, ce qui n'est pas le cas dans le roman.

La première tentative survient à la scène 6, après un long moment d'absence, précisément depuis l'épisode de l'éléphant. Depuis la scène 1, nous savons grâce à Passepartout que Fix s'est éclipsé après le sauvetage d'Aouda : « Enfin, il s'est décidé à nous quitter, et il a bien fait ! » (p. 53). A la scène 6, la didascalie nous met dans la confidence : « Fix est déguisé en vieux brahmane et change sa voix de manière à être absolument méconnaissable » (p. 62). Accompagné d'un magistrat, il vient accuser Philéas Fogg d'avoir blessé un des prêtres lors des funérailles du rajah, de manière à le retenir prisonnier à Calcutta et de le retarder dans l'accomplissement de son tour du monde. Mais Fogg se tire de ce mauvais pas en donnant une caution pour échapper à l'emprisonnement, au grand désespoir de Fix. La scène se termine sur un échange entre le détective et le domestique, ce dernier se faisant un plaisir de narguer le brahmane :

- Passepartout : Mon bon brahmane, j'ai bien l'honneur de vous saluer !
- Fix : Que Brahma et Vichnou t'arrachent la langue ! (p. 67).

Le stratagème de Fix est un échec total.

Après l'épisode de la grotte des serpents à Bornéo, Fix retente le coup, au huitième tableau, qui se déroule dans « une taverne à San Francisco » (p. 74). Cette fois, « Fix est déguisé en pionnier américain. Culotte de gros velours, large gilet, sorte de chapeau tromblon, guêtres de cuir. Epais sourcils, épaisse touffe de barbe au menton, à la mode américaine. Il est considérablement grossi. Il est méconnaissable. Attablé devant quelques pintes de bière et parlant de sa voix naturelle » (*ibid.*). Alors qu'aucune indication ne nous avait été fournie à

propos de son déguisement de brahmane, la large description de cette didascalie prouve que Fix a cette fois-ci apporté un soin particulier à son travestissement en pionnier américain. A la scène 2, Passepartout entre dans la taverne. Le regardant s'attabler à une table voisine, Fix décide de l'aborder dans le but de lui voler la fameuse sacoche remplie d'argent qui permet à Fogg de se sortir de toutes les situations. Le détective déroule son plan à merveille : il fait boire le Français tout en lui racontant une histoire de chercheur d'or, ce qui l'amène à poser habilement la main sur la sacoche, ce « nid aux pépites » (p. 79). Passepartout tombe rapidement ivre mort et Fix s'empare aussitôt du contenu de la sacoche. Cette fois-ci, son entreprise a réussi.

Au neuvième tableau, Fix apparaît sous un troisième déguisement. « Déguisé en nègre » (didascalie p. 89), le détective se félicite : « Je suis dans le même train que mon voleur, et je défie bien à [*sic*] son domestique de me reconnaître ! » (*ibid.*). Sûr de lui, Fix s'approche de Passepartout et engage la conversation en « parlant nègre », ce qui donne lieu à une scène comique avant la catastrophe qui est sur le point de se déclencher, celle de l'attaque du train. Après cet épisode, nous retrouvons toute la bande au onzième tableau sur le « carré du steamer l'*Henrietta* » (p. 103), avec Fix qui porte toujours le même déguisement : « Fix, déguisé en cuisinier nègre, apporte les plats qu'il prend dans un office à droite » (scène 1, p. 104). Après une discussion entre Fogg, Archibald et Aouda sur la suite de leur parcours sur ce navire, la scène 2 est une fois encore consacrée au duo Passepartout-Fix. Devant Passepartout désespéré à cause du vol, Fix ricane ; le domestique, irrité, lui donne un soufflet. En réaction, Fix « s'élançe pour se jeter sur Passepartout et ils restent tous les deux, se regardant dans les yeux. Fix tient le haut de la scène de façon à laisser voir sa joue gauche que le soufflet a déteinte » (p. 108). Furieux, Fix oublie de parler nègre. Passepartout commence alors à comprendre et se dit : « Il essaie de rentrer dans son rôle ! » (p. 109). Il s'empare ensuite d'une serviette et d'un bol rempli d'eau, se précipite sur Fix en lui disant : « nous laverons, mon ami, oui, oui, oui, nous laverons ! ... » (*ibid.*). Cette fois, Fix est découvert ! Passepartout le met à terre et exige qu'il lui rende l'argent. Humilié, Fix quitte la scène.

Métaphore de la carrière littéraire de Jules Verne ?

Ce bref parcours montre donc l'échec de Fix, qui s'est déroulé en trois « actes » : un premier échec (déguisement en brahmane) suivi d'une réussite (déguisement en pionnier américain), où dans les deux cas sa véritable identité n'est pas dévoilée, et enfin un échec définitif (déguisement en nègre), où la supercherie est découverte. Sous ses déguisements successifs, Fix est resté le même, déterminé à arrêter la course de Fogg¹⁴⁵. Je vois personnellement dans cette trajectoire une métaphore de la carrière littéraire de Jules Verne. En effet, l'œuvre vernienne revêt des apparences multiples : s'essayant à de nombreux genres, avec le théâtre d'abord (comédies, vaudevilles, opéras-comiques et mélodrames), avec le roman ensuite (les *Voyages extraordinaires*), et de nouveau le théâtre, enfin (drame panoramique, féerie scientifique, drame fantastique), Verne poursuit un but unique, celle de la conquête d'une légitimation littéraire. Puisque Fix a échoué, cela indique-t-il alors l'échec de Jules Verne ? Peut-être pas, si l'on considère le fait que l'identification métaphorique

¹⁴⁵ A noter que dans le roman au contraire, Fix n'est pas autant convaincu que Fogg soit le voleur de la banque, il lui arrive à plusieurs reprises de douter.

complète de Jules Verne à Fix n'est pas sans poser problème. En effet, le détective est le type même du personnage borné, étroit d'esprit, attaché à des principes ; ce portrait ne cadre pas avec la fantaisie dont est capable l'écrivain Jules Verne. Cette dimension fantaisiste pourrait être portée par le rôle de trublion joué par Passepartout (qui reste toujours entier et vrai), tout au long de la pièce en général et à l'égard de Fix en particulier, rappelant ainsi l'importance de l'auto-dérision et du jeu dans la pratique littéraire, attitude si chère à Jules Verne. Dans cette hypothèse, la position de Jules Verne à l'égard de son désir de légitimation littéraire consisterait alors en une tension entre d'une part la gravité de l'enjeu, qui pourrait le mener à l'échec (personnage de Fix) et d'autre part la légèreté du jeu, gage de succès (personnage de Passepartout). Voyons à présent si cette lecture se vérifie en étudiant différentes données plus objectives qui permettront de situer Jules Verne au sein du champ littéraire.

2. Jules Verne et le champ littéraire au XIXe siècle

Au fur et à mesure de mon exploration du théâtre de Jules Verne, j'ai eu l'occasion de citer ou d'évoquer plusieurs noms qui ont marqué, d'une manière ou d'une autre, l'histoire littéraire : Molière, Marivaux, Charles Dickens, Eugène Scribe, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Edgar Allan Poe, Hoffmann, Charles Nodier, George Sand,... J'aurais pu également citer Homère, Rabelais, Shakespeare, Baudelaire, Defoe, Balzac et d'autres encore¹⁴⁶. Cette liste tend à indiquer que Jules Verne s'inscrit pleinement dans l'espace de la littérature. L'objectif de cette section sera de montrer que l'auteur des *Voyages extraordinaires* a développé, au cours de sa carrière, une pensée littéraire élaborée, - certes pas au moyen de manifestes théoriques, mais de manière plus diffuse -, et qu'il est à ce titre une figure qui a joué un rôle important dans le champ littéraire de son époque.

Les premières réflexions sur la littérature

Le jeune Jules Verne exprime son intérêt pour l'histoire littéraire dès 1848, alors qu'il est à Paris depuis quelques mois et qu'il fréquente les salons littéraires. Dans une lettre à son père, Verne explique en effet que la compagnie d'Alexandre Dumas lui donne « ce plaisir d'être au courant de la littérature, de s'occuper de la tournure qu'elle prend, de voir les différentes phases par où elle passe sans cesse ballottée de Shakespeare à Racine¹⁴⁷, de Scribe à Clerville ! Il y a des études profondes à faire sur le genre présent et surtout sur le genre à venir »¹⁴⁸. Ces propos révèlent déjà chez le jeune homme une solide réflexion assortie de la naissance d'une ambition littéraire. En 1851, après le succès de sa première comédie représentée, *Les Pailles rompues*, voici comment il envisage son avenir professionnel : « Je puis faire un bon littérateur, et ne serais qu'un mauvais avocat, ne voyant dans toutes choses que le côté comique et la forme artistique, et ne prenant pas la réalité sérieuse des objets »¹⁴⁹. Ces mots traduisent une certaine définition de la littérature selon Jules Verne, annonciatrice

¹⁴⁶ Sur les références littéraires dans l'œuvre de Jules Verne, voir l'étude de Daniel Compère, *La coquille sénestre, ou le voyage extraordinaire de Jules Verne dans la littérature*, op. cit. On lira aussi en guise d'exemple, dans le même volume, l'article de Thierry Orfila, « Baudelaire et Jules Verne, deux conceptions de la modernité », p. 291-412.

¹⁴⁷ Jules Verne fait-il référence à l'essai de Stendhal *Racine et Shakespeare*, paru en 1823 ?

¹⁴⁸ « Lettre de Jules Verne à son père, Paris, 12 décembre 1848 », dans *BSJV*, n°78, 2^{ème} trimestre 1986, p. 12.

¹⁴⁹ « Lettre de Jules Verne à sa mère, Paris, 26 janvier 1851 », dans *ibid.*, p. 33.

de l'esprit de son œuvre : la littérature ne doit pas reproduire le réel tel qu'il est, mais poser sur lui un regard à la fois non sérieux et « artistique », c'est-à-dire qui transforme, recrée, sublime ce réel. Entre 1852 et 1855, dans sa fonction de secrétaire du Théâtre-Lyrique, notre écrivain en herbe consolide à n'en pas douter encore un peu plus sa vision de la littérature en général, et du théâtre en particulier. Jules Verne aspire désormais à voler de ses propres ailes dans le monde littéraire ; il écrit en 1854 : « J'étudie encore plus que je ne travaille ; car j'aperçois des systèmes nouveaux, j'aspire avec ardeur au moment où j'aurai quitté ce Théâtre-Lyrique qui m'assomme »¹⁵⁰. En 1862, après ses recherches sur le fantastique et la publication de son unique essai littéraire, consacré à Poe, sa rencontre avec Hetzel la même année lui offre, comme on le sait, cet envol tant désiré et le sentiment d'avoir trouvé sa voie.

Ses premiers romans : des « fantaisies scientifiques »

En décembre 1865, *Voyage et Aventures du Capitaine Hatteras* a fini de paraître en feuilleton dans la revue nouvellement créée par Hetzel et destinée à la jeunesse, *Le Magasin d'Education et de Récréation*. Dans la foulée, son premier roman, *Cinq semaines en ballon*, qui était paru en volume petit format en janvier 1863, est republié en grand format. L'année suivante, Jules Verne recueille les éloges de la critique, dont celle, bienveillante, d'Emile Zola. A cette époque, Zola est lui aussi débutant dans le métier : son premier livre, un recueil de contes intitulé *Les Contes à Ninon*, a été publié chez Hetzel deux ans auparavant. L'écrivain, qui n'est donc pas encore engagé dans la voie naturaliste, qualifie, dans ses deux articles de mai et de juillet 1866, l'œuvre de Verne de « fantaisie aimable et instructive, [...] [roman] écrit pour les enfants et les gens du monde, plein d'intérêts dramatiques et d'enseignements utiles », précisant que ces lectures « donnent au moins la curiosité du savoir »¹⁵¹. Dans le second, il renchérit en parlant de « fantaisies scientifiques [...] qui instruisent en excitant la curiosité au plus haut point »¹⁵². Sept ans plus tard, en 1873, à l'occasion de la représentation de la comédie de Verne *Un neveu d'Amérique*, Zola maintient son discours à propos des romans, ces « livres si fins et si intéressants de vulgarisation scientifique », ces « merveilleuses histoires [...] plus surprenantes que des contes de fées, belles comme de la fantaisie et cependant d'une vérité toute arithmétique »¹⁵³. Emile Zola, semble donc saluer dans les récits verniens l'équilibre entre l'aspect scientifique et la force de l'imagination, si tel est bien le sens à attribuer au terme de « fantaisie », dont il faut remarquer l'omniprésence dans les premières critiques de Zola sur Verne.

Théophile Gautier et le théâtre de la fantaisie¹⁵⁴

Il convient précisément de s'arrêter un instant sur ce terme de « fantaisie », qui est loin d'être anodin dans le champ littéraire de l'époque. Pour comprendre, il faut remonter à 1830, moment de la réception de l'œuvre d'Hoffmann et du fantastique en France. Dans ses divers

¹⁵⁰ « Lettre de Jules Verne à son père, Paris, le 19 avril 1854, dans *BSJV*, n°83, 3^{ème} trimestre 1987, p. 14.

¹⁵¹ ZOLA, E., « Jules Verne », dans *L'Evènement*, 12 mai 1866.

¹⁵² *Ibid.*, dans *Le Salut public*, 23 juillet 1866.

¹⁵³ *Ibid.*, dans *L'Avenir national*, 24 avril 1873.

¹⁵⁴ Pour un exposé détaillé sur cette question, voir TORTONESE, P., « Gautier et le théâtre de la fantaisie », dans *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis par J.-L. CABANES et J.-P. SAIDAH, Actes du colloque de Bordeaux de novembre 1999, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 397-408.

écrits théoriques (des préfaces essentiellement), Charles Nodier utilise fréquemment le terme de « fantaisie », qui est alors étroitement associé au terme de « fantastique » et pensé vraisemblablement comme un synonyme (ce qu'on nomme en français les « contes fantastiques » se dit en allemand *fantasiestücke*). Mais progressivement, le premier terme commence à s'émanciper du second, sous l'impulsion du poète et romancier Théophile Gautier. En effet, pour tenter de mieux cerner ce « concept » de fantaisie et surtout son évolution, il est nécessaire de s'intéresser à la pensée littéraire de cet auteur, qui est un animateur important de la critique littéraire de l'époque, à partir du milieu des années 1830 jusqu'à sa mort en 1872. Dès 1835, dans son roman *Mademoiselle de Maupin*, Gautier expose sa conception de l'art, et en particulier du théâtre. Il rejette tout système de distinction des genres et pointe spécialement du doigt les deux genres traditionnels, la tragédie et la comédie, accusés de représenter « un miroir grossier du réel » (chap. 11), rendant selon lui le théâtre « ennuyeux » (*ibid.*). Il dit par contre aimer le théâtre « fantastique, extravagant, impossible » (*ibid.*). Dans ses critiques dramatiques ultérieures, il précise les formes de théâtre qu'il affectionne : le ballet, l'opéra, la féerie, la parade, la pantomime, les numéros de clowns ; en outre, les décors sont pour lui un « rêve qu'on fait tout éveillé, un voyage qu'on fait avec ses yeux sans quitter sa loge »¹⁵⁵. Gautier rejette tout ce qui relève de la logique, des liens de causes à effets ; Shakespeare, le théâtre de la Foire, Rabelais, Alfred de Musset, Marivaux sont tour à tour convoqués comme des auteurs ou des mouvements susceptibles de répondre à son idéal du théâtre. En somme, le théâtre selon Gautier est un théâtre qui ne doit pas peindre le réel tel qu'il est : « La vie réelle n'est déjà pas si récréative pour qu'on puisse en reproduire le fac-similé sur le théâtre »¹⁵⁶. L'opéra est pour lui un « refuge de la poésie et de la fantaisie », qui « vous délasse de la vie réelle »¹⁵⁷.

« L'école fantaisiste »¹⁵⁸

La pensée de Théophile Gautier est en fait symptomatique d'un « état d'esprit » particulier du champ littéraire au milieu du siècle. L'histoire du théâtre du XIXe siècle, dont j'ai essayé de brosser le tableau dans les chapitres précédents, témoigne à lui seul du bouleversement générique que l'époque est en train de vivre. Pour le dire plus clairement, la littérature connaît « une période de crise marquée par un réaménagement de la hiérarchie des genres »¹⁵⁹. On voit alors émerger une nouvelle « catégorie » d'écrivains, des « anti-classiques » qui sortent des cadres traditionnels, refusent les règles et revendiquent la liberté, qui « préfèrent la Porte Saint-Martin à la Comédie-Française »¹⁶⁰. La notion de fantaisie fédère autour d'elle une génération entière d'auteurs. Cette génération fantaisiste, marquée par le sentiment du « déjà dit » à cause du lourd héritage du romantisme, fait abondamment usage du second degré, se plaît à jouer avec les codes esthétiques, les conventions littéraires et les allusions intertextuelles. La littérature fantaisiste parodie le réel sur un ton héroïco-comique pour mieux affirmer sa banalité, ou au contraire le poétise pour exprimer l'aspiration au rêve

¹⁵⁵ GAUTIER, T., « Feuilleton du 19 mars 1841 », III, 74.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Id.* « Feuilleton du 14 janvier 1840 », II, 504.

¹⁵⁸ CABANES, J.-L., « La fantaisie dans la revue fantaisiste : éthos, tonalités, genres », dans *La Fantaisie post-romantique*, *op. cit.*, p. 111-144.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 116.

et à l'idéalité. A partir du milieu des années 1840, la fantaisie est peu à peu perçue comme « une tendance caractérisant un groupe d'écrivains »¹⁶¹, et l'expression « école de la fantaisie »¹⁶² commence à être employée. En 1852, l'école fantaisiste est présentée par ses détracteurs comme « l'enfant dégénéré du romantisme » promouvant le « culte de la matière et de la forme » et étant « un ferment d'opposition au spiritualisme de l'art »¹⁶³. Théophile Gautier est considéré comme le chef de file. Dans le même mouvement, les années 1850-1860 voient se multiplier les recueils de portraits de contemporains qui se signalent par leur « excentricité », à l'instar du recueil de Champfleury, *Les Excentriques*, paru en 1852, où l'excentricité est vue comme une manière de se moquer des « gens rangés qui ont construit leur existence selon les lois de l'arithmétique »¹⁶⁴. En 1861, Catulle Mendès fonde la *Revue fantaisiste*, qui offre « un terrain de liberté à tous les « réprouvés » du champ littéraire, à ceux qui occupent une position excentrique ou excentrée : les bohèmes, les chroniqueurs de petits journaux en quête de reconnaissance, mais aussi les inventeurs de formes neuves »¹⁶⁵. En somme, qu'est-ce que la fantaisie ? Est-ce un genre ? Est-ce une catégorie esthétique ? Jean-Louis Cabanès propose plutôt de l'appréhender comme un *ethos*, c'est-à-dire comme une manière de vivre et de se situer dans le champ littéraire.

Force est de constater que cet état du champ littéraire présente des points de contacts troublants avec ce qu'on peut appeler l'*ethos* de Jules Verne¹⁶⁶ : mélange des genres, jeux avec les codes esthétiques, parodie,... jusqu'à la notion d'« excentricité », avec laquelle joue Jules Verne dans le *Tour du monde*, via le personnage de Passepartout ! Répondant à la question que se posait Anne-Simone Dufief¹⁶⁷, on peut donc résolument considérer que la féerie scientifique de Jules Verne s'inscrit dans l'*ethos* de la fantaisie. Ce terme de « fantaisie » charrie indéniablement avec lui tout un pan de l'histoire littéraire, que n'ignore pas Emile Zola. Nous allons voir en effet que son usage va se charger d'un enjeu tout particulier dans les antagonismes littéraires du dernier tiers du siècle.

Fantaisie vs naturalisme

En effet, à partir de la fin des années 1870, le champ littéraire se trouve dans une configuration très différente. L'industrialisation du marché du livre, démarrée dès le début du siècle, a continué son expansion, jusqu'à créer un fossé entre la littérature à production large, dite « populaire » et « commerciale » d'un côté, et la littérature à production restreinte, dite

¹⁶¹ CABANES, J.-L. et SAIDAH, J.-P., « Présentation », dans *La Fantaisie post-romantique*, *op. cit.*, p. 7-16, p. 14 pour la citation.

¹⁶² Dans *Le Charivari*, 1852, cité par CABANES, J.-L., *ibid.*

¹⁶³ Dans *La Revue des Deux mondes*, 1852, cité par *ibid.*

¹⁶⁴ CHAMFLEURY, « A Honoré Daumier », dans *Les Excentriques*, 1852, p. 25, cité par DIAZ, J.-L., « Grotesques, originaux, excentriques : le spleen des fantaisistes », dans *La Fantaisie post-romantique*, *op. cit.*, p. 171-190, p. 186 pour la citation.

¹⁶⁵ CABANES, J.-L., « La fantaisie dans la revue fantaisiste : éthos, tonalités, genres », *op. cit.*, p. 114.

¹⁶⁶ D'autant que Jules Verne a fréquenté Théophile Gautier dans les salons littéraires. Voir VOISIN, M. « Théophile Gautier, précurseur de Verne ? », dans *Jules Verne : filiations, rencontres, influences*, Actes du Colloque d'Amiens, Paris, Minard, 1978, p. 125-134.

¹⁶⁷ « Se peut-il que la pièce de Jules Verne ressortisse à l'esthétique de la fantaisie ? », DUFIEF, A.-S., « *Le Tour du monde en 80 jours*, une féerie scientifique », *op. cit.*, p. 157. Soulignons qu'Anne-Simone Dufief parle d'« esthétique » et non pas d'« ethos ».

« d'élite » et légitimée, de l'autre. Dans le même temps, l'esthétique naturaliste, portée par Zola, impose une véritable « sélection des espèces »¹⁶⁸ dans la production romanesque, en catégorisant et en hiérarchisant les œuvres selon le degré de fidélité au réel. Dans son étude sur les romanciers contemporains, parue en 1878¹⁶⁹, Zola introduit ainsi la distinction entre les romanciers « idéalistes » et les romanciers « naturalistes ». On comprend donc que la « fantaisie » que revendiquait Théophile Gautier, entendue comme un appel à se dégager de la servitude du réel dans le domaine de l'art, s'oppose complètement aux conceptions naturalistes ; la fantaisie, si elle a fait débat dès son émergence, est désormais résolument devenue dans la bouche des naturalistes une insulte.

C'est ainsi qu'en 1877, à peine quatre ans après son commentaire à propos de *Un Neveu d'Amérique*, l'opinion d'Emile Zola à l'égard de l'œuvre de Jules Verne s'est radicalement renversée. Pour le naturaliste, désormais au sommet de son art avec *L'Assommoir* (paru en feuilleton en 1876 et en volume en 1877), le temps de la fantaisie des *Contes à Ninon* est désormais bien loin¹⁷⁰. Zola semble cette fois gêné par l'œuvre de Jules Verne, qu'il ne parvient pas à ranger dans une catégorie : « Je dirai un mot de M. Jules Verne. Celui-là n'écrit pas précisément des romans ; il met la science en drame. Il se lance dans les imaginations fantaisistes en s'appuyant sur les données scientifiques nouvelles. En somme, ce sont bien des romans, et des romans plus aventureux et plus imaginaires encore que les nôtres »¹⁷¹. Même si on sent un peu de dédain dans le ton de Zola (« celui-là »), on peut penser qu'utiliser les termes de « drame », de « fantaisie » et d'« imaginaire » pour qualifier ses écrits est, pour Jules Verne, chose plutôt flatteuse. Flatteuse est aussi sans doute la comparaison avec les contes de fées, même si Zola l'exprime pour marquer sa préférence pour ces derniers : « Je déclare, quant à moi, préférer de beaucoup le Petit-Poucet et la Belle-Au-Bois-Dormant ». Mais c'est surtout la fin qui dévoile le profond mépris, teinté de jalousie, de Zola à l'égard de l'énorme succès rencontré par Verne : « Mais je suis bien forcé de constater, le succès, qui est stupéfiant. M. Verne est certainement, à cette heure, l'écrivain qui se vend le plus en France. Chacun de ses livres : *Cinq semaines en ballon*, *Le Tour du monde en 80 jours*, *Les Fils [sic] du capitaine Grant*, d'autres encore, se sont enlevés en librairie à cent mille exemplaires. Ils sont dans les mains de tous les enfants, ils ont leur place marquée dans la bibliothèque de toutes les familles, ce qui explique leur débit considérable. Cela, d'ailleurs, n'a aucune importance dans le mouvement littéraire actuel. Les alphabets et les paroissiens se vendent eux aussi à des chiffres considérables ». Avec cette critique acerbe, Emile Zola dénie à l'œuvre de Jules Verne toute appartenance à la sphère littéraire.

¹⁶⁸ REFFAIT, C., « Verne et Zola : éléments du discours critique du XIXe siècle », dans *Jules Verne ou Les inventions romanesques*, op. cit., p. 407-425, p. 416 pour la citation.

¹⁶⁹ ZOLA, E., « Les Romanciers contemporains », dans *Le Messager de l'Europe*, septembre 1878.

¹⁷⁰ Sur les débuts « fantaisistes » de Zola, voir BECKER, C., « Féerie et fantaisie dans *Les Contes à Ninon* », dans *La Fantaisie post-romantique*, op. cit., p. 329-. *Les Contes à Ninon* se caractérisent en effet par une grande variété de ton : « on passe du conte de fées à l'histoire badine, du récit fantastique à la légende édifiante, du conte philosophique à la scène pittoresque, du merveilleux à la chose vue, de la critique du règne napoléonien au rêve d'une société idéale, du lyrisme au comique, de l'ironie au tragique, de la désinvolture au sérieux... » (p. 332).

¹⁷¹ ZOLA, E. « Jules Verne », dans *Le Bien public*, 23 juillet 1877.

Emile Zola face au succès de la pièce *Le Tour du monde en 80 jours*

Jamais Zola ne s'est jamais exprimé plus longuement sur Jules Verne que lors du succès du *Tour du monde en 80 jours* sur la scène de la Porte Saint-Martin. Lors d'une reprise de la pièce en 1877, l'auteur de *l'Assommoir* annonce dès le début la couleur : « Et puisque le titre de cette dernière pièce vient sous ma plume, je veux dire combien une œuvre pareille me paraît inférieure et drôlatique »¹⁷². Quelques lignes plus loin, commentant l'épisode du « mélodrame » tel que je l'ai analysé au chapitre II, il déclare : « l'épisode le plus saillant est celui de la veuve du Malabar que l'on va brûler vive ; et quelle étonnante histoire, grosse de comique, lorsqu'un des héros épouse cette veuve, à son retour en Angleterre ! Je connais peu d'intrigues qui mettent plus de solennité dans la charge. Quand j'ai vu jouer la pièce, tout m'y a paru stupéfiant ». Zola n'a apparemment pas compris la part de jeu et de distance ironique qui anime Jules Verne dans son écriture... Il poursuit sa charge : « D'ailleurs, lorsqu'un courant de bêtise s'établit, il faut bien que tout Paris y passe. Moi, je préfère une féerie, je le confesse. Au moins, une féerie n'a aucune prétention. [...] J'entends la science autrement au théâtre ». Commentant plus largement le genre du « théâtre scientifique » à la mode à l'époque, il déclare : « c'est le genre qui est idiot, on doit dire cela carrément. Je vois là tout au plus des parades de foire que l'on devrait jouer dans les baraques en planches, des spectacles pour les yeux [...], des œuvres bâtardes et grossières qui gâtent le talent des acteurs et qui acheminent notre théâtre national vers les pièces d'un intérêt purement physique ». On croirait retrouver textuellement les critiques qui avaient été émises à l'égard de la conception du théâtre de Théophile Gautier, qui dénonçaient le « culte de la matière et de la forme », ce « ferment d'opposition au spiritualisme de l'art ». Et Zola termine : « Certes, lorsque j'annonce que le large mouvement scientifique du siècle va bientôt atteindre notre scène et la renouveler, je ne songe guère à cette vulgarisation [...]. Il y a là une veine de succès que les faiseurs exploitent, rien de plus. Ce que je veux dire, c'est que l'esprit scientifique du siècle, la méthode analytique, l'observation exacte des faits, le retour à la nature par l'étude expérimentale, vont bientôt balayer toutes nos conventions dramatiques et mettre la vie sur les planches ». Bref, Zola reproche à Verne d'exploiter le thème de la science au théâtre en utilisant à outrance les conventions théâtrales les plus communes, sans percevoir qu'il y a chez son collègue une distance ironique et critique permanente à l'égard de ces conventions, pourtant évidente quand on considère son accointance avec l'*ethos* de la fantaisie.

Si Zola critique si fermement le théâtre de Verne, c'est précisément parce qu'il voit en lui un concurrent direct, à une époque où il ambitionne d'imposer l'esthétique naturaliste à la scène, comme l'indiquent clairement ses dernières paroles. En effet, il faut savoir qu'Emile Zola a manifesté dès le début de sa carrière une certaine attirance pour le théâtre : comme Jules Verne, Zola s'est essayé dans sa jeunesse à l'écriture de quelques tragédies, comédies ou drames. Sa fréquentation des salles de spectacles, ainsi que ses très nombreuses critiques théâtrales publiées dans les journaux tout au long de sa carrière, font de lui un spécialiste aguerri de l'art théâtral. Dans ses critiques théâtrales, si Zola jette globalement un regard méprisant sur les multiples adaptations menées par Dumas, d'Ennery et d'autres, il se montre

¹⁷² *Ibid.*, dans *Le Bien public*, 29 octobre 1877.

au contraire positif à l'égard des romanciers naturalistes qui entreprennent la même démarche. Chez les premiers, qu'il désigne le plus souvent comme des « habiles faiseurs », Zola fustige l'utilisation de ficelles et de conventions théâtrales largement éprouvées, et rêve de trouver de nouveaux procédés, de manière à « porter sur la scène une plus grande intensité de la vie ». En 1873, Emile Zola franchit le pas en adaptant, seul, son roman *Thérèse Raquin*, qui devient un drame en cinq actes et est joué au Théâtre de la Renaissance. Cette pièce ne rencontre pas le succès. En l'espace de quelques années, Gustave Flaubert, Alphonse Daudet, les frères Goncourt et Ivan Tourgueniev ont essuyé de même un ou plusieurs échecs au théâtre... au point qu'en avril 1874, tous ces écrivains décident de se rassembler lors de ce qu'ils ont appelés des « dîners d'auteurs sifflés ». De fait, dans les années 1880-1890, les adaptations d'une petite dizaine de romans du cycle des *Rougon-Macquart*, réalisées en collaboration, déçoivent fortement la critique et le public, qui n'y trouvent pas la nouveauté annoncée¹⁷³. Tout ceci permet dès lors de comprendre d'où vient la mauvaise humeur d'Emile Zola par rapport à l'insolente réussite de Jules Verne. Dans son dernier article, datant de 1879, Zola commente encore longuement l'adaptation du *Tour du monde*, ainsi que celle des *Enfants du capitaine Grant*. Il considère ces pièces comme une dégradation des anciennes féeries : « les féeries d'il y a trente ans étaient tirées de ces contes ; il devenait logique que les féeries d'aujourd'hui fussent tirées des livres de M. Verne. [...] on reconnaît la recette de l'ancienne féerie. [...] Vraiment, se moque-t-on de nous ? Je demande qu'on me ramène à l'ancienne féerie, où du moins nous allions de prodige en prodige. Quel est ce mélange bâtard de données scientifiques et de bourdes à dormir debout ? »¹⁷⁴.

La fantaisie de Jules Verne : un obstacle à la reconnaissance littéraire

On voit donc que les pièces de Jules Verne animent plus que jamais les débats littéraires du temps, qui se cristallisent autour de cette ancestrale question des rapports qu'entretiennent l'art et le réel. Il est intéressant de remarquer que la position de Jules Verne lui-même concernant cette question est ambivalente. L'auteur des *Voyages extraordinaires* ne se situe pas tout entier du côté de l'imaginaire et de la fantaisie. Dans ses interviews accordées aux journalistes vers la fin de sa carrière et de sa vie¹⁷⁵, il revendique en effet une méthode de travail basée sur la collecte minutieuse de données puisées dans le réel et de prises de notes qui servent de matériaux de base à l'écriture de ses romans. Ceci rappelle la « méthode analytique » et « l'observation exacte des faits » prônée par les naturalistes. Dans sa correspondance avec Pierre-Jules Hetzel¹⁷⁶, Verne avoue son admiration pour les qualités stylistiques de Zola, précisément pour sa capacité à décrire le réel. Dans ses interviews, Verne

¹⁷³ Pour plus d'informations sur Emile Zola, la pratique de l'adaptation de romans et le théâtre naturaliste, voir DE VIVEIROS, G., « *Les romans mis en pièces* » : étude sur la pratique de l'adaptation théâtrale à la fin du XIXe siècle. Le cas d'Émile Zola (1873-1902), Thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Toronto, 2009.

¹⁷⁴ ZOLA, E., « Jules Verne », dans *Le Voltaire*, 7 janvier 1879.

¹⁷⁵ Cfr. COMPERE, D., « Interrogations de Jules Verne » dans BLAISE, M., TRIERE, S., THERENTY, M.-E., *L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Presses universitaires de la Méditerranée, 2004, p. 83-92.

¹⁷⁶ Cfr. *Correspondance inédite de Jules Verne et Pierre-Jules Hetzel*, op. cit.

confesse de même son affection pour des romanciers comme Dickens et Maupassant, loués pour leur sens de la description¹⁷⁷.

On peut cependant s'interroger sur la sincérité de cet attrait pour le réel, qui pourrait plutôt relever d'une lucidité quant aux critères reconnus à son époque pour consacrer les qualités stylistiques et littéraires d'un auteur. Il déclare en effet : « On dit qu'il ne peut pas y avoir de style dans un roman d'aventures, mais ce n'est pas vrai ; cependant j'admets qu'il est beaucoup plus difficile d'écrire de tels romans dans un bon style littéraire que les études de caractères qui sont tellement en vogue aujourd'hui. Et je vais vous dire que je ne suis pas un grand admirateur du soi-disant roman psychologique, parce que je ne vois pas ce qu'un roman a à voir avec la psychologie [...] »¹⁷⁸. Pour Jules Verne, la véritable « forme artistique », à laquelle il aspirait déjà tout jeune homme, ne s'incarnerait donc pas dans une littérature réaliste. Avec cette position, Verne va à l'encontre de la tendance littéraire dominante du temps, ce qu'il regrette amèrement : « Dans l'échelle littéraire, le roman d'aventures est moins haut placé que le roman de mœurs »¹⁷⁹. Il a donc conscience que son attrait pour l'imagination et la fantaisie est ce qui l'empêche d'accéder à la reconnaissance littéraire ; ses quatre tentatives manquées d'entrer à l'Académie française, entre 1876 et 1885, témoignent de ce désir insatisfait¹⁸⁰.

Sa réserve à l'égard d'une littérature strictement réaliste se confirme dans son inquiétude à voir l'écriture littéraire menacée par l'écriture journalistique : « 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. [...] 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 »¹⁸¹. Cette parole sonne comme un appel à sauvegarder ce qui fait que la littérature est littérature, ce qui est son essence même : sa capacité à transcender le réel. Le théâtre est peut-être le lieu qui a permis à Jules Verne de s'adonner avec le plus de liberté et de fantaisie à cet idéal littéraire.

¹⁷⁷ SHERARD, R., « Jules Verne, sa vie et son travail raconté par lui-même », *op. cit.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel, 20 avril 1877, dans *Correspondance inédite*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁰ Voir à ce sujet GONDOLO DELLA RIVA, P., « Jules Verne et l'Académie française », dans *Grand Album Jules Verne*, Paris, Hachette, 1982, p. 174-179.

¹⁸¹ Anonyme, « Jules Verne dit que le roman sera bientôt mort », dans *Entretiens avec Jules Verne*, *op. cit.*, p. 178.

3. Jules Verne au XXe siècle et jusqu'à nos jours : entre roman et théâtre

L'importance du théâtre dans la carrière et la pensée littéraire de Jules Verne n'est plus à démontrer. A la fin du XIXe siècle, la popularité de l'écrivain est autant due à ses romans qu'à ses adaptations scéniques. En 1887, la pièce *Le Tour du monde en 80 jours* a dépassé les 1000 représentations, 1500 en 1898 ! Elle fut régulièrement jouée jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, aujourd'hui, cette part de son œuvre est complètement tombée dans l'oubli. C'est pour ses *Voyages extraordinaires* que Jules Verne est resté célèbre, au point de finalement marquer son nom dans l'histoire littéraire. Il convient de réfléchir à ce paradoxe : pourquoi, au point de vue de la postérité, le roman a réussi là où le théâtre paraît avoir échoué ?

La fortune des *Voyages extraordinaires*

Si les romans verniens sont « extraordinaires », c'est à cause de leur situation unique dans l'histoire littéraire. A la suite de Zola, le XXe siècle, et jusqu'à l'époque actuelle, s'est toujours trouvé embarrassé s'agissant de la catégorisation de l'œuvre vernienne, ce qui a eu d'énormes incidences sur le statut littéraire accordé à celle-ci. L'exposé de données scientifiques (exigence d'Hetzel) associé à la fantaisie de l'imaginaire (priorité de Verne), ont fait des *Voyages extraordinaires* une œuvre hybride, inclassable, objet de suspicion pour les scientifiques aussi bien que pour les littéraires¹⁸² ; l'œuvre souffrirait donc d'« indétermination générique »¹⁸³ De nos jours, le caractère encré dans un « XIXe siècle finissant dont il serait l'emblème couleur sépia, figure d'un scientisme naïf et daté »¹⁸⁴ de l'œuvre vernienne installe un décalage entre l'œuvre et le lectorat actuel, même si c'est précisément ce qui permet une exploitation de type pédagogique et interdisciplinaire dans le milieu scolaire, en tant que témoignage du passé¹⁸⁵. En outre, la dévalorisation attachée à l'étiquette « littérature pour la jeunesse », enclenchée dans le champ littéraire dès la fin du XIXe siècle et entretenue au XXe siècle, entérine la relégation de l'œuvre de Jules Verne au rang de « paralittérature ». Ce statut se trouve renforcé par l'entrée de Jules Verne dans la culture commune : comme le souligne Daniel Compère à l'ouverture de son ouvrage *Jules Verne, écrivain*, Jules Verne est devenu un « véritable mythe », « ancré dans l'imagination

¹⁸² Sur le genre du « roman scientifique », voir SAINT-MARTIN, A., « Le roman scientifique, un genre paralittéraire », dans *Sociologie de l'Art*, Paris, L'Harmattan, 2005/1, p. 69-99.

¹⁸³ PASQUIER, R., « Jules Verne, écrivain frontalier : l'indétermination générique des *Voyages extraordinaires* », dans *Jules Verne : mondes utopiques, mondes fantastiques*, Francofonia, n°44, 2003, p. 5-20.

¹⁸⁴ PASQUIER, R., « Peut-on encore lire Jules Verne ? », dans *L'art et la question de la valeur*, textes réunis et présentés par D. RABATE, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007 (coll. Modernités, 25), p. 177-193, p. 179 pour la citation.

¹⁸⁵ Voir sur ce point WURGEL, B., *Le Tour du monde en 80 jours et ses adaptations : quelle actualité pour le Voyage extraordinaire de Jules Verne ?*, Mémoire de Master métier de l'Enseignement scolaire M1, sous la direction d'A.-M. MONLUCON, Université Stendhal Grenoble 3, année universitaire 2011-2012. L'auteur indique le type d'exploitations pédagogiques que permet le roman *Le Tour du monde en 80 jours*, au-delà de l'étude de type strictement littéraire : étude de type scientifique et technologique (explications sur le « jour fantôme » du dénouement, analyse des transports et des objets techniques,...) ou encore étude de type historique (concepts d'industrialisation et d'impérialisme, phénomènes d'échanges et influences interculturelles,...).

collective »¹⁸⁶. L'univers vernien fait l'objet d'innombrables adaptations (cinéma, dessin animé, bande dessinée, mouvement *steampunk*, ...), et de références diverses (nom donné à des rues, des écoles, ...). Or, Renaud Pasquier souligne combien ce « régime commercial et muséal de survie » de l'œuvre de Jules Verne « parasite » l'accès de celle-ci à une légitimation proprement littéraire ; en effet, ces deux régimes de survie procèdent, soit d'une « non-lecture », où n'est retenue de l'œuvre qu'un vague ensemble de signifiés : « aventure, exotisme, vulgarisation, machines, etc », soit d'une « lecture religieuse », qui conduit à une « véritable idôlatry » pour l'auteur des *Voyages extraordinaires*¹⁸⁷.

Pourtant, ce « mauvais tableau » d'un point de vue de la légitimation littéraire ne doit pas masquer le fait que l'« hybridité » de l'œuvre vernienne que j'évoquais à l'instant a été reconnue comme étant la caractéristique de sa « littérarité » même, et ceci dès les premiers travaux de la critique universitaire consacrés à Verne, dans les années 1950-1960¹⁸⁸ : par exemple, Michel Foucault parle de « marqueterie textuelle » où affleurent des « discours parasites ». Ce « caractère pluriel » des textes de Jules Verne a été parfaitement énoncé par Daniel Compere : « l'œuvre de Jules Verne échappe aux classifications tant elle est riche d'éléments variés : elle brasse les connaissances scientifiques, géographiques, littéraires de son temps, traverse les différents genres romanesques, engrange une multitude de messages et d'opinions. Les données les plus précises côtoient la fantaisie la plus débridée ». C'est en cela que « l'œuvre vernienne trouve sa singularité »¹⁸⁹. En outre, plusieurs écrivains du XXe siècle ont affirmé l'influence que la lecture de Jules Verne a exercée sur eux. Raymond Roussel s'est ainsi exclamé : « C'est lui et de beaucoup, le plus grand génie littéraire de tous les siècles ; il restera quand tous les autres seront oubliés depuis longtemps »¹⁹⁰ ; pour Antoine de Saint-Exupéry, le roman *Les Indes noires* lui a paru « plein de majesté et de mystère »¹⁹¹ ; Jean-Marie Le Clézio a déclaré que « ces scènes sont pour moi aussi importantes que les mythes, que les images de la poésie homérique »¹⁹². De même, la critique universitaire a également suggéré ou démontré un rapprochement possible entre les romans de Jules Verne et les techniques du Nouveau roman¹⁹³. En considérant enfin la masse d'études publiées, on peut résolument dire que cette part de son œuvre a finalement acquis une certaine reconnaissance littéraire.

¹⁸⁶ COMPERE, D., *Jules Verne écrivain, op. cit.*, p. 7.

¹⁸⁷ PASQUIER, R., *op. cit.*, p. 185-187. Sur un aperçu plus complet sur la fortune de l'œuvre vernienne, on pourra également se référer à EVANS, A., « Jules Verne and the French Literary Canon », dans *Jules Verne : Narratives of Modernity*, ed. E. J. SMYTH, Liverpool, Liverpool University Press, p. 11-39.

¹⁸⁸ On peut citer : BARTHES, R., « Nautilus ou Bateau ivre » dans *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 ; FOUCAULT, M., « L'arrière-fable », dans *L'Arc*, n°29, Aix-en-Provence, 1966, p. 5-12 ; SERRES, M., « Un voyage au bout de la nuit : Jules Verne, *Les Indes Noires* », dans *Critiques*, éditions de Minuit, n°263, 1969 p. 291-303.

¹⁸⁹ COMPERE, D., *Jules Verne écrivain, op. cit.*, p. 11.

¹⁹⁰ Lettre de Raymond Roussel à Eugène Leiris, 1921.

¹⁹¹ SAINT-EXUPÉRY, A., « Quelques livres de ma mémoire », dans *Ecrits de guerre : 1939-1944*, Paris, Gallimard, 1982.

¹⁹² Interview de Jean-Marie Le Clézio, dans *Arts et Loisirs*, 27, 1966.

¹⁹³ VIERNE, S., « Critiques et lecteurs de Jules Verne en France », dans *Grand album Jules Verne, op. cit.* ; ROBIN, C., « Formalisme et humanisme dans le *Testament d'un excentrique* », dans *Jules Verne ou Les inventions romanesques, op. cit.*, p. 208-221.

Le théâtre de Jules Verne aujourd'hui

Force est de constater que le théâtre de Jules Verne n'a pas suivi la même trajectoire. Inconnu aujourd'hui du grand public, ce répertoire théâtral n'a suscité l'intérêt de la critique vernienne qu'à partir de la fin des années 1970, sous l'impulsion des travaux de Robert Pourvoyeur¹⁹⁴. En 2005, toutes les pièces qui n'avaient pas encore été publiées dans le *BSJV* ont été rassemblées dans le volume *Jules Verne, théâtre inédit*. Malgré cette belle avancée, Olivier Dumas déplore la même année le fait que « Certains verniens méprisent les pièces de théâtre de Verne, sans même les avoir lues »¹⁹⁵. Le théâtre de Jules Verne continuerait donc de souffrir d'un manque de reconnaissance, même parmi les spécialistes. Comment expliquer un tel fait ?¹⁹⁶ En ce qui concerne le grand public, il me semble qu'il faut se souvenir que la place occupée par le théâtre dans la société au XXe siècle et jusqu'à nos jours est très différente de celle qui prévalait au siècle précédent. Le XIXe siècle est sans doute le dernier siècle de « théâtromanie », où le théâtre accompagnait et rythmait très fortement la vie sociale. Il paraît donc logique que le théâtre de Jules Verne, au même titre que d'autres productions théâtrales, ne soulève plus aujourd'hui autant les foules. Quant aux spécialistes, le fait que Jules Verne ait inscrit son théâtre dans les genres populaires par excellence, ou considérés comme tels à partir du XXe siècle, - le vaudeville, le mélodrame, la féerie -, a en quelque sorte « aggravé » le cas d'une œuvre déjà considérée au départ comme populaire, et donc non littéraire. Les travaux qui reconsidèrent le théâtre du XIXe siècle en essayant de dépasser le clivage « littéraire vs spectaculaire » et en montrant l'importance des genres dits « populaires » dans le développement de l'art théâtral, comme le fait par exemple Roxane Martin, jouent dans ce cadre un rôle fondamental dans la réévaluation du théâtre de Jules Verne au sein de la recherche universitaire. Du reste, il faut tout de même signaler que Jules Verne est loin d'avoir complètement déserté les planches, ou du moins l'adaptation du *Tour du monde*, puisque cette pièce a été recréée en mai 2006 jusqu'en mai 2016 par Sébastien Azzopardi et Sacha Danino à Paris¹⁹⁷, avec 3000 représentations. La version du Belge Thierry Janssen a quant à elle été présentée en 2011 au Théâtre Royal du Parc à Bruxelles, et connaît en 2017 sa cinquième reprise. Comme à son époque, Jules Verne réussit donc le tour de force d'intéresser les universitaires et de passionner le grand public... Pour cette raison aussi, ce théâtre mérite son titre de « salon de lecture et de jeu » !

¹⁹⁴ Le premier numéro entièrement consacré au théâtre (« spécial théâtre ») du *Bulletin de la Société Jules Verne* est le n°57, 1^{er} trimestre 1981. Dans le deuxième numéro « spécial théâtre », n°70, 2^{ème} trimestre 1984, Robert Pourvoyeur fait un premier bilan sur le théâtre de Jules Verne : *Jules Verne écrivain de théâtre ou romancier dramatique ?* (p. 54-57) après avoir publié l'année précédente dans *Jules Verne 4 : Texte, image, spectacle, Revue des Lettres modernes* une « Théâtrographie de Jules Verne ».

¹⁹⁵ « Les deux pièces du Tour du monde », dans *BSJV*, n°153, 2005, p. 5.

¹⁹⁶ Je ne lancerai ici que quelques réflexions qui mériteraient vérifications et approfondissement.

¹⁹⁷ Joué successivement au centre culturel *Le Lucernaire*, au café-théâtre le *Café de la Gare* et au café-théâtre *Le Splendid*.

Conclusion

Au terme de cette étude, le projet littéraire de Jules Verne s'est dévoilé dans toute sa complexité et dans toute sa singularité. Loin d'être un fait marginal par rapport au reste de son œuvre, le théâtre se donne pour Verne comme un espace propice à une authentique réflexion sur sa pratique littéraire personnelle, conduisant à une plus vaste interrogation sur ce qu'est la littérature.

En prenant appui sur l'analyse du *Tour du monde en 80 jours*, l'exploration de sa production théâtrale nous a permis de cerner l'*ethos* de Jules Verne, c'est-à-dire sa manière de « vivre » la littérature. Les deux premiers chapitres ont montré que l'écriture littéraire, pour Verne, s'appréhende fondamentalement comme un jeu où se déploient l'ironie, les allusions intertextuelles, le second degré, la parodie, l'autoparodie, bref, tout ce qui relève du jeu avec les codes esthétiques ; nous avons vu que cette posture d'écriture s'alimente tout spécialement dans les genres de la comédie, de l'opéra-comique, du vaudeville, du mélodrame et du drame romantique. Les deux derniers chapitres ont davantage indiqué l'enjeu qui se dessine derrière ce jeu esthétique : en inscrivant son théâtre dans le genre de la féerie et dans l'esprit de la fantaisie, il s'agit pour Verne de questionner le rapport que la littérature entretient avec le réel. La capacité de celle-ci à s'ouvrir sur l'imaginaire apparaît comme son essence même. Dans la mesure où les récits et les pièces de Jules Verne illustrent cette conception de la littérature, il est donc possible d'affirmer que là réside le cœur de la valeur littéraire de son œuvre, et donc, la raison de son accession à une légitimité littéraire. Il est bien entendu évident que l'analyse minutieuse de l'ensemble du répertoire théâtral de Jules Verne permettrait d'étayer et, je l'espère, de confirmer cette thèse.

Ce travail m'a donné l'opportunité de découvrir la richesse du théâtre du XIXe siècle, de mesurer la place que le théâtre occupait alors dans la vie sociale, et de comprendre que le clivage « littéraire vs spectaculaire » est inopérant pour l'étude de l'art théâtral - pour cette époque au moins. Il m'a semblé que le théâtre de cette période avait beaucoup à nous apporter pour nous aider à réfléchir sur nos propres pratiques théâtrales contemporaines. De plus, l'étude du théâtre de Jules Verne est un formidable angle de vue qui permet d'ouvrir une fenêtre sur l'ensemble de la vie littéraire au XIXe siècle, et même sur la littérature en général ; ceci fut pour moi une chose très enthousiasmante.

Jules Verne a un jour confié : « J'adorais la scène et tout ce qu'il y avait autour, et écrire des pièces est toujours le travail qui me procure le plus de plaisir »¹⁹⁸. Il se trouve que c'est le même sentiment qui domina chez moi au cours de mes recherches et de la rédaction de ce travail.

¹⁹⁸ SHERARD, R., « Jules Verne, sa vie et son travail raconté par lui-même », *op. cit.*

Bibliographie

I. Editions de textes

- D'ENNERY, A., VERNE, J., *Le Tour du monde en 80 jours*, pièce en 5 actes et un prologue (15 tableaux), dans *Les Voyages au théâtre : Le Tour du monde en 80 jours, Les enfants du capitaine Grant, Michel Strogoff*, Paris, Hetzel et C^{ie}, 1881.
- VERNE, J., CADOL, E., *Le Tour du monde en 80 jours*, pièce en quatre actes et seize tableaux, publié dans le *Bulletin de la Société Jules Verne (BSJV)*, n°152, 4^{ème} trimestre 2004.
- VERNE, J., *Le Tour du monde en 80 jours*, Paris, Hachette, 2003 (coll. Le Livre de Poche Jeunesse).

II. Etudes critiques

1. Histoire du théâtre au XIXe siècle

1.1. Généralités

- DESTRANGES, E., *Le théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours, 1430 ? - 1893*, Paris, Société Fischbacher, 1893.
- *Le théâtre français du XIXe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, sous la direction de H. LAPLACE-CLAVERIE, S. LEDDA, F. NAUGRETTE, Paris, L'avant-scène Théâtre, 2008.
- CABANES, J.-L., DUFIEF, A.-S., *Le Roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIXe siècle*, Nanterre, Université de Paris X, 2005.
- DE VIVEIROS, G., « *Les romans mis en pièces* » : étude sur la pratique de l'adaptation théâtrale à la fin du XIXe siècle. *Le cas d'Émile Zola (1873-1902)*, Thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Toronto, 2009.

1.2. L'opéra-comique et le vaudeville

- LEGRAND, R., WILD, N., *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS, 2002 (coll. Sciences de la musique).
- BARA, O., YON, J.-C., *Eugène Scribe : un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016 (coll. Le Spectaculaire, série Arts de la scène).
- YON, J.-C., *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Saint Genouph, Nizet, 2000.

1.3. Le mélodrame

- BROOKS, P., *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, ouvrage traduit de l'anglais par E. SAUSSIÉ et M. FATEN SFAR, Paris, Classiques Garnier, 2010 (Coll. Etudes romantiques et dix-neuviémistes, 11).
- BROOKS, P. et FATEN SFAR, M., *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Classiques Garnier, 2011 (Coll. Bibliothèque du XIXe siècle, 14).
- Le HIR, M.-P., *Le Romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Philadelphie, Benjamins 1992.
- THOMASSEAU, J.-M., *Le mélodrame*, Paris, Presses universitaires de France, 1984 (coll. Que sais-je ?).
- BARA, O., « Lire le social par le théâtre sous la Monarchie de Juillet », dans *Romantisme*, 2017/1, n° 175, p. 49-58.
- SABATIER, G., *Le mélodrame de la République sociale et le théâtre de Félix Pyat*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- VIGIER, P., « Le mélodrame social dans les années 1840 », dans *Revue Europe*, Paris, 1987, p. 71-81.

1.4. La féerie

- MARTIN, R., *La féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, Honoré-Champion, 2007 (coll. Romantisme et Modernités, 105).
- LAPLACE-CLAVERIE, H., *Modernes féeries : le théâtre français du XXe siècle, entre réenchantement et désenchantement*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- *Id.*, « Décadence et renaissance de la féerie théâtrale française autour de 1900 », dans *La féerie autour de 1900 – une figure de la modernité ?*, Tübingen, Narr, 2013 (Coll. Lendemains n°152), p. 11-18.
- YON, J.-C., « La féerie ou le royaume du spectaculaire. L'exemple de Rothomago », dans *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, études réunies par I. MOINDROT, O. GOETZ, S. HUMBERT-MOUGIN, Paris, CNRS, 2006 (coll. Arts du spectacle), p. 126-133.

1.5. Ethos de la fantaisie

- *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis par J.-L. CABANES et J.-P. SAIDAH, Actes du colloque de Bordeaux de novembre 1999, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, en particulier :
 - CABANES, J.-L. et SAIDAH, J.-P., « Présentation », p. 7-16.

- CABANES, J.-L., « La fantaisie dans la revue fantaisiste : éthos, tonalités, genres », p. 111-144.
 - DIAZ, J.-L., « Grotesques, originaux, excentriques : le spleen des fantaisistes », p. 171-190.
 - TORTONESE, P., « Gautier et le théâtre de la fantaisie » p. 397-408.
 - BECKER, C., « Féerie et fantaisie dans *Les Contes à Ninon* », p. 329-337.
- VOISIN, M. « Théophile Gautier, précurseur de Verne ? », dans *Jules Verne : filiations, rencontres, influences*, Actes du Colloque d'Amiens, Paris, Minard, 1978, p. 125-134.

2. Etudes sur l'œuvre de Jules Verne

2.1. *Varia*

- BOZETTO, R., « La subversion du *sans*, ou *Sens dessus dessous* », dans *Jules Verne, cent après, op. cit.*, p. 53-62.
- COMPERE, D., *Jules Verne écrivain*, Genève, Droz, 1991.
- *Id.*, « L'ironie narrative », dans *Revue Jules Verne, 8 : Humour, ironie, fantaisie*, textes réunis par C. CHELEBOURG, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2003, p. 41-55.
- *Id.*, « Interrogations de Jules Verne » dans BLAISE, M., TRIERE, S., THERENTY, M.-E., *L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Presses universitaires de la Méditerranée, 2004, p. 83-92.
- *Id.*, « La coquille sénestre, ou le voyage extraordinaire de Jules Verne dans la littérature », dans *Jules Verne, cent après, op. cit.*
- *Id.*, « Parodie et autoparodie dans l'œuvre de Jules Verne », dans DOUSTEYSSIER-KHOZE, C., PLACE-VERGHNES, F., *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Oxford-Bern-Berlin, Peter Lang, 2006, p. 83-94 (Coll. Modern French Identities).
- DELABROY, J., « La "Libration" Verne, ou L'espace fantastique », dans MELLIER, D., RUIZ, L., *Dramaxes, De la fiction policière, fantastique et d'aventures*, E.N.S., Fontenay/Saint Cloud, 1995, p. 21-37.
- DUMAS, O., « Sous les fourches caudines. La correspondance inédite Hetzel-Verne », dans *Europe, revue littéraire mensuelle. Jules Verne. Poètes des Pays-Bas*, Paris, Europe, janvier-février 2005, n° 909-910, p. 179-186.
- EVANS, A., « Jules Verne and the French Literary Canon », dans *Jules Verne : Narratives of Modernity*, ed. E. J. SMYTH, Liverpool, Liverpool University Press, p. 11-39.
- GONDOLO DELLA RIVA, P., « Jules Verne et l'Académie française », dans *Grand Album Jules Verne*, Paris, Hachette, 1982, p. 174-179.

- HETZEL, P.-J., « Avertissement de l'éditeur », dans *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Paris, Hetzel, 1866, p. 1-2.
- HUET, M.-L., « Exploration du jeu », dans *Revue Jules Verne 1 : « Le Tour du monde en 80 jours »*, textes réunis par F. RAYMOND, Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 1976, p. 95-98.
- MELLIER, D., « La question du fantastique chez Jules Verne », dans *Jules Verne ou Les inventions romanesques*, *op. cit.*, p. 379-394
- MELLIER, D., SCHAFFNER, A., BOZETTO, R., *Jules Verne et la veine fantastique*, Paris, Kimé, 2005 (coll. Otrante n°18).
- *Jules Verne 5 : Emergence du fantastique*, textes réunis par F. RAYMOND, Paris, Lettres modernes, 1987.
- RAYMOND, F., « Le monde renversé », dans *Europe, revue littéraire mensuelle. Jules Verne. Poètes des Pays-Bas*, Paris, Europe, janvier-février 2005, n° 909-910, p. 141-149.
- REFFAIT, C., « Verne et Zola : éléments du discours critique du XIXe siècle », dans *Jules Verne ou Les inventions romanesques*, *op. cit.*, p. 407-425.
- ROBIN, C., « Formalisme et humanisme dans le *Testament d'un excentrique* », dans *Jules Verne ou Les inventions romanesques*, *op. cit.*, p. 208-221.
- SAINT-MARTIN, A., « Le roman scientifique, un genre paralittéraire », dans *Sociologie de l'Art*, Paris, L'Harmattan, 2005/1, p. 69-99.
- PASQUIER, R., « Peut-on encore lire Jules Verne ? », dans *L'art et la question de la valeur*, textes réunis et présentés par D. RABATE, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007 (coll. Modernités, 25), p. 177-193.
- PASQUIER, R., « Jules Verne, écrivain frontalier : l'indétermination générique des *Voyages extraordinaires* », dans *Jules Verne : mondes utopiques, mondes fantastiques*, Francofonia, n°44, 2003, p. 5-20.
- VIERNE, S., « Critiques et lecteurs de Jules Verne en France », dans *Grand album Jules Verne*.
- WURGEL, B., *Le Tour du monde en 80 jours et ses adaptations : quelle actualité pour le Voyage extraordinaire de Jules Verne ?*, Mémoire de Master métier de l'Enseignement scolaire M1, sous la direction d'A.-M. MONLUCON, Université Stendhal Grenoble 3, année universitaire 2011-2012.

2.2. Etudes sur le théâtre

- BERTHIER, P., « Jules Verne dramaturge », dans *Jules Verne, cent après, Actes du colloque de Cerisy*, sous la direction de J.-P. PICOT et C. ROBIN, Terre de Brume, Rennes, 2005, p. 139-158 (Coll. Terres fantastiques), p. 125-138.
- *Id.*, « Jules Verne et le vaudeville », dans *Jules Verne ou Les inventions romanesques*, sous la direction de C. REFFAIT et A. SCHAFFNER, Paris, Encrage Université, 2007 (coll. Romanesques), p. 309-324.
- BILODEAU, L., « Jules Verne, Pixérécourt et le mélodrame : l'exemple de Michel Strogoff », dans *BSJV*, n°109, 1^{er} trimestre 1994, p. 15-19.
- CHELEBOURG, C., « *Le côté comique et la forme artistique. L'humour du jeune Jules Verne* », dans *Revue Jules Verne 8 : Humour, ironie, fantaisie*, textes réunis par C. CHELEBOURG, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2003, p. 177-209.
- *Id.*, « Les drames de l'aube – étude comparée des influences du drame romantique sur l'inspiration du jeune Jules Verne », dans *BSJV*, 2^{ème} trim. 1995, n°114, p. 7-25.
- DEHS, V., « Un drame ignoré : l'odyssée du *Tour du monde en 80 jours* », dans *Australian journal of French studies*, Melbourne, vol. 42, n°3, 2005.
- DUFIEF, A.-S., « *Le Tour du monde en 80 jours*, une féerie scientifique », dans *Jules Verne, cent après, op. cit.*
- DUMAS, O., « Les deux pièces du *Tour du monde* », dans *BSJV*, n°153, 2005, p. 5.
- LAPLACE-CLAVERIE, H., « Jules Verne au théâtre : de la page à la scène, de l'illustration au spectacle, de la deuxième à la troisième dimension », dans HILSUM, M., VEDRINE, H., *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes. Tome 3 : Se relire par l'image*, Paris, Kimé, 2012, p. 289-300.
- POURVOYEUR, R., « Théâtre et musique chez Jules Verne », dans *Grand Album Jules Verne*, Paris, Hachette, 1982, p. 85-101.
- *Id.*, « Jules Verne, écrivain de théâtre ou romancier dramatique ? », dans *BSJV*, n°70, 2^{ème} trimestre 1984, p. 54-57.
- *Id.*, « Les trois opéras-comiques de Jules Verne », dans *BSJV*, n°70, 2^e trimestre 1984, p. 71-78.
- RAYMOND, F., « *Voyage à travers l'impossible et Voyages extraordinaires* », dans *Jules Verne 4 : texte, image, spectacle*, textes réunis par F. RAYMOND, Paris, Lettres modernes-Minard, 1983, p. 105-121.
- *Jules Verne, théâtre inédit*, édition dirigée par C. ROBIN, Paris, Le Cherche-midi, 2005 (coll. La Bibliothèque Verne).

- ROQUES, S., « Les effets théâtraux dans trois romans verniens et leurs adaptations scéniques », dans *Roman et théâtre : une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*. Actes du colloque international organisé du 21 au 24 mai 2008 par la section de littérature du département de langue et de littérature françaises de l'université Aristote de Thessalonique, études réunies par A. SIVETIDOU et M. LITSARDAKI, p. 123-136.

2. 3. Correspondance, interviews, articles de presse et critiques théâtrales

- *Entretiens avec Jules Verne. 1873-1905*. Textes réunis et commentés par D. COMPÈRE et J.-M. MARGOT, Slatkine, 1998.
- DUMAS, O., GONDOLO DELLA RIVA, G., DEHS, V., *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*, Genève, Slatkine, 1999.
- MARGOT, J.-M., *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones (1863-1905)*, Amiens, Encrage, 2004.
- *Vert-Vert, journal des salons et des théâtres*, Nantes :
 - NORSAIN, P. « Du public », 18 novembre 1838.
 - FARAUULT, V., « Notice historique sur le théâtre », 25 novembre 1838.
 - [Sans nom], « Chronique dramatique », 8 mars 1840.
 - [Sans nom], « Chronique dramatique », 25 octobre 1840.
- OSWALD, F. « Histoire d'une pièce », dans *Le Gaulois*, 8 novembre 1874.
- *Id.*, « Théâtres », dans *Le Gaulois*, 10 novembre 1874.
- RAOUL-AUBRY, F., « A propos d'une croix. Les drames de M. d'Ennery », dans *Le Figaro*, 3 janvier 1896.
- SARCEY, F., « D'Ennery : Marie-Jeanne, 3 juillet 1882 », dans SARCEY, F., *Quarante Ans de Théâtre (Feuilletons dramatiques)*, Tome IV, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, Paris, 1901, p. 353-357.
- VITU, A., « Premières représentations », dans *Le Figaro*, 10 novembre 1874.
- ZOLA, E., « Jules Verne », dans :
 - *L'Évènement*, 12 mai 1866.
 - *Le Salut public*, 23 juillet 1866.
 - *L'Avenir national*, 24 avril 1873.
 - *Le Bien public*, 23 juillet 1877.
 - *Le Bien public*, 29 octobre 1877.
 - *Le Voltaire*, 7 janvier 1879.

Table des matières

Remerciements	2
Introduction	3
I. Passepartout en porte-parole de Jules Verne l'excentrique, ou la comédie parodiée 4	
1. Analyse du prologue et de la dernière scène de la pièce.....	4
2. La veine comique et légère du théâtre au XIXe siècle.....	12
3. Le répertoire comique et léger du jeune Jules Verne.....	17
II. Philéas Fogg sauveur d'Aouda. Un mélodrame (trop ?) parfait, sur fond de drame romantique.....	22
1. Analyse des troisième et quatrième tableaux (acte I) et des neuvième et dixième tableaux (acte II)	22
2. Le mélodrame et le drame romantique au XIXe siècle.....	29
3. Le répertoire dramatique et mélodramatique du jeune Jules Verne	33
III. Quand les Malaises et les Indiens assurent le spectacle. Le spectaculaire comme clef du succès : la féerie.....	35
1. Analyse des sixième et septième tableaux (acte II)	35
2. La féerie au XIXe siècle	39
3. Le retour de Jules Verne au théâtre : l'adaptation de ses Voyages extraordinaires.....	43
IV. Fix : formes multiples, quête unique. Métaphore de la carrière de Jules Verne ? La question de la reconnaissance littéraire	50
1. Analyse du cinquième tableau (acte II) ; des scènes 1 et 2 du huitième tableau (acte III) ; de la scène 3 du neuvième tableau (acte III) et des scènes 1 et 2 du onzième tableau (acte IV)	50
2. Jules Verne et le champ littéraire au XIXe siècle	53
3. Jules Verne au XXe siècle et jusqu'à nos jours : entre roman et théâtre	61
Conclusion.....	64
Bibliographie.....	65
I. Editions de textes	65
II. Etudes critiques.....	65
1. Histoire du théâtre au XIXe siècle.....	65
2. Etudes sur l'œuvre de Jules Verne	67
Table des matières	71