L'OISEAU BLEU
Revue du conte et de la littérature de jeunesse

Du mal souffert à la *Némésis*, diversité des figures de la mort chez Jules VERNE

Éric MULLER
Labo 3L.AM, Le Mans université

Résumé

Les romans de Jules Verne appartiennent, pour une bonne part, au genre du roman d'aventures. La violence, la mort violente des personnages, est donc un thème récurrent et qui prend des formes narratives diverses. Le combat du Bien contre le Mal aboutit à l'élimination violente du méchant, lors de combats, de duels, d'attaques d'animaux, d'explosions, etc. Mais la mort de l'Autre aimé, notamment celle de l'enfant, est aussi une souffrance éprouvée par le héros ; une souffrance qui le poussera à la vengeance, à l'aventure et au voyage. Le héros meurt rarement de mort violente chez Verne mais il peut connaître une « fausse mort » : amnésie, évanouissement, immersion, solitude sur une île déserte. Cette mort initiatique le conduit à une régénération qui lui permet de poursuivre ses aventures et rejoindre la société humaine. La femme aimée reste présente au-delà de la mort, grâce à sa voix ou son portrait et l'écriture de Verne s'approche ici du genre fantastique. Enfin, des héros verniens exceptionnels connaissent une mort mythique qui les punit de leur orgueil.
Mots clés : Mal, souffrance, mort initiatique, fantastique, orgueil.

Abstract

Jules Verne's fictions are mainly part of the adventure novel category. Thus, the violent death of characters is a recurrent thema under various narrative forms. The fight of Good against Evil leads to getting rid violently of the wicked through battles, duels, animals attacks, blasts, etc. But the death of the loved Other, especially the one of the child, inflicts pain on the hero who is then led to seek vengeance through adventure and travel. Violent death of the hero is rare within Verne's works, however he may experience a "false death" : amnesia, faint, immersion, lonelyness in an uninhabited island. Such an initiatory death leads

the hero to a regeneration and enable him to carry out adventures or to go back to human society. Beyond death, the beloved woman remains present thanks to her voice or her portrait ; Verne's writing is here close to fantasy. At last, some outstanding Verne's heroes encounter a mythical death that punishes them for their pride.
Key words : Evil, pain, initiatory death, fantasy, pride.

L'imaginaire de Jules Verne trouve une première inscription dans le champ générique très large du roman d'aventures dont la poétique se nourrit, selon Matthieu Letourneux, d'« un certain nombre de traits convergents » entre autres : « une place centrale accordée à l'action et, de préférence, à l'action violente[1] ». La mort violente des personnages est donc un thème prégnant chez des auteurs comme Scott, Cooper, Assolant et bien sûr Dumas : on se souvient de la fin de Mylady de Winter dans *Les Trois Mousquetaires*, du massacre de la St Barthélémy dans *La Reine Margot*, en passant par les incessantes exécutions dans *Le Chevalier de Maison-Rouge.*

Si l'aventure scientifique – principalement géographique – constitue le maillage de l'œuvre de Verne, c'est-à-dire quelque 64 romans et une douzaine de nouvelles, rédigés pour la plupart de 1862 à sa mort en 1905, l'imaginaire de l'écrivain amiénois révèle un foisonnement des formes de récit : les voyages, donc, les spéculations technologiques, le roman policier et historique, le fantastique, etc. C'est une œuvre qui embrasse le temps – son temps – et l'espace, et surtout, comme l'écrit Michel Serres, se nourrit de « la résurgence […] d'une coulée fantastique de mythes[2] ». Le thème de la mort, chez cet auteur, connaît donc un traitement d'une extraordinaire diversité : expiation du méchant, souffrance du héros, étape initiatique, compagne mythique du regard amoureux, châtiment de l'orgueil surhumain.

Il convient en outre de préciser les conditions spécifiques de la poïétique vernienne : la majeure partie des récits de Verne a été publiée dans le cadre du *Magasin d'Éducation et de Récréation* de l'éditeur Pierre-Jules Hetzel ; il s'agissait de publier des œuvres aux vertus didactiques à l'intention d'un public adolescent et familial et dans les limites d'un cadre contractuel bien défini. Bien plus, de 1863 à 1886, année de la mort d'Hetzel, Verne devra écouter et prendre en compte – pas toujours – les critiques, demandes de modifications ou d'ajouts exprimées par son éditeur… et ami, lui-même écrivain pour la jeunesse. On s'en

[1] Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures, 1830-1930*, Presses Universitaires de Limoges, 2010, p.13.
[2] Michel SERRES, *Jouvences sur Jules Verne*, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 17.

doute, le thème de la mort sera un des foyers de la tension entre une poétique de l'extraordinaire et les contraintes commerciales et éditoriales

Comment s'en débarrasser ?

La dynamique de l'aventure, chez Verne, appelle, dans le personnel du roman, une certaine dichotomie. La quête du héros fait surgir sur sa route nombre de méchants, traîtres, pirates, marins mutins, trafiquants d'esclaves, etc., autant d'incarnations du Mal. Selon le poète anglais Milton, *Péché*, créature femelle, naquit du crâne de Satan révolté et conçut avec lui *Mort*, formant ainsi une « antitrinité »[3]. Les créatures du Mal, individus ou groupes, plus ou moins masquées, comme Satan au jardin d'Eden, menacent ainsi les héros positifs dans une quarantaine de romans. Il s'agit pour elles de briser l'accomplissement du cycle tracé par ces héros et cela, par la mort de ces derniers ; Ayrton dans *Les Enfants du capitaine Grant* (1865), Ogareff, dans *Michel Strogoff* (1876), Negoro dans *Un Capitaine de quinze ans* (1878), Torrès dans *La Jangada* (1881), – la liste est loin d'être close – ont pour principale préoccupation d'éliminer physiquement Lord Glenarvan, Michel Strogoff, Dick Sand et Joam Garral. Mais l'on sait que la mort du héros ne se dessine pas sur l'horizon d'attente du lectorat de Verne et la diégèse ne peut acquérir sa complétude que par l'élimination radicale du méchant. Il faut terrasser la bête, « le monstre », pour employer la dénomination de Simone Vierne[4]. Les romans mettent ainsi en scène un bon nombre de combats, de duels. La mise à mort du mal incarné, par le moyen de ces combats singuliers, conduit quelquefois à une théâtralisation de la narration : Verne, avant de rejoindre Hetzel et Jean Macé au *Magasin d'Éducation et de Récréation*, avait écrit et travaillé pour le théâtre. L'exécution par Michel Strogoff de l'ogre Ogareff dans l'espace clos d'une pièce du palais d'Irkoutsk illuminée par un incendie, les dialogues alternant avec les passages narratifs – ou didascalies – rendent l'épisode propre à la mise en scène, comme le montre l'adaptation à la scène du roman (fig. 1). La mort de l'ignoble Sacratif, le traître de *L'Archipel en feu* (1884), sur le pont de bois d'un navire qui fait signe aux « planches » de la scène de théâtre, en est un autre exemple. Cette mise à mort du méchant est ainsi le dénouement d'une tension qui s'empare du temps et surtout de l'espace de la narration. Le combat du Bien contre le Mal, et la défaite de celui-ci signalent donc l'apogée de l'expression des passions et de la violence qui exclut

[3] John MILTON, *Le Paradis perdu (Paradise Lost),* (1667), (tr. de Chateaubriand), Gallimard, Coll. « Poésie », 1995, p. 87 & sq.
[4] Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, Éditions du Sirac, 1973, p. 121 & sq.

toute intervention des autorités légales – si tant est que ces dernières soient visibles dans les espaces de sauvagerie.

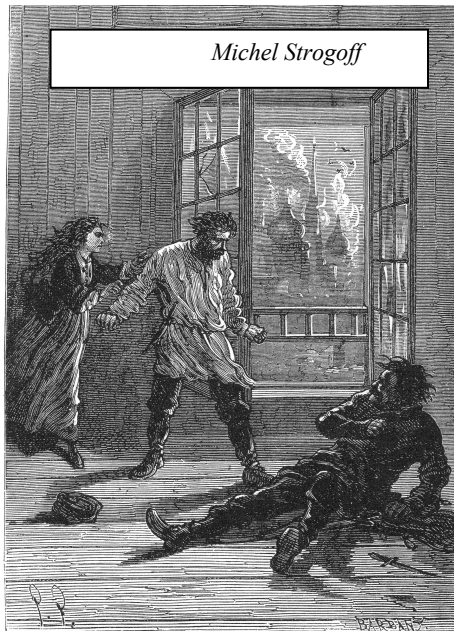


Fig. 1 : Soulevé soudain par une force irrésistible, il roula à terre…

Ainsi, chez Verne, la mort du méchant n'est pas du ressort de la justice institutionnelle ; pas de tribunaux ni de condamnations à la peine capitale comme dans *Les mystères de Paris* d'Eugène Sue ou *Oliver Twist* de Dickens. Deux exceptions cependant : les jumeaux Texar, dans *Nord contre Sud* (1887), parfaites incarnations esclavagistes du Mal, sont capturés et fusillés immédiatement par l'armée nordiste, non sans se voir parés par le narrateur d'une certaine grandeur au seuil de la mort. Mathias Sandorf, dans le roman éponyme, réécriture du *Comte de Monte-Cristo* de Dumas, condamne au châtiment suprême ses ennemis de toujours ; mais Jules Verne répugne à la mise en scène d'une exécution capitale et les condamnés, la nuit précédant leur châtiment, périssent dans l'explosion accidentelle de l'îlot où ils ont été détenus. Cela au grand soulagement de Mathias Sandorf : « Dieu a voulu nous épargner l'horreur de l'exécution ! »[5]. Sentiment partagé par Hetzel : « La justice de Dieu vaut mieux que celle des hommes, et cela a été un soulagement pour moi

[5] Jules VERNE, *Mathias Sandorf* (1885), Michel de L'Ormeraie, p.506.

de voir que Sandorf, grâce à Dieu, n'y mettait pas la dernière main lui-même »[6]. Cette volonté de ne pas faire endosser le rôle du bourreau au héros explique la délégation du châtiment suprême du méchant à une Providence divine – par ailleurs assez discrète chez Verne – dans des scènes où le feu purificateur, l'explosion, font disparaître le traître et ses comparses, ainsi celle de l'éléphant à vapeur qui anéantit Nana Sahib et ses partisans dans la *Maison à vapeur* (1880), celle du *Volcan d'or* (1989), ou le feu et le naufrage qui emportent les pirates sanguinaires de *Bourses de voyag*e : « Enfin l'Alert, coulant à pic, disparut dans l'abîme. Dieu avait fait justice de ces pirates […] échappés à la justice humaine »[7]. Le méchant reçoit rarement une sépulture et la nature, en particulier celle des points extrêmes, les pôles, comme dans *Les aventures du capitaine Hatteras*, fait disparaître efficacement les traîtres et les mutins, dont peuvent se charger aussi des représentants thériomorphes d'une justice transcendante, ours, chiens et même des oiseaux : dans *L'Étoile du sud* (1884), Pantalacci, accroché à un filet est emporté dans les airs par l'envol d'énormes gypaètes ; une fin qui n'est pas sans rappeler celle d'Ambrosio dans *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis (1796).

Il convient de mentionner, pour clore cette partie, les scènes, somme toute peu fréquentes, de combats des héros voyageurs contre des représentants de peuples habitant les contrées traversées. Les affrontements mortels ont surtout lieu – à l'exception de *L'Invasion de la mer* (1905) qui se situe en Afrique du Nord – dans les pays de colonisation anglo-saxonne, de l'Amérique du Nord à l'Australie, en passant par l'Afrique du sud, l'Inde, la Nouvelle Zélande, etc. On tue beaucoup en ces circonstances mais les adversaires sont aussi des agresseurs, comme il se doit...

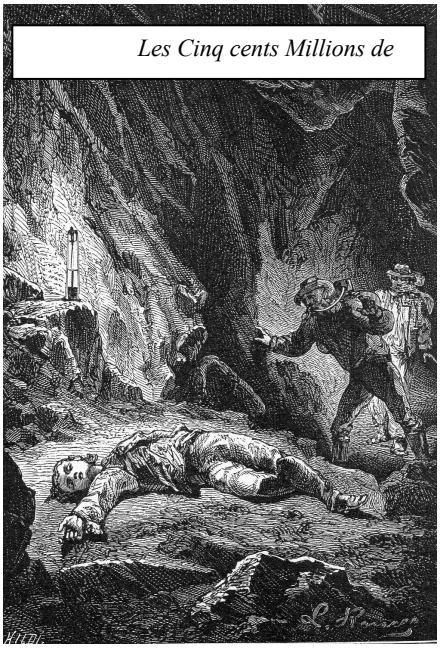
Mais la mort, chez Verne, ne peut frapper uniquement le méchant, sauf à déterminer une extrême schématisation du système des personnages de chaque roman, et par là même, un appauvrissement de la diégèse.

La mort de TOI

La mort ne se résume donc pas à l'expiation, elle est souvent une souffrance et « si la faute fait l'homme coupable, la souffrance le fait victime »[8]. Le héros souffre de la mort de l'être – ou des êtres – aimés ; une mort liée au passé, au secret, au non-dit, et qui marque de

[6] Olivier DUMAS, Piero GONDOLO DELLA RIVA & Volker Dehs, *Correspondance inédite de JulesVerne et de Pierre-Jules-Hetzel*, T. III (1879-1886), Genève, Slatkine, 2002, Lettre Hetzel-Verne du 25-12-1884, p. 257.
[7] Jules VERNE, *Bourses de Voyage* (1903) Hetzel, p.422.
[8] Paul RICŒUR, *Le Mal*, Genève, Labor et Fides, 2004, p. 23.

son empreinte les aventures du personnage. Philippe Ariès, dans son étude du deuil en Occident au XIX[e] siècle, précise que « les survivants acceptent plus difficilement qu'autrefois la mort de l'autre. La mort redoutée n'est donc pas la mort de soi mais la mort de l'autre, la mort de toi »[9] La perte de l'autre peut être révélée au lecteur par un regard oblique, celui qui montre au narrateur Aronnax, par la porte entrebâillée de la cabine de Nemo, « le portrait d'une femme, jeune encore et de deux petits enfants » devant lequel le commandant du Nautilus « s'agenouille en sanglots »[10] ; le dévoilement du mystère, l'explication de cette scène, n'interviendront qu'à la fin de *L'Île mystérieuse*. Le souvenir obsédant, la silhouette de l'épouse morte, massacrée, semble-t-il, lors de la révolte des Cipayes en Inde, hante le Colonel Munro pendant le périple de *La Maison à vapeur* ; même souffrance topique due au sort de la mère d'Erik Helsebom dans *L'Épave du Cynthia* ou à la disparition fulgurante de la Stilla, fiancée éphémère de Franz de Télek dans *Le Château des Carpathes* : « Ni le temps, ni la distance n'avaient pu apporter un adoucissement à sa douleur »[11]. La mort de l'enfant transporte la fable dans le registre tragique, c'est ce que Marcel Conche nomme « le mal absolu » parce que « l'enfant qui souffre, nu, désarmé, dépendant, confiant, étonné, éveille une pitié infinie »[12] .



[9] Philippe ARIÈS, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Seuil, 1975, p. 53.
[10] Jules VERNE, *20000 sous les mers*, (1869), Michel de L'Ormeraie, 1975, p. 515.
[11] Jules VERNE, *Le Château des Carpathes* (1892), Michel de L'Ormeraie, 1977, p.130.
[12] Marcel CONCHE, *Orientation philosophique*, *essai de déconstruction,* Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 2011, p. 34.

Fig. 2 : Au pied de la muraille humide

Cette mort inconcevable serait, pour rejoindre l'analyse par Simone Vierne du scénario de l'initiation héroïque, une nécessité permettant à Marcel Bruckman, dans *Les Cinq cents Millions de la Begum* (1879), après le décès accidentel du petit Carl asphyxié dans une galerie de mine par le gaz carbonique (fig. 2), de poursuivre sa quête initiatique et de « pénétrer enfin dans le lieu sacré, refuge du Monstre »[13]c'est-à-dire le savant prussien et francophobe Schultze[14]. La mort de l'enfant, de l'épouse, de l'ami, crée, chez le héros du roman d'aventure, une incohérence qu'il faut corriger : il s'agit pour lui de parcourir l'espace, les Carpathes pour Franz de Télek, la Méditerranée pour Mathias Sandorf et le monde sous-marin pour Nemo, l'Océanie et l'Australie pour *Mistress Branican* (1891), l'Irlande pour *P'tit Bonhomme* (1893) qui fuit le domicile de l'horrible Hart après la mort misérable d'une petite fille. Le deuil et la douleur ne se satisfont pas de la léthargie chez le héros et la dévoration intime du mal souffert font de lui un dévoreur d'espace. Il faut préciser qu'un grand nombre des héros verniens, qu'ils soient frappés ou non par la perte de l'autre dans le cadre de la diégèse, sont des orphelins. Mais la mort de l'être aimé appelle celle de l'adversaire et le voyage peut adopter la forme d'une quête de vengeance, comme pour Nemo et Sandorf.

Cette quête spatiale peut être accompagnée d'une mort symbolique, initiatique, puis d'une *re*-naissance.

Mort initiatique et renaissance

Le héros positif ne meurt pratiquement jamais de mort violente dans l'imaginaire vernien[15] : l'analyse de Michèle Weil, pour ce qui est du XVIII[e] siècle peut aisément s'appliquer à l'œuvre de Verne : « [Le héros] doit mourir, peu ou prou […], il mourra donc de façon atténuée, provisoire ou métaphorique, Il meurt un peu »[16]. Certains héros vont ainsi connaître une petite mort, perdant une partie d'eux-mêmes, pour renaître. Dolly Branican voit

[13] Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, *op. cit*., p. 132.
[14] La quête de Marcel Bruckman peut être lue également comme une réécriture du mythe de Thésée : il doit parvenir jusqu'à Schultze qui habite le centre de Stahlstadt, *la Tour du Taureau*.
[15] Deux exceptions : Jean-sans-nom, héros indépendantiste Québécois périt avec celle qu'il aime, Clary, dans les eaux des chutes du Niagara (*Famille-sans-nom*, 1889) une fin identique à celle de Martin Paz et Sarah au Pérou (*Martin Paz*, 1875).
[16] Michèle WEIL, Mort du héros ou mort de l'héroïne ? La mort et ses métamorphoses au début du XVIIIème siècle dans Jean-Pierre Landry (dir.) La mort du héros dans la littérature française. (Du Moyen Âge à nos jours, Actes du colloque (13 & 14 décembre 1996) Université Jean Moulin C.E.D.I.C., 1997, p.101)

son petit garçon se noyer sous ses yeux et en devient folle ; quatre ans plus tard, guérie, elle trouve la volonté de partir à la recherche de son mari, disparu en mer. La mort métaphorique est un topos vernien, une étape obligée du parcours initiatique du héros analysé par Simone Vierne. Ce parcours est étroitement lié à l'espace géographique et détermine des déplacements horizontaux, terrestres ou maritimes, ou verticaux, quand le héros, par exemple, pénètre dans le dédale des entrailles du globe. Le monde souterrain est le domaine de la mort par excellence, animé par les forces plutoniennes – qualificatif plus signifiant que Verne préfère de loin à « volcaniques ». La mort initiatique se métaphorise en évanouissement : celui d'Axel, dans *Voyage au centre de la Terre* (1864) quand, dans le labyrinthe des galeries souterraines, il se trouve séparé de ses compagnons, évanouissement d'Harry, dans *Les Indes noires* (1877), dans un cadre spatial pratiquement identique, perte de connaissance des colons de *L'Île mystérieuse* après le naufrage de leur ballon, de Robert Grant après avoir été enlevé par les serres d'un condor géant dans *Les Enfants du capitaine Grant*.

La *re*naissance succède à la mort initiatique et fortifie le héros dans sa quête : Harry participe à la construction de la ville minière souterraine de Coal city et cette étape initiatique le fait accéder à l'espace mythique qui irrigue l'ensemble de l'imaginaire de notre auteur ; le jeune homme ramènera, d'un puits de mine, du monde des enfers, la jeune Nell qui vivait sous terre en compagnie de son arrière-grand-père, Silfax ; ce personnage mystérieux qui brandissait jadis une torche pour détecter les nappes de grisou, est un autre Lucifer, « porteur de lumière ». Harry-Orphée montrera à Nell-Eurydice le monde de la surface mais, cette fois, la jeune épousée ne regagnera pas le monde des enfers et Silfax se précipitera dans les eaux sombres du lac souterrain.

La renaissance s'effectue aussi par la mort initiatique de l'immersion, la plongée dans les eaux purifiantes, celles de Marcel Bruckman dans *Les Cinq cents Millions de la Bégum*, Alex dans *Voyage au centre de la Terre*, ou Joe, le domestique du docteur Fergusson dans *Cinq Semaines en ballon* (1863), qui, pour alléger l'aérostat, se jette dans le lac Tchad et accède ainsi au stade de l'héroïsme. Mathias Sandorf, indépendantiste Hongrois, s'échappe de la prison où il devait être fusillé, emporté par le torrent souterrain de la Foïba (le Styx ?) avec son ami Etienne Bathory (fig. 3), puis, poursuivi par l'armée autrichienne jusqu'au rivage de l'Adriatique, « sans doute, une ou plusieurs balles durent l'atteindre, car il s'enfonça sous les

flots pour ne plus reparaître »[17]Quinze ans plus tard, il réapparaît sous un autre nom pour commencer son œuvre de vengeance.

Fig. 3 : Etienne Bathory saisi par le bras…

La purification par l'immersion acquiert toute sa fonction mythique dans *Le Chancellor* (1874) : les eaux douces de l'immense embouchure de l'Amazone, dans lesquelles tombe le narrateur de ce récit de naufrage purifient les survivants du Chancellor que la faim et la soif avaient réduits à l'anthropophagie, pour une partie d'entre eux. Doit-on lire dans ce roman où, exceptionnellement, la tonalité religieuse est assez sensible, la parabole de la dévoration d'une société par le mal révolutionnaire, à savoir la Commune ? Enfin, la mort suivie de la renaissance initiatique peut épouser la forme de la robinsonnade, un cadre narratif très prisé par notre auteur. Pour résumer : l'île Tabor servira de cadre à une mort sociale ; à la fin des *Enfants du capitaine Grant*, le traître Ayrton – et nous retrouvons là le refus d'une justice légale – n'est pas livré aux autorités qui le condamneraient à mort, mais abandonné à sa demande sur cette île Tabor[18], où l'on vient de retrouver le capitaine Grant. Lord Glenarvan lui promet d'ailleurs de revenir le chercher, un jour. Une dizaine d'années plus tard les colons de l'Île mystérieuse voisine découvrent et ramènent un être dégradé, proche de l'animal, dont il a l'apparence et l'existence, mais mort en tant qu'homme. La solitude a conduit Ayrton à

[17] Jules VERNE, *Mathias Sandorf*, *op. cit*., p. 134

[18] L'île Tabor, connue également sous la dénomination d'île Maria-Theresa, porte le nom de la montagne, où, selon les évangélistes (Marc, Matthieu et Luc), Pierre, Jacques et Jean assistent à la transfiguration du Christ.

une mort sociale. La renaissance s'effectuera par l'intégration à la micro-société humaine de L'Île Lincoln. « Il n'est pas bon que l'homme soit seul » nous dit la Genèse[19]; « la vocation de l'homme est sociale : toute solitude choisie ou imposée lui sont mortelles… » souligne Mireille Coutrix[20]. Ayrton seul, rongé par le remords devient la bête, un Caliban sans Prospero.

Éros & Thanatos

Très prudemment, Hetzel oblige, et malgré l'influence revendiquée d'Hoffman, par exemple, Verne a longé les confins du fantastique sans chercher vraiment à les explorer. Nous pensons à des nouvelles comme *Maître Zacharius* (1874), l'horloger qui vend sa fille à un personnage démoniaque, le Maître du temps, et y perd son âme et sa vie, ou à une nouvelle comme *Frrritt-Flacc* (1886), histoire d'un médecin vénal au cœur dur qui, appelé la nuit au chevet d'un mourant trouve dans le lit sa propre personne. Cette révélation spéculaire de la mort, comme du mal qui habite le personnage, nous invite à évoquer deux titres construits sur la dialectique de la mort d'une part, de l'image et de la voix de la femme désirée d'autre part. Dans *Le Château des Carpathes*, Rodolphe de Gorz et Franz de Télek expriment, de façon complémentaire, leur amour pour la cantatrice Stilla – l'étoile (fig. 4). Si Franz de Télek désire la Stilla en tant que femme et, plus que l'entendre, aime à la contempler – il se réjouit d'ailleurs qu'elle quitte la carrière dramatique – Rodolphe de Gorz, lui, est fasciné par la voix de la cantatrice : « il semblait que la voix de la cantatrice fût devenue nécessaire à sa vie comme l'air qu'il respirait » [21]. En fait, comme le remarque Jean-Pierre Picot, « Gorz et Télek ne sont plus que les deux moitiés d'un seul être, incapables chacun d'aimer la Stilla dans sa totalité »[22]. C'est Gorz qui fait brutalement basculer un topos romanesque du XIX[e] siècle – des messieurs en smoking dans les coulisses d'un opéra – dans le mythe tragique ; sa présence, à l'opéra, dans une loge grillée, est de plus en plus insupportable pour la Stilla et le soir de ses adieux à la scène, elle croise son regard et en meurt. Comme l'écrit Nathalie Prince, Gorz apparaît « comme une sorte d'Orphée perverti […], par un regard d'Enfer [il] semble tuer la lumineuse Stilla et la précipiter dans les ténèbres » [23]. La science de son acolyte

[19] *Genèse* (2-18)
[20] Mireille Coutrix, « Verne et Shakespeare », dans *Cahier de l'Herne* N°25 (1974), p. 234.
[21] Jules VERNE, *Le Château des Carpathes, op. cit*., p.120.
[22] Jean-Pierre PICOT, *La morte vivante et la femme sans ombre*, dans Francois Raymond (dir.) *La revue des Lettres Modernes* consacrée à Jules Verne, volume 5, 1987, p. 77-99.
[23] Nathalie PRINCE, *Les Célibataires du fantastique,* Paris, L'Harmattan, 2002, p. 317-318.

Orfanik (Orfanik-Orphée) lui permet plus tard, dans son château des Carpathes, d'entendre sans cesse cette voix préalablement enregistrée, y compris à l'instant même de la mort de la cantatrice. C'est la mort qui unit ces êtres : Gorz, « perdrait avec elle tout ce qui l'attachait à la vie » [24] , elle ne peut continuer à chanter sans qu'il la tue et il doit la tuer pour la posséder à travers sa voix seule. L'objet du désir artistique disparaît ainsi pour se fondre dans l'art lui-même ; Verne réactualise cette image de la jeune femme, désirée en tant qu'œuvre par son mari peintre et dont la vie physique est littéralement absorbée par le tableau dans *Le portrait ovale* d'Edgar Poe.

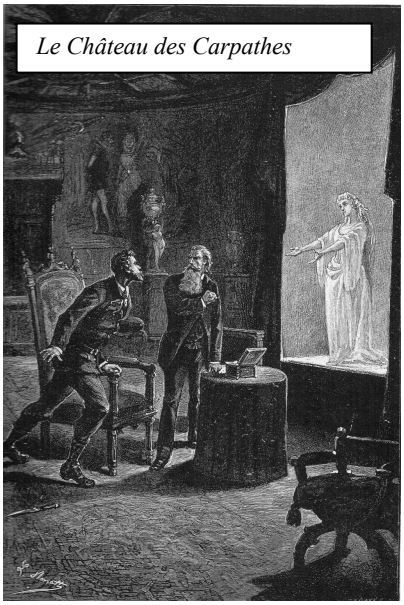


Fig. 4 : « Franz de Télek !... »
s'écrie Rodolphe de Gortz.

« La mort ne détruit pas, elle ne rend qu'invisible »[25] murmure Mathias Sandorf – alias le docteur Antékirtt – après avoir plongé le jeune Pierre Bathory dans un coma artificiel pour faire croire à son décès. Cette sentence pourrait illustrer le dernier roman de Jules Verne, *Le secret de Wilhelm Storitz* (1985), remis à l'éditeur dix-neuf jours avant sa mort en 1905 et publié cinq ans plus tard – très dénaturé – par son fils Michel Verne[26]. Wilhelm Storitz, possède le secret de l'invisibilité – autre anneau de Gygès – et désire épouser la jeune Myra. Refus de la jeune fille déjà fiancée à Marc Vidal, le peintre. Storitz incarne véritablement

[24] Jules VERNE, *Le Château des Carpathes, op. cit*., p. 125.
[25] Jules VERNE, *Mathias Sandorf*, *op. cit*., p. 240.
[26] Notre lecture est celle de l'œuvre originale, bien sûr.

l'esprit démoniaque qui, invisible, profane les anneaux nuptiaux et l'hostie au mariage des deux jeunes gens. Il sera tué en duel, comme tout méchant qui se respecte, mais aura auparavant rendu Myra invisible à jamais. Comme Gorz qui avait fait peindre un portrait en pied de la Stilla puis l'avait tuée en dérobant sa voix, Marc Vidal avait peint sa jeune fiancée et par là-même, ne peut éviter la mort de son image. Seule la voix de Myra signale une présence quasi-surnaturelle. Gorz avait conservé la voix et l'image de la Stilla, mais c'était une fausse vie, Myra perd son image et pourtant elle vit ! Le tissage de tous ces motifs, l'image, le regard, la mort unit les deux personnages féminins.

La femme morte, la femme invisible, l'image de la femme, des motifs peut-être moins bien connus chez Verne ; éloignons-nous de cette atmosphère Hoffmannienne et intéressons-nous au destin, à la fin de ces héros qui sont restés – le cinéma aidant – dans la mémoire commune.

Hybris et Némésis : la fin des Titans

Mon propos convoque maintenant une catégorie bien limitée de personnages qui se placent au dehors, au-delà de l'humanité ; des hommes – car il s'agit uniquement de personnages masculins – habités par une volonté surhumaine, jusqu'à la folie ; des êtres « du dehors » et de « l'abîme », comme l'écrit Jacques Pezeu-Massabuau[27], qui évoluent et agissent en des lieux sacrés, hors des routes communes. On pense au capitaine Nemo, (*Vingt mille Lieues sous les mers*) bien sûr, prince indien rongé par la haine des Anglais qui ont fait périr sa famille, errant aux commandes du *Nautilus*, détruisant corps et biens les vaisseaux britanniques et finançant des mouvements indépendantistes, à Robur le conquérant qui se proclame *Maître du monde* (1904) et qui pilote *L'Épouvante*, un appareil capable de circuler sur terre, dans les airs et sous l'eau, à l'Anglais Hatteras, littéralement aimanté par le Pôle Nord, qui sacrifie un équipage pour y planter le drapeau britannique, sans oublier le professeur Schultze, co-héritier des *Cinq-cents millions de la Begum*, maléfique et prémonitoire, fondateur de Stahlstadt, la cité de l'acier, rivale de l'utopique Franceville, et qui, persuadé de la supériorité de la « race allemande », veut détruire Franceville à l'aide d'une arme terrifiante. Ils sont coupables d'orgueil, l'*hybris*, qui les place en dehors de l'humanité car ils ont commis l'*hamartia*, la faute, la méconnaissance de leur condition humaine ; leur fin sera donc aux dimensions de leur errance tragique, elle prendra la forme de

[27] Jacques PEZEU-MASSABUAU, *Jules Verne et ses héros, Une leçon d'abîmes*, L'Harmattan, 2011.

la *némésis*, la justice divine qui anime les forces cosmiques défiées : Hatteras, dans *Voyages et aventures du Capitaine Hatteras* ayant atteint le Pôle Nord où se dresse un chronotope vernien, le volcan, veut se fondre avec l'axe exact de la Terre et se précipiter dans le cratère, mais, sauvé au dernier moment, il n'échappe cependant pas à la folie (Verne voulait le faire mourir dans le cratère mais Hetzel a refusé) ; Robur pénètre volontairement avec son engin volant au cœur d'un orage qui le foudroie ; la mort de Schultze, le savant nationaliste et belliciste est tout aussi étrange et signale également la présence du mythe symbolique : il a conçu un obus qui, en explosant, doit asphyxier et congeler les êtres vivants mais le projectile explose accidentellement dans son bureau, dans « La caverne du dragon » et « Là, dans ce tombeau où règnerait l'obscurité complète […] le cadavre du Roi de l'Acier allait rester seul, desséché comme une de ces momies des Pharaons que vingt siècles n'ont pu réduire en poussière !...»[28]. La *némésis* frappe en dehors de toute intervention humaine, les autres personnages ne prenant aucune part à la fin de ces surhommes, aucune providence divine n'est invoquée non plus. Ici, l'imaginaire du roman d'aventures est transcendé par le mythe ; nous avons évoqué Orphée à propos d'Orphanik, la folie d'Hatteras, celle de Robur, reproduisent les destinées d'Empédocle et Icare, quant à Schultze, sa fin le pare de la stature du Titan immobilisé, comme le chante Hésiode, sous le « Tartare brumeux[29]». Mais il faut lire chez Verne la valeur de l'exception ! Nous l'avons dit, tout le monde connaît Nemo, archétype du surhomme vernien, héros ambigu promis à une mort de Titan, du moins c'est ainsi que le lecteur se l'imagine ; mais le révolté ne sera pas englouti dans le Maëlstrom, « le Nombril de l'Océan »[30]. L'apothéose par la mort, va se trouver inversée dans *L'Île mystérieuse* ; bien sûr, Nemo, réfugié avec son vaisseau dans les eaux souterraines de l'île, joue d'abord le rôle d'un dieu caché et bienfaisant auprès des naufragés mais sa mort (fig. 4) – il meurt de vieillesse, tout simplement – lui fait parcourir le chemin du divin vers l'humain. Le surhumain ne se conçoit pas sans la solitude[31]mais Nemo est à l'agonie, il est donc un mortel ; « Je meurs, (dit-il), d'avoir cru que l'on pouvait vivre seul ! » [32] La mort lui permet alors de quitter le bord de l'abîme, la surhumanité, pour rejoindre, dans l'humanité, l'ancien condamné Ayrton, le seul de la vaste cohorte de méchants verniens qui soit racheté, recueilli par les colons de l'île Lincoln sur les indications de Nemo lui-même ! Ayrton sauvé de la

[28] Jules VERNE, Les Cinq cents millions de la Bégum, op. cit., p. 177.
[29] HÉSIODE, *Théogonie* (809), Paris, Les belles lettres, 1972.
[30] Jules VERNE, *20000 sous les mers*, *op. cit*., p. 526.
[31] Et c'est peut-être ce qui amène à la porte du suicide, au début de *En Magellanie*, le mystérieux Kaw Djer, un autre héros du bord de l'abîme.
[32] Jules VERNE, *L'Île mystérieuse* (1875), Michel de L'Ormeraie, 1977, p. 506.

mort sociale, s'échappe de l'enfer de la solitude et parcourt le chemin de l'animalité vers l'humanité, il est celui qui aperçoit le navire salvateur ; Nemo se dépouille de la solitude du surhomme pour rejoindre en mourant l'humanité des mortels.

Les surhommes, pas plus que les méchants évoqués plus haut, ne reçoivent de sépulture humaine. Le tombeau de Nemo sera évidemment son Nautilus, englouti sous l'île mystérieuse. Cette mort, cette transfiguration – dans le temps – de l'un et l'autre personnages, révèlent, même partiellement, le regard de Verne sur le monde.

L'Île mystérieuse

Fig. 4 : Cyrus Smith, élevant la main…

L'ensemble de l'œuvre de Jules Verne épouse la forme d'un foisonnement symphonique dans lequel résonnent les destinées de centaines de personnages qui tracent leurs routes sur la carte du globe – et même du système solaire ! Dans cette mosaïque de héros et de lieux le motif de la mort se dessine de multiples manières au gré des harmonies narratives et des sonorités mythiques qui donnent vie au récit et que nous n'avons pas toutes fait entendre. Nous aurions pu évoquer par exemple l'humour vernien qui nous amène à rire de la mort et parler du « suicide sur commande » de ce riche Chinois des *Tribulations d'un Chinois en Chine* (1879) ou du « Jeu de l'oie » à l'échelle des Etats-Unis auquel sont astreints dans *Le Testament d'un excentrique* (1899), les prétendants à l'héritage d'un milliardaire américain… qui n'est pas mort du tout ! Nemo repose à jamais au sein de l'Île Lincoln engloutie ; Strogoff, Sandorf, P'tit bonhomme, Lord Glenarvan, Dick Sand, la multitude des héros de l'écrivain amiénois appartiennent à un XIX^{e} siècle aujourd'hui défunt, aux horizons scientifiques largement dépassés ; pourtant, comme le démontre Tzvetan Todorov, « Ce que

les romans nous donnent est, non un nouveau savoir, mais une nouvelle capacité de communication avec des êtres différents de nous ; en ce sens, ils participent plus de la morale que de la science »[33]. Chaque lecteur d'un roman de Jules Verne, quel que soit son âge, insuffle à ces héros une nouvelle vie ; on lit et relit Jules Verne, partout et toujours, comme si ces étonnants « êtres de papier », par- delà les décennies et en dépit des modes, refusaient de disparaître. Mais, si notre auteur réunit encore de nombreux lecteurs, c'est surtout en raison de l'exceptionnel souffle vivifiant apporté par le vent de l'Aventure.

BIBLIOGRAPHIE

Les illustrations et leurs légendes sont celles des éditions Hetzel.

1 – Romans et nouvelles de Jules Verne cités, par ordre chronologique de publication en volumes.

Cinq Semaines en ballon (1863), Michel de L'Ormeraie, 1975.
Voyage au centre de la Terre (1864), Michel de L'Ormeraie, 1977.
Les Anglais au pôle Nord. Aventures du capitaine Hatteras (1866), Michel de L'Ormeraie, 1978.
Les Enfants du capitaine Grant (1867-1868), Michel de L'Ormeraie, 1975.
Vingt mille Lieues sous les mers, (1869-1870), Michel de L'Ormeraie, 1975
L'Île mystérieuse (1874-1875), Michel de L'Ormeraie, 1977
Maître Zacharius (1874), Michel de L'Ormeraie, 1978.
Le Chancellor (1875), Michel de L'Ormeraie, 1977.
Martin Paz, (1875), Michel de L'Ormeraie, 1977.
Michel Strogoff (1876), Michel de L'Ormeraie, 1977.
Les Indes noires (1877), Michel de L'Ormeraie, 1977.
Un Capitaine de quinze ans (1878), Michel de L'Ormeraie, 1977.
Les Tribulations d'un Chinois en Chine (1879), Michel de L'Ormeraie, 1976.
Les Cinq cents Millions de la Bégum (1879), Michel de L'Ormeraie, 1976.
La Maison à vapeur (1880), Michel de L'Ormeraie, 1979.
La Jangada (1881), Michel de L'Ormeraie, 1980.
L'Archipel en feu (1884), Michel de L'Ormeraie, 1979.

[33] Tzvetan TODOROV, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007, p. 77.

L'Étoile du sud (1884), Michel de L'Ormeraie, 1975.
Mathias Sandorf (1885), Michel de L'Ormeraie, 1977.
L'Épave du Cynthia (écrit en collaboration avec André Laurie), (1885), Les Humanoïdes Associés, 1977.
Frrritt-Flacc (1886), Michel de L'Ormeraie, 1979.
Nord contre Sud (1887), Michel de L'Ormeraie, 1978.
Famille-sans-nom (1889), Vendémiaire, 2013.
Mistress Branican (1891), Michel de L'Ormeraie, 1978.
Le Château des Carpathes (1892), Michel de L'Ormeraie, 1977
P'tit Bonhomme (1893), Michel de L'Ormeraie, 1979.
Le Testament d'un excentrique (1899), Michel de L'Ormeraie, 1979.
Bourses de Voyage, Hetzel, 1903.
Maître du monde (1904), Michel de L'Ormeraie, 1980.
L'Invasion de la mer (1905), Éditions du Rocher, coll. « Motifs », 2008.
Le Secret de Wilhelm Storitz, 1901 (date de création probable), texte original édité pour la première fois en 1985 par la Société Jules Verne, Éditions de L'Archipel, 1996.
En Magellanie,1897, (date de création probable), texte original édité pour la première fois en 1987 par la Société Jules Verne, Gallimard (Folio), 2005.
Le Volcan d'or, 1898, (date de création probable), texte original édité pour la première fois en 1989 par la Société Jules Verne, Gallimard (Folio), 2004.

DUMAS Olivier, GONDOLO della RIVA Piero & DEHS Volker, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules-Hetzel*, T. III (1879-1886), Genève, Slatkine, 2002.

2 – Autres œuvres littéraires

BIBLE de Jérusalem, *Genèse*, Éditions du Cerf, 1973.
DICKENS Charles, *Les Aventures d'Oliver Twist* (1838), Garnier (Le Livre de Poche), 2005.
DUMAS Alexandre, *Les trois Mousquetaires* (1844), Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 1995.
————, *La Reine Margot* (1845), Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 2016.
————, *Le Comte de Monte-Cristo* (1845-1846), Gallimard, coll. « Folio classique », 1998.

———, *Le Chevalier de Maison-Rouge* (1845-1846), Gallimard, coll. « Folio classique », 2005.
HÉSIODE, *Théogonie* (809), Paris, Les belles lettres, 1972.
LEWIS Matthew Gregory, *Le Moine* (1795), trad. Léon de Wailly, dans *Romans terrifiants*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1984.
MILTON John, *Le Paradis perdu (Paradise Lost),* (1667), (tr. de Chateaubriand), Gallimard, Coll. « Poésie », 1995.
POE Edgar Allan, *Le Portrait ovale* (1842), dans *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, Gallimard (Le Livre de Poche), 1963.
SUE Eugène, *Les mystères de Paris* (1842-1843), Gallimard (coll. Quarto), 2009.

3 - Ouvrages critiques, philosophiques et sociologiques

ARIÈS Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jo*urs, Seuil, 1975.
CONCHE Marcel, *Orientation philosophique*, *essai de déconstruction,* Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 2011.
COUTRIX Mireille, *Verne et Shakespeare*, dans Cahier de l'Herne N°25.
LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures, 1830-1930*, Presses Universitaires de Limoges, 2010.
PEZEU-MASSABUAU Jacques, *Jules Verne et ses héros, Une leçon d'abîmes*, L'Harmattan, 2011.
PICOT Jean-Pierre, *La morte vivante et la femme sans ombre*, dans Francois Raymond (dir.) *La revue des Lettres Modernes* consacrée à Jules Verne, volume 5, 1987.
PRINCE Nathalie, *Les célibataires du fantastique,* Paris, L'Harmattan, 2002.
RICŒUR Paul, *Le Mal*, Labor et Fides, 2004.
SERRES Michel, *Jouvences sur Jules Verne*, Les Éditions de Minuit, 1974.
TODOROV Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007
VIERNE Simone, *Jules Verne et le roman initiatique*, Editions du Sirac, 1973.
WEIL Michèle, *Mort du héros ou mort de l'héroïne ? La mort et ses métamorphoses au début du XVIIIème siècle* dans *La mort du héros dans la littérature française. (Du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque (13 & 14 décembre 1996) Université Jean Moulin C.E.D.I.C., 19