

Zoé COMMÈRE

CLAUDIUS BOMBARNAC DE JULES VERNE :
LE ROMANESQUE REFONDÉ PAR LE REPORTAGE ?

Université Lumière Lyon 2

Dossier de Master dirigé par
M. Olivier Bara

Mai 2013

Sommaire

Introductionp. 4

I GENÈSE DE L'ŒUVRE.....p. 11

1) Les sourcesp. 11

a) Conditions de travail du romancierp. 11

b) Sources avérées.....p. 14

c) Autres influences potentielles.....p. 21

2) La publication dans la presse.....p. 25

a) Le résultat d'une volonté particulière de l'auteur ?p. 25

b) Un processus de publication difficile.....p. 27

c) Les conditions de publication dans Le Soleilp. 30

3) Quelle(s) différence(s) entre la pré-publication dans la presse et la publication en volume ?.....p. 39

a) L'hypothèse d'une spécificité du texte publié en feuilleton.....p. 39

b) ...mais un repérage décevantp. 41

c) La question de la réception.....p. 47

II LA THÉMATIQUE DU VOYAGE.....p. 55

1) Évocation du voyage.....p. 55

a) Forte référentialité : descriptions des conditions de voyage d'un Européen en Asie centrale à la fin du XIX^e siècle.....p. 55

b) Mobilis in immobile ?p. 61

<i>c) Une discrète anticipation : le Grand Transasiatique</i>	p. 65
2) Le rapport à l'Autre	p. 71
<i>a) Une rhétorique du type</i>	p. 71
<i>b) Un texte raciste ?</i>	p. 74
<i>c) Le poids des enjeux géopolitiques</i>	p. 81
3) Productivité du texte	p. 87
<i>a) Une vision originale de l'Asie</i>	p. 87
<i>b) Tradition et modernité : la question du progrès</i>	p. 91
<i>c) Le caractère utopique du texte</i>	p. 95
III PRESSE ET LITTÉRATURE	p. 101
1) Représentation de la presse	p. 101
<i>a) La figure du reporter</i>	p. 101
<i>b) Le genre du reportage</i>	p. 110
<i>c) Rôle et fonctionnement du journal</i>	p. 120
2) Un roman tirailé entre différentes matrices textuelles	p. 120
<i>a) Récit de voyage contre reportage</i>	p. 120
<i>b) Les modèles médiatiques : une poétique empruntée à la presse</i>	p. 125
<i>c) Le roman : entre formes légitimes et emprunts à la paralittérature</i>	p. 130
3) ... qui présentent toutefois des points communs et donnent une certaine cohésion interne au roman	p. 135
<i>a) Énonciation : les valeurs du « je »</i>	p. 136
<i>b) La sérialité, facteur de cohésion interne</i>	p. 136

c) Un roman de crise ?p. 145

Conclusion..... p. 151

Bibliographie.....p. 159

INTRODUCTION

En tant qu'écrivain, Jules Verne a longtemps été boudé par les instances de légitimation ; de son vivant, il ne peut accéder à l'Académie française¹, pour qui il reste « un amuseur à l'usage de la jeunesse² ». Il connaît en revanche un succès durable auprès du grand public, et apparaît comme une « valeur sûre » pour les éditeurs, qui rééditent massivement ses romans les plus populaires, lesquels font également l'objet d'adaptations graphiques, dramatiques ou cinématographiques³. Ses œuvres semblent toucher des lectorats variés, puisque Pierre Macherey signale que deux groupes sociaux très différents se sont reconnus dans les textes de Jules Verne : « la bourgeoisie française de la troisième République, qui en fit la commande et la marqua de son sigle en en faisant un “ouvrage couronné par l'Académie française”⁴ » et le peuple de l'U.R.S.S. ; il qualifie en conséquence les productions verniennes de « phénomène idéologique complexe⁵ ». Les romans de Jules Verne ont d'ailleurs laissé une empreinte non négligeable sur leur lectorat, dont nombre de textes se font l'écho (par exemple *Les Mots* de Jean-Paul Sartre), au point que Michel Serres a pu écrire que les *Voyages Extraordinaires* « furent à la jeunesse de quelques générations ce que dut être *l'Odyssée* à la jeunesse grecque⁶ ». Des approches critiques⁷ se développent également à partir des années 1950 (on peut citer quelques jalons : en 1949, la revue *Arts et lettres* consacre un numéro à Jules Verne, en 1957, les *Mythologies* de Roland Barthes proposent un texte intitulé « Nautilus et Bateau ivre », en 1960, Marcel Moré publie *Le Très Curieux Jules Verne*). L'université s'intéresse progressivement aux *Voyages Extraordinaires*⁸ : avec sa thèse d'État « Jules Verne et le roman initiatique » en 1972, Simone Vierre fait figure de pionnière en la matière. La consécration de

1 L'Académie française lui décerne pourtant une récompense pour l'ensemble de son œuvre en 1872.

2 L'expression est de Jean-Pierre Picot, « Repères chronologiques », in *Europe*, “Jules Verne”, janvier-février 2005, n°909-910, p. 240.

3 On peut citer des exemples de ces (très nombreuses) adaptations, comme le film *Voyage au centre de la Terre* de Henri Levin (1959), la bande dessinée *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours*, de Ramon de La Fuentes (qui a adapté plusieurs romans de Jules Verne) en 1976 ou la pièce de théâtre *Les Naufragés du fol espoir*, adaptée d'un roman posthume de Jules Verne par Hélène Cixous et mise en scène par Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie de Vincennes en 2010.

4 Pierre MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, « III Quelques œuvres, 1 Jules Verne ou le récit en défaut », Paris, François Maspéro, 1966, p. 183.

5 *Idem*, p. 183-184 ; il ajoute : « il ne s'agit pas de réduire l'œuvre en lui reconnaissant un sens, manifeste ou caché ; ce qu'il faut expliquer au contraire, c'est cet étrange pouvoir qu'elle a de *varier en elle-même* : cette diversité qui, *a priori*, lui donne sa cohérence. »

6 Michel SERRES souligne la dimension pédagogique (et extraordinairement marquante) de l'œuvre vernienne dans *Jouvenances. Sur Jules Verne*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 13.

7 Soulignons que nombre d'écrivains avaient déjà salué l'œuvre de Jules Verne auparavant, comme Butor, qui le rapprochait de Lautréamont, Michaux, Éluard ou Perec.

8 Daniel Compère lie cette redécouverte et le fait que les romans de Jules Verne soient tombés dans le domaine public en 1966 (in *Jules Verne, Parcours d'une œuvre*, Encrage, Amiens, 2005), tandis que Christian Chelebourg l'associe plutôt à la conquête de l'espace (incarnée par le programme *Apollo* de la NASA) dans les années 1960.

l'écrivain, et sa réhabilitation en tant que grand écrivain de langue française paraissent définitives quand *Voyage au centre de la Terre* figure au programme de littérature comparée de l'agrégation de lettres modernes en 1980. Les publications (et les thèses) se multiplient, au point qu'à la fin des années 1980 (et la situation n'a pas changé depuis), Jean-Michel Margot⁹ recensait environ cent quarante ouvrages ou articles consacrés à l'auteur par an. Les approches choisies sont diverses – Christian Chelebourg met en évidence cinq grandes orientations des travaux consacrés à Jules Verne : l'« érudition bio-bibliographique », la « recherche socio-idéologique », les « fastidieuses listes d'erreurs », les « approches épistémologiques », les « lectures d'inspiration linguistiques » et enfin les « explorations de l'imaginaire »¹⁰. Ces travaux variés sont le plus souvent très laudatifs pour l'œuvre qu'ils étudient – leurs préfaces signalent souvent très explicitement cette logique de revalorisation. Il s'agit alors de dresser le portrait de Jules Verne en écrivain¹¹, ce qui a eu pour conséquence une focalisation sur les plus grands romans (notamment *Vingt Mille Lieux sous les Mers* et *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours*), une insistance sur la singularité de l'œuvre et sur son caractère littéraire (accompagnée d'abondantes comparaisons avec des écrivains dits « légitimes »¹²). Toutefois, ces approches, qui mettent en évidence des caractéristiques fondamentales de l'œuvre de Jules Verne, ont tendance à laisser au second plan le contexte historique et le cotexte¹³ des romans.

9 Dans sa *Bibliographie documentaire sur Jules Verne*, Ostermünigen, chez l'auteur, 1982 ; c'est Christian CHELEBOURG, qui rapporte cette information dans *Jules Verne, L'œil et le ventre. Une poétique du sujet*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999.

10 *Idem*, p. 9-10.

11 Le titre de l'ouvrage que Daniel Compère tire de sa thèse est très symptomatique : *Jules Verne Écrivain*, Genève, Droz, 1991.

12 On peut citer par exemple Daniel Compère : « Alors, Jules Verne précurseur littéraire? Je n'irai pas jusque là, mais son œuvre, tout en portant de façon évidente la marque du XIX^e siècle, témoigne d'une nouvelle attitude vis-à-vis de la forme romanesque : création d'un univers imaginaire qui se clôt sur lui-même avec des retours de personnages et des variations internes ; adoption d'une narration distanciée qui amène un jeu avec les conventions du récit ; travail sur le langage qui laisse entendre dans le texte une polyphonie de voix diverses ; parti-pris d'un style précis, objectif ; réflexion sur l'écriture posée dans le texte de manière plus ou moins explicite. Bref une œuvre multiforme qui s'apparente à la famille des romans réflexifs où l'on rencontre également *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide, *Les Enfants du limon* de Raymond Queneau, *L'Emploi du temps* de Michel Butor, *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, *La Belle Hortense* de Jacques Roubaud, etc. » (in Daniel COMPÈRE, *Jules Verne Écrivain*, op. cit. p. 8).

13 Claude Duchet propose une définition du cotexte : « Le cotexte, c'est ce qui travaille *en même temps*, ce qui est écrit *en même temps*, ce qui évolue *en même temps*, et ce qui est lu *en même temps*. [...] Ce cotexte est indissociable du texte puisque manifesté dans la même phrase qui s'écrit. La phrase s'écrit à la fois textuellement et cotextuellement, c'est-à-dire en provoquant une série de trajets de sens avec le narrateur, l'école, etc... Le texte se nourrit de ses références. Quelle que soit la question qui vous happe, vous êtes toujours renvoyé d'un *ici* à un *ailleurs*, vous êtes en situation d'interroger *l'ici* du texte en fonction d'un *ailleurs*. Ce sera le propre de chaque écrivain de jouer de l'opacité, de jouer de la transparence. [...] Le cotexte est ce qui dans le texte ouvre à un en-dehors du texte, sur un ailleurs du texte, sur un domaine de références avec lequel le texte travaille. » Il distingue le cotexte du contexte, définit comme « la portion de l'univers avec lequel le texte travaille. Parler du contexte d'une œuvre, c'est toujours partir d'une œuvre et de ce qui peut dialoguer du monde avec l'œuvre. Le lien est toujours problématique. L'espace contextuel est un espace dans lequel est inscrite la présence de l'œuvre. » (in Claude DUCHET et Patrick MAURUS, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 44-45).

Or ce type de perspective, articulé autour de la notion de sérialité¹⁴, développée à l'occasion des travaux sur la paralittérature¹⁵, permet d'étudier les logiques génériques, et se révèle particulièrement intéressant pour un roman comme *Claudius Bombarnac* car il repose largement sur un jeu avec les codes du sous-genre du roman d'aventures¹⁶. L'adoption d'une lecture sérielle peut également permettre de replacer un texte au sein de massifs textuels avec lesquels il interagit – leur faisant écho ou au contraire s'en distançant – : le journal dans lequel il est pré-publié en feuilleton, la collection dans laquelle s'intègre le volume, mais aussi plus largement, les discours sociaux ou idéologiques de son époque de rédaction. Ce type d'approche, qui emprunte les méthodes et les présupposés de la sociocritique, permet d'appréhender des textes moins connus (et souvent moins riches), tels que *Claudius Bombarnac*, dans lequel on retrouve difficilement les grands mythes verniens¹⁷. Paru en 1892 (d'abord au rez-de chaussée du quotidien *Le Soleil*, puis en volume chez Hetzel), ce texte paraît en effet assez daté, dans la mesure où il a pris naissance dans un cotexte qui nous semble ancien : celui de la mode du reportage littéraire et des romans de reportage¹⁸ d'une part et celui des romans d'aventures¹⁹ d'autre part. Il s'agit donc d'adopter une lecture qui tienne compte de ce cotexte au sein de la société médiatique de la Belle Époque, mais également du contexte²⁰ d'écriture du roman. Une approche historicisée permettra également de prendre en compte le discours de l'œuvre : le roman véhicule en effet des représentations de son temps, en particulier

14 Paul Bleton, qui a consacré une partie de ses travaux à la notion de sérialité, en fait le critère définitionnel de la paralittérature ; il souligne qu'il faut prendre en compte la sérialité de production et de consommation (« Paralittérature : entre sérialité et innovation », in Jacques MIGOZZI (dir.), *Le Roman Populaire en Question (s)*, Limoges, PULIM, « Littératures en marge », 1997.)

15 Les études sur la paralittérature sont globalement postérieures à celles sur Jules Verne : on peut signaler les colloques de Cerisy de 1967 sur « la paralittérature », de 1982 sur « Récit policier et littérature » et de 1986 sur « roman feuilleton et roman populaire », qui donnent à voir l'émergence progressive d'une réflexion qui s'élabore au sein des universités (notamment à Nancy, Lyon, Limoges et Québec) mais aussi dans des revues (*Tapis Franc*, *Belphégor*) et des associations (comme l'Association des Amis du roman populaire).

16 Jean-Yves Tadié souligne que *Claudius Bombarnac* est un roman mineur : « si tout le monde se souvient de Philéas Fogg, personne ne se rappelle Bombarnac. » (p. 103) ; « Dans un wagon plombé, le trésor de l'empereur de Chine, qui suscite convoitise, embuscade, explosion. Sinon, *Claudius Bombarnac* aurait ressemblé aux pages initiales d'un guide touristique, celles qui décrivent le voyage en chemin de fer. La grande époque de l'imaginaire ferroviaire sera plus tardive, postérieure à Verne, Zola et Mirbeau » : et il cite les œuvres de Cendrars (*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* [1913]), et Agatha Christie (*Le Crime de l'Orient-Express* [1934]), entre autres.

17 Pas de machine spectaculaire mais une simple locomotive à vapeur, pas de territoire inconnu à explorer mais la voie toute tracée d'un chemin de fer, pas de héros de l'envergure d'un Nemo (au grand dam du narrateur),... le roman apparaît donc comme une ré-écriture en mineur et assez désenchantée du schéma du roman vernien.

18 Michel COLLOMB souligne que le reportage a une histoire relativement brève : il naît à la conjonction d'un courant littéraire (le naturalisme) et d'un phénomène socioculturel (l'émergence de la grande presse à la fin du XIX^e siècle). Il connaît son apogée dans l'entre-deux-guerres, avant de disparaître, concurrencé par de nouveaux médias (photographie et télévision) (in *La Littérature Art Déco, Sur le style d'époque*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.) Il semble toutefois qu'il y ait une forme de retour du reportage, avec le lancement de revues qui en publient, comme *XXI* (le premier numéro est sorti pour l'hiver 2008 et il y en a quatre par an, qui incluent chacun un reportage sous forme de bande dessinée) ou *Usbek et Rica* (« le magazine qui explore le futur », trimestriel).

19 L'ouvrage de Matthieu Letourneux consacré au roman d'aventures étudie précisément la période 1870-1930, qui constitue la phase de définition (et de pleine application) des codes génériques (Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, PULIM, 2010).

20 Pour un roman qui se déroule à l'étranger, le contexte géopolitique et idéologique est à prendre en compte.

dans le cadre d'un discours sur l'Autre marqué par une stéréotypie essentialiste – très visible et qui heurte parfois la sensibilité moderne. Mais, comme l'écrit Henri Mitterand, « Le texte du roman ne se limite pas à exprimer un sens déjà là ; par le travail de l'écriture, il produit un autre sens, il modifie l'équilibre antérieur du sens, il réfracte et transforme, tout à la fois, le discours social²¹ » ; c'est ainsi que *Claudius Bombarnac* fait montre d'une certaine productivité discursive en proposant la vision d'une Asie centrale en pleine modernisation. La place de l'anticipation dans le roman est également à appréhender dans cette logique romanesque de production de sens.

Ce travail interrogera donc le roman en tant que produit de la « civilisation du journal²² ». En effet, si la presse est assez bien représentée dans l'œuvre vernienne, *Claudius Bombarnac* est le seul de ses romans²³ dont elle constitue véritablement le point focal. Les *Voyages Extraordinaires* mettent en scène plusieurs figures de journalistes, dont les plus marquantes sont peut-être Harry Blount et Alcide Jolivet dans *Michel Strogoff*, mais ils assurent rarement des fonctions de premier plan dans l'intrigue. De plus, tous ne sont pas montrés dans l'exercice de leur profession : Gédéon Spilett, dans *L'Île mystérieuse*, est reporter, mais sur une île déserte, il se comporte en aventurier à l'instar des autres membres de l'expédition ; de même, dans *Le Testament d'un excentrique*, le reporter H. T. Kymbale voyage à travers les États-Unis en tant que possible héritier d'un milliardaire fantasque, et non comme journaliste²⁴. L'œuvre vernienne met également en scène d'autres aspects du monde de la presse : l'auteur fait volontiers référence à des journaux réels, notamment dans *Sans dessus dessous*, dont une page entière est constituée d'un catalogue de titres de presse du monde entier, et fait apparaître le fameux reporter américain Stanley dans *Un Capitaine de quinze ans*. Les phénomènes de médiatisation sont également souvent mis en scène, et peuvent servir d'élément déclencheur à une intrigue romanesque : « La lecture d'un article peut faire naître l'aventure comme dans *Le Rayon vert*, dans *Sans dessus dessous*. Un phénomène est présenté comme mystérieux par des journaux, dans *Robur le Conquérant*, où Verne ne détaille pas les titres, alors que dans *Maître du monde*, le récit est ponctué, jusqu'à la fin, de citations d'articles qui maintiennent le suspense, offrent des fausses pistes, ou des semi-vérités.²⁵ » La diffusion de

21 Henri MITTERAND, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1986, p. 7.

22 Pour reprendre le titre de l'ouvrage collectif de Dominique KALIFA, Philippe REGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal, Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011.

23 La nouvelle « La Journée d'un journaliste américain en 2890 », originellement parue dans une revue américaine relève autant de la littérature d'anticipation que de la thématique de la presse ; de plus, bien que signée par Jules Verne, elle est en réalité l'œuvre de son fils Michel.

24 Toutefois, le périple de H. T. Kymbale est financé par son journal, la *Tribune* (de Chicago), qui charge son reporter de couvrir ses aventures : les conditions du voyage rappellent donc largement celles d'un reportage (sauf que les déplacements du journaliste ne sont pas déterminés par les injonctions de son rédacteur ou par les nécessités du terrain, mais par les dés d'un jeu de l'oie géant), d'autant que le texte fait place à des passages de carnet du reporter.

25 Christian ROBIN, « Jules Verne et la presse », in Jean-Pierre PICOT et Christian ROBIN (dir.), *Jules Verne : cent*

l'information apparaît souvent comme un enjeu romanesque, que ce soit à grande échelle comme dans la scène du télégraphe de *Michel Strogoff*, qui se veut un clin d'œil de l'inauguration du câble transatlantique par le président des États-Unis²⁶, ou au début de *P'tit Bonhomme*, lorsque le héros aidé de son chien vend des journaux dans la rue. De plus, les illustrations des *Voyages Extraordinaires* représentent souvent des journaux – lus par des personnages, vendus à la criée...²⁷ et laissent ainsi entrevoir la place centrale qu'occupait le journal dans la vie sociale au XIX^e siècle. L'univers médiatique semble donc inspirer Jules Verne, qui lisait énormément de journaux et de revues (pour se documenter et pour son plaisir, semble-t-il) ; toutefois, contrairement à beaucoup d'écrivains du XIX^e siècle qui collaborent régulièrement à un titre, il n'appartient pas directement au monde de la presse et en a donc surtout une connaissance de l'extérieur²⁸. Cependant, il fréquente un certain nombre de journalistes, dont le grand reporter Pierre Giffard, et en tant qu'écrivain à succès, il est assez souvent l'objet d'articles et d'interviews²⁹ (en particulier de la part de journalistes anglo-saxons). L'originalité de *Claudius Bombarnac* au sein des *Voyages Extraordinaires* réside dans la place centrale qu'y occupe la presse : elle offre en effet la thématique du roman, puisque le personnage central et narrateur est reporter et qu'il voyage pour rédiger un reportage ; le texte qui nous est donné à lire est son carnet de travail. On peut donc penser que la poétique du roman s'inspire de celle du reportage. De plus, la lecture de la correspondance de l'auteur avec son éditeur laisse penser que les sources de l'auteur appartiennent également à la « civilisation du journal ». Enfin, la pré-publication du roman s'est faite dans un quotidien, *Le Soleil*, ce qui permet de formuler l'hypothèse d'un jeu entre le rez-de-chaussée et le reste du journal. Toutefois, dès la lecture du sous-titre du roman, « carnet d'un reporter », l'hybridité générique du texte apparaît et laisse soupçonner que l'auteur n'a pas poussé jusqu'au bout sa tentative de mimétisme à l'égard de l'écriture journalistique. *Claudius Bombarnac* semble donc rester au milieu du gué, entre le roman d'aventures dont le héros est reporter³⁰, mais sans que sa profession n'ait véritablement d'impact sur

ans après, actes du colloque de Cerisy (2 au 12 août 2004), Rennes, Terre de Brume, 2005, p. 102.

26 Au chapitre XVII (« Versets et chansons »), du roman, le reporter britannique Harry Blount empêche son confrère et concurrent Alcide Jolivet d'accéder au télégraphe (et donc de faire parvenir l'information à son journal) en dictant la première page de la *Bible* au télégraphiste. Or c'est ce même texte que le président des États-Unis avait envoyé à la reine Victoria pour inaugurer le câble transatlantique.

27 On peut ici se reporter aux images qui accompagnent l'article précédemment cité de Christian Robin.

28 Ce dont il faudra tenir compte dans l'analyse ; cette absence de connaissance directe du métier de reporter explique peut-être en partie que ce soit le modèle de l'écrivain (en manque d'inspiration) qui transparaît dans la figure de Claudius Bombarnac.

29 On peut les lire dans *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, réunis et commentés par Daniel COMPÈRE et Jean-Michel MARGOT, Genève, Slatkine, 1998.

30 C'est d'ailleurs le caractère romanesque du récit que retient Blaise Cendrars (grand lecteur de Jules Verne) : la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* contient une allusion voilée à *Claudius Bombarnac* : « Nous avons volé le trésor de Golconde / Et nous allions, grâce au transsibérien, le cacher de l'autre côté du monde / Je devais le défendre contre les voleurs de l'Oural qui avaient attaqué les saltimbanques de Jules Verne » (*in* Blaise Cendrars, *Du Monde entier*, Paris, Gallimard, 1947, p. 30).

l'intrigue³¹, et le reportage réel ou fictif. Avec *Le Voleur d'enfants, reportage sensationnel*, qui paraît en 1906 en feuilleton dans *Le Matin*, Louis Forest propose un excellent exemple de ces « fictions d'actualité³² » : tout le texte³³ est constitué de faux articles (reflétant la diversité du contenu d'un véritable journal : il y a des interviews, des dépêches, des gros titres...) attribués à trois reporters, Bernard, Binard et Barbarus, avec quelques interventions d'un rédacteur. La poétique adoptée est entièrement celle du journal, et tout est mis en œuvre pour brouiller les frontières entre réalité et fiction : de nombreux personnages du roman sont des contemporains (beaucoup de figures du monde politique, médiatique et culturel font une brève apparition au détour d'un faux article), et les effets d'écho entre le support de publication et le contenu du roman sont fréquents (les trois reporters sont ainsi censés travailler pour *Le Matin*, ce qui place leurs articles fictifs sur le même plan que ceux des véritables journalistes). Le roman semble ici se dissoudre entièrement dans le moule journalistique, ce qui n'est pas le cas dans *Claudius Bombarnac*, qui mobilise beaucoup de ressources romanesques.

On suivra donc le parcours de création du roman, de ses sources médiatiques à sa publication dans la presse. Dans un premier temps, une étude de la genèse de l'œuvre mettra en évidence l'importance des sources médiatiques dans la constitution du décor mais également de l'intrigue du roman ; toutefois, il faudra déterminer si cette influence indéniable du journal se lit également dans la poétique du récit. Un travail sur la publication en feuilleton (et une comparaison avec la version du roman parue en volume chez Hetzel) permettra également de montrer s'il y a interaction entre le support et le contenu du feuilleton (effets d'échos, discordance³⁴ ...). Ensuite, une partie plus historique sur la thématique du voyage s'articulera autour de la tension entre sérialité (qui apparaît notamment dans le texte par la prégnance des stéréotypes, et qui caractérise les genres paralittéraires) et référentialité (fondement du reportage, et rendu nécessaire par la contrainte didactique imposée au romancier). En termes de discours, il s'agira également de mettre en perspective le poids des stéréotypes et la productivité du texte (permise et encouragée par le fait que

31 *Les Cinq Sous de Lavarède* (1894) de Paul d'Ivoi constitue un bon exemple de ce type de roman, dans lequel le reporter apparaît comme un *alter ego* démocratique (car salarié, du moins en théorie) du modèle plus aristocratique de l'aventurier. Mais de fait, le héros journaliste ne travaille pas : il fait le tour du monde pour pouvoir hériter d'un cousin dont la mort le rend riche à condition qu'il relève le défi de se lancer dans son périple avec cinq sous seulement en poche.

32 L'expression est de Marie-Ève Thérénty, « La naissance de la fiction d'actualité », in Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT (dir.), *Presses et Plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2004.

33 A l'exception d'une note de l'auteur rappelant qu'il s'agit d'un roman et non de la vérité – moins pour empêcher les lecteurs d'y croire que pour les laisser penser que certains se sont laissés prendre au piège de la fiction, selon les notes de Pierre-Olivier BOUCHARD et Guillaume PINSON qui ont proposé une édition critique numérisée du texte sur le site Médias19.

34 Marie-Ève Thérénty souligne en effet que le journal, écrit à plusieurs mains, est un lieu de polyphonie ; il peut par conséquent y avoir des écarts assez importants entre le discours du journal (qui n'est pas unifié) et celui du feuilleton. (in *La Littérature au quotidien. Poétique journalistique au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.)

Claudius Bombarnac est un roman d'anticipation). Enfin, on interrogera la place de la presse en tant que thématique du roman, et on mettra en évidence l'hybridité générique du texte : influencé par des genres médiatiques (le reportage, mais pas exclusivement), le récit est également redevable à des formes plus fictionnelles. Ce travail sur la poétique du roman donnera à voir certaines limites d'un texte qui cherche à renouveler les formes romanesques en les combinant à d'autres types de récit.

I GENÈSE DE L'ŒUVRE

Beaucoup de traits de *Claudius Bombarnac*, notamment dans le processus générique du roman, permettent de le qualifier de produit de la civilisation du journal. Les fréquentes déclarations de Jules Verne sur ses méthodes de travail insistent en particulier sur l'importance de la presse dans ses lectures quotidiennes³⁵, dont il retirait nombre d'éléments documentaires intégrés par la suite dans ses textes. Cette phase préparatoire, qui est antérieure et contemporaine de la période de rédaction rejaillit en quelque sorte sur le texte définitif, dans la mesure où l'auteur inscrit ce processus dans son roman lorsqu'il y mentionne de manière plus ou moins dissimulée certaines de ses sources. De plus, la publication d'une très grande partie des *Voyages Extraordinaires* dans divers journaux semble indiquer une affinité particulière de l'écrivain avec ce média. Il s'agira alors de déterminer si, au sein du corpus vernien, une spécificité de *Claudius Bombarnac* comme roman de la presse se dégage de ses conditions de production et de diffusion.

1) Les sources

a) Conditions de travail du romancier

Dans un premier temps, il convient d'évoquer brièvement³⁶ les habitudes de travail de Jules Verne. La puissance imaginative de l'univers vernien a beaucoup été mise en valeur, en particulier par les critiques d'inspiration psychanalytique ou mythographique³⁷, mais cette œuvre est également le

35 Christian ROBIN, dans « Jules Verne et la presse » souligne que ce goût pour la presse prend sens dans un contexte historique donné : « Il n'est pas étonnant que les journaux aient occupés dans la vie et l'œuvre de l'écrivain une place de tout premier plan puisque le Second Empire puis la IIIe République connurent une période faste pour la presse » (in Jean-Pierre PICOT et Christian ROBIN (dir.), *Jules Verne : cent ans après*, actes du colloque de Cerisy, Rennes, Terre de Brume, 2005, p. 91).

36 Pour une étude plus complète, voir les travaux de Daniel COMPÈRE, et en particulier *Jules Verne Écrivain*, Genève, Droz, 1991, dont la première partie s'intitule « Contrats et contraintes ».

37 On peut penser aux travaux de Marc Soriano dans le premier cas et de Michel Serres dans le second.

produit d'un travail contraint, structuré par les exigences de l'éditeur qui vise un certain marché ainsi que par des codes internes aux *Voyages Extraordinaires*.

La collaboration de Jules Verne avec Hetzel père (jusqu'en 1886) puis fils a ainsi déterminé certaines caractéristiques des romans verniens. Tout d'abord, un contrat précis lie l'éditeur et son auteur, qui doit lui livrer « chaque année trois volumes composés dans le genre de ceux qu'il a primitivement édités³⁸ [...] et faits pour le même public et de la même étendue³⁹ » ; à partir de 1871, un nouveau contrat ramène le nombre de volumes dus à deux par an : pour l'année 1892, il s'agit de *Claudius Bombarnac* et du *Château des Carpathes*⁴⁰. La référence aux volumes précédents conditionne également le type d'œuvre publiée par Jules Verne : il doit s'agir de romans mêlant aventures – donc divertissement – et didactisme, et destiné à un public jeune. Ces critères sont d'ailleurs rappelés dans l'*Avertissement de l'éditeur* qu'Hetzel signe en 1866 pour l'édition en volume des *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* (dans le cadre de la création de la collection des *Voyages Extraordinaires*, qui réédite en grand format, parfois avec des modifications textuelles et avec des illustrations les premiers romans de Verne) : « Son but est, en effet, de résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne, et de refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers. » De plus, le didactisme de l'œuvre de Jules Verne en général est fortifié par l'horizon d'attente⁴¹ lié à ses conditions d'édition : les éditions Hetzel, dont Jules Verne est un des auteurs phares, ont en effet un catalogue qui détermine pour partie la réception de leurs publications. La présence de textes comme *Histoire d'une bouchée de pain, lettres à une petite fille sur la vie de l'homme et des animaux* (un immense succès de Jean Macé, paru originellement chez Dentu en 1861 et réimprimé ensuite seize fois chez Hetzel) souligne le choix d'une ligne éditoriale empreinte d'un didactisme qui se veut adapté à l'enfance⁴². Dans sa contribution « La Science dans le livre pour enfants », Dominique Diguët cite la préface du *Magasin d'Éducation et de récréation* (1864 : «Éducation, récréation, sont à nos yeux deux termes qui se rejoignent. L'instructif doit se présenter sous une forme qui provoque l'intérêt : sans cela il rebute et dégoûte de l'instruction ; l'amusant doit

38 Il s'agit de *Cinq semaines en ballon* (1862), du *Voyage au centre de la Terre* (1864), de *De la Terre à la Lune* (1864-1865) et des *Enfants du Capitaine Grant* (1864-1865).

39 Daniel Compère rapporte ainsi les termes du contrat de 1865 (in *Jules Verne, Parcours d'une œuvre*, Encre, Amiens, 2005, p. 19).

40 Si pour l'année 1892, le nombre de volumes égale celui des romans, ce n'est pas toujours le cas : *Vingt Mille lieues sous les mers* compte pour deux volumes.

41 Ce concept d' « horizon d'attente » est théorisé par Hans Robert JAUSS qui le définit comme « le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. » (in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2002, p. 54).

42 Francis MARCOUIN, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIX^e siècle*, 2006, Paris, Honoré Champion.

cachez une réalité morale, c'est-à-dire utile, sans cela il passe au futile et vide les têtes au lieu de les remplir⁴³ » ; ces propos sont extrêmement révélateurs de la mission pédagogique qu'assigne l'éditeur à ses parutions, ainsi que des méthodes qu'il entend mettre en œuvre (ou plus exactement faire adopter par ses auteurs).

Par ailleurs, le cadre des *Voyages Extraordinaires* impose à l'auteur la contrainte d'un « quadrillage⁴⁴ » minutieux (et en définitive presque complet⁴⁵) du globe : c'est ainsi que *Claudius Bombarnac*, en décrivant l'Asie centrale, prend place entre *Michel Strogoff* (1876), qui évoque un voyage de Moscou à Irkoutsk en Sibérie et *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* (1879), dans lequel les personnages principaux parcourent la Chine. Le roman de 1892 reprend d'ailleurs un certain nombre d'éléments des textes antérieurs : le tarentass évoqué au début de *Claudius Bombarnac* fait l'objet du chapitre IX de *Michel Strogoff* (« En tarentass nuit et jour »), et la posture très favorable aux Russes est commune aux deux textes. La référence à *Michel Strogoff* dans *Claudius Bombarnac* (p. 97) peut donc apparaître comme un clin d'œil au lecteur assidu des *Voyages Extraordinaires* et souligne que le roman est à lire dans la continuité des autres. De la même manière, le lecteur attentif peut repérer dans *Claudius Bombarnac* des détails qui rappellent les aventures de Kin-Fo : le nom de Kinko, par exemple, est assez proche de celui du riche Chinois, et leurs fiancées résident toutes deux « avenue Cha-Coua, à Pékin » ; nombre d'éléments documentaires se retrouvent d'ailleurs d'un texte à l'autre (par exemple l'habitude des Chinois de croquer des graines de pastèques⁴⁶), ce qui peut laisser penser que l'auteur a réutilisé les mêmes sources, ou s'est servi de ses propres écrits comme de sources⁴⁷. Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Jules Verne apparaît de ce fait comme un tout cohérent, qui rend compte de la diversité du globe en l'unifiant dans une vision cohérente et lisible, répondant ainsi aux injonctions de son éditeur.

Enfin, les méthodes de travail de Jules Verne laissent entrevoir un écrivain qui écrit avec beaucoup de discipline : son travail procède en effet d'une « rédaction à programmation scénarique », pour emprunter une expression de la critique génétique. Pierre-Marc de Biasi définit ainsi cette forme de travail (qui s'oppose à l'« écriture à structuration rédactionnelle » d'un Stendhal

43 Bruno BÉGUET (dir.), *La Science pour tous. Sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Paris, Bibliothèque du conservatoire national des arts et métiers, 1990, p. 151.

44 Daniel COMPÈRE, in *Jules Verne Ecrivain*, Genève, Droz, 1991 parle d'un « quadrillage systématique du globe » (p. 38) qu'il considère comme une « règle d'écriture » contraignante et féconde.

45 Voir le classement des romans par aires géographiques que propose Jean-Yves TADIÉ dans le chapitre qu'il consacre à Jules Verne dans *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982.

46 La plupart de ces reprises, qui portent surtout sur des points de détails (qui créent des effets de réel) sont signalés en note dans *Claudius Bombarnac*.

47 Toutefois, il n'a semble-t-il pas repris ses travaux sur les voyageurs, puisque aucune des expéditions qu'il raconte dans son *Histoire des grands voyages et des grands voyageurs* (et en particulier dans le troisième volume consacré au XIX^e siècle) ne figure parmi celles qu'il mentionne dans le roman. On peut donc penser que les reprises de ses autres œuvres (romanesques) relèvent surtout d'une logique de connivence et de parodie.

par exemple) : « Il y a des écrivains qui ne peuvent travailler qu'avec un canevas précis selon le principe d'une « écriture à programmation scénarique » (« écriture à programme ») qui anticipe sur la textualisation en lui assurant le guidage d'un plan initial.⁴⁸ » ; Flaubert et Zola, travaillaient également ainsi. Jules Verne procédait en effet par étapes successives : une phase de documentation⁴⁹ entraîne un travail de textualisation et d'absorption progressive des sources, tandis qu'en parallèle le romancier entame un processus d' « écriture-réécriture⁵⁰ », qu'il détaille ainsi :

J'établis d'abord les grandes lignes de ce qui va constituer mon nouveau roman. Je ne commence jamais un livre sans savoir ce que seront le début, le milieu et la fin. Jusqu'à maintenant, j'ai toujours eu la chance d'avoir à l'esprit non pas un mais une demi-douzaine de projets bien déterminés. Si je suis à court d'idées sur un sujet, c'est à ce stade-là que je décide d'y renoncer. Une fois mon travail préliminaire terminé, je dresse un plan des chapitres puis je commence la véritable écriture de ma première version au crayon, en laissant une marge d'une demi-page pour les corrections ; puis je lis le tout et le repasse à l'encre. Je considère que mon vrai travail commence avec le premier jet d'épreuves, car non seulement je corrige les phrases mais je réécrits des chapitres entiers.⁵¹

De plus, le romancier avait une très grande exigence vis-à-vis de son style, et consacrait énormément de temps et d'énergie à revoir et perfectionner ses textes : « Au moment où il finit *Hatteras*, Verne écrit à Hetzel pour lui dire "combien il cherche à devenir un styliste, mais sérieux ; c'est l'idée de toute ma vie ". "Je ne tiens pas énormément à être un arrangeur de faits [...]. Ce que je voudrais avant tout, c'est être un écrivain. "⁵² ».

Claudius Bombarnac est le produit à la fois de l'imagination prolifique de Jules Verne mais aussi de conditions de travail déterminées par sa collaboration avec un éditeur dont le rôle s'est avéré déterminant pour l'œuvre. De plus, ce roman, qui vient à la fin d'une longue carrière de romancier, a bénéficié des techniques de l'écrivain et des connaissances accumulées par lui au cours de la rédaction de ses ouvrages précédents, avec certains desquels il entretient des liens d'intertextualité (dans une logique parodique) assez marqués.

b) Sources avérées

48 Pierre-Marc de BIASI, *Génétique des textes*, Paris, CNRS éditions, 2011, p. 74-75.

49 Daniel COMPÈRE écrit : « L'écriture du texte commence avec la mise au point d'un synopsis de roman qui naît de la rencontre d'un pays, d'une action et d'un ton. [...]Le récit se récité se développe d'abord autour du savoir. » (*in Jules Verne Écrivain*, Genève, Droz, 1991, p. 46).

50 *Idem*, p. 46.

51 *Idem* p. 47-48 ; il s'agit d'une citation empruntée à Marie A. Belloc, « Jules Verne at home », *The Strand Magazine*, vol. IX, février 1895, et que Daniel Compère traduit d'après l'original. Il ajoute : « On remarquera que l'évolution matérielle de l'écriture accompagne l'élaboration du texte : projet (notes éparses), plan, brouillon (crayon), ajouts (marge), réécriture (encre), corrections (épreuves). »

52 Jean-Yves TADIÉ, *Regarde de tous tes yeux, regarde !*, Paris, Gallimard, 2005, p. 259 ; des propos semblables parsèment toute la correspondance du romancier, qui écrit : « Je travaille à mort ».

Claudius Bombarnac, sous l'influence des codes génériques du récit de voyage, propose une mise en scène particulière de ses sources. Certaines d'entre elles, mentionnées dans le corps du texte, apparaissent donc comme des lectures du personnage (nécessairement partagées par l'auteur qui les incorporent à son roman) ; d'autres en revanche ne sont citées que dans la correspondance de Jules Verne. Il convient donc de s'interroger sur ce traitement différencié, ainsi que sur les fonctions dans le roman des sources du romancier, et sur leurs modalités d'insertion textuelle.

Les sources explicites, c'est-à-dire citées dans le roman comme des lectures du narrateur, et qui sont donc également des sources du romancier sont finalement assez peu nombreuses. De plus, leur présentation souvent lacunaire, qui a partie liée avec la volonté de faire passer le roman pour un carnet de travail, et que des références complètes alourdiraient, rend souvent l'identification de ces références un peu problématique. Le nom de l'ingénieur Boulangier revient à quatre reprises (pages 39, 68, 79 et 85), et si le titre de l'ouvrage consulté par Jules Verne n'est pas explicitement mentionné, l'allusion à « cet intéressant voyage qu'il a fait jusqu'à Merv » (p. 63) renvoie clairement à un texte qui paraît en volume en 1888 chez Hachette sous le titre de *Les Russes dans l'Asie centrale et le chemin de fer transcaspien : voyage à Merv*, dont des extraits sont repris dans la revue *Le Tour du monde* en 1887⁵³. Ce récit de voyage rédigé dans les règles de l'art, et qui est publié avec des gravures et des cartes a largement inspiré Jules Verne. Ses renvois au texte, qui ne rendent pas compte de tous les emprunts du romancier, semblent assigner deux fonctions à cette source : la mention du nom de l'ingénieur joue comme caution d'authenticité du propos (en particulier quand ce qui est raconté est inattendu, comme lorsqu'il est question du général russe dévoré par des chiens errants, page 85) et dispense également le narrateur de développer plus largement certains éléments en invitant le lecteur à se reporter à d'autres écrits⁵⁴. Sur le plan documentaire, le roman doit beaucoup à ce récit de voyage : les passages sur la colonisation russe, sur la construction et le trajet du Transcaspien⁵⁵ ou sur la religion zoroastrienne qui figurent dans le roman sont probablement redevables aux longs développements que leur consacre Edgar Boulangier⁵⁶. Jules Verne emprunte

53 Edgar BOULANGIER, « Voyage à Merv », in *Le Tour du Monde*, 1887, p. 145-208 ; à noter que ce même volume abrite également « DE ZAISSANSK AU THIBET ET AUX SOURCES DU HOANG-HO (FLEUVE JAUNE), troisième voyage de M. PRJÉVALSKY en Asie centrale. - 1879-1880. », et que Jules Verne mentionne le nom de cet explorateur russe dans le corps du récit. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k344208/f148.image>)

54 Page 67 : « Askhabad est le chef-lieu de la Transcaspienne, et je me rappelle fort à propos ce qu'en a dit l'ingénieur Boulangier au cours de cet intéressant voyage qu'il a fait jusqu'à Merv. Tout ce que j'ai entrevu en quittant la gare sur la gauche, c'est la sombre silhouette du fort turkoman, dominant la nouvelle ville, dont la population a presque doublé depuis 1887. Cela forme un bloc assez confus derrière un épais rideau d'arbres. »

55 Comme *Claudius Bombarnac*, Edgar Boulangier parsème son récit de listes des noms des stations traversées par le train à bord duquel il se trouve ; il accompagne d'ailleurs son ouvrage d'une liste des stations (avec leurs caractéristiques) et d'une carte (qui donne l'avancement des travaux en 1887).

56 On pourrait multiplier les exemples de passages que le roman de Jules Verne intègre en son sein, comme cette description du train de pose du Transcaspien (qui figure dans le volume du *Voyage à Merv* page 198), qui est reprise dans le roman à la page 55 :

également des détails qui créent des effets de réel, comme en témoigne la proximité de leurs évocations du pont des bateaux (appartenant tous deux à la compagnie russe Caucase et Mercure) empruntés par des voyageurs :

Ils n'offrent pas non plus le même confort : Arméniens, Caucasiens, Persans, Juifs boukhares, hommes, femmes et enfants, tous misérables passagers de troisième et de quatrième classe, sont couchés pèle-mêle sur le pont, y préparent leur lit pour la nuit et s'enroulent dans des couvertures aux éclatantes couleurs végétales qui s'achètent fort cher à Paris.⁵⁷

A l'avant du paquebot, nombreux passagers, Turkomènes en guenille, Kirghizes aux yeux bridés, moujiks en tenue d'émigrants, — de pauvres diables, enfin, étendus sur les drômes, contre les parois, le long des prélarats. Ils fument presque tous, ou grignotent les provisions qu'ils ont emportées pour la traversée. Les autres cherchent déjà dans le sommeil à réparer leurs fatigues, peut-être même à tromper leur faim. (p. 27)

Le romancier transpose aussi certaines anecdotes du récit de l'ingénieur sous forme de péripéties romanesques : on peut ainsi faire un parallèle entre ce passage du chapitre II du texte d'Edgar Boulangier et la fin du chapitre VII de *Claudius Bombarnac*. La proximité entre les deux extraits est d'ailleurs d'autant plus notable que l'accident a lieu au même endroit, c'est-à-dire avant l'arrivée du train à la station de Ghéok-Tépé :

Mais malgré toutes les précautions, on ne va pas à Merv sans écraser un chameau. Le crépuscule nous permet de voir encore le poste cosaque de Koutol (verste 66) avec son *mirador* abandonné depuis la pacification ; puis la nuit tombe tout à fait. Bientôt un choc se fait sentir dans tout le wagon : la machine vient de tamponner deux dromadaires de belle taille, et nous roulons sur ces grands corps broyés. Le propriétaire ahuri lève les bras en l'air, il est bien temps ! On ne lui payera point ses bêtes, et il doit s'estimer heureux de ne pas être condamné à payer lui-même les avaries de la locomotive, car elle a reçu un rude coup, elle aussi, et les réparations nous retiennent une heure et demie à la station suivante, *Balla-Ichem*.⁵⁸

Cependant nous ne sommes pas encore arrivés à la station de Ghéok-Tépé.

En ce moment, des cris se font entendre au dehors.

Je me hâte de sortir du fourgon dont je referme la porte.

« Deux heures après le départ, nous arrivons au train de pose, à ce train fameux, qui peut abriter quinze cent hommes et s'avance tous les jours d'une étape vers l'Orient.

Il est arrêté devant nous, et je compte trente-quatre wagons, savoir :

Quatre wagons à deux étages pour les officiers (en haut les brosseurs) ;

Un wagon-salle à manger pour les officiers ;

Un wagon-cuisine pour les officiers ;

Trois wagons-cuisine pour la troupe (trois compagnies de deux hommes chacune) ;

Un wagon-ambulance ;

Un wagon-télégraphe ;

Un wagon-force ;

Un wagon-vivres ;

Un wagon-réserve pour les boulons et les accessoires de pose nécessaires à une longueur de 2 vertes.

Vingt wagons à deux étages pour logement de la troupe et des ouvriers (six cent soldats russes et trois cent terrassiers indigènes). »

Suit un long développement assez technique sur la taille des wagons, le rythme des travaux...

57 Edgar BOULANGIER, *Les Russes dans l'Asie centrale et le chemin de fer transcaspien : voyage à Merv*, Paris, Hachette, 1888, p. 78.

58 *Idem*, p. 112.

Il était temps.

A peine suis-je sur la plate-forme que la logette s'ouvre. Popof en sort sans m'avoir aperçu, pénètre dans le fourgon et se dirige vers la locomotive.

Presque aussitôt le train a repris sa vitesse normale, et Popof reparait un instant après.

« Qu'est-il donc arrivé, Popof ? »

— Ce qui se voit souvent, monsieur Bombarnac. Un dromadaire vient de se faire écraser...

— Pauvre bête !

— Pauvre bête... qui aurait pu causer un déraillement...

— Fichue bête alors ! »

De même, la parenté est évidente entre la fin du chapitre III du roman et ce passage du *Voyage à Merv*⁵⁹ : le romancier reprend les données du voyageur et les dramatise en faisant des personnages du roman des acteurs de l'événement qu'il rapporte sous la forme d'une péripétie.

Dans tous les cas, il est certain que l'huile minérale existe en pleine mer Caspienne, dans la chaîne de montagnes sous-marines qui divise cette mer en deux bassins et dont quelques sommets émergents forment des écueils appelés pierre de naphte par les indigènes. Il sort constamment de ces îlots des gaz et du pétrole qui surnage à la surface de l'eau. Rien n'est plus facile que de l'enflammer, comme on le fait parfois sur la côte de Bakou, pour l'agrément des touristes de distinction.⁶⁰

Plus largement, le roman de Jules Verne reprend (jusqu'à Merv seulement) la structure du récit de voyage. Sur le plan idéologique également, le roman est proche du texte d'Edgar Boulangier : ils partagent la même germanophobie⁶¹ et une critique semblable des modalités de la colonisation anglaise qu'ils opposent au modèle russe très valorisé⁶².

De Paris à Samarkand, le Ferghanah, le Kouldja et la Sibérie occidentale : impressions de voyage d'une Parisienne, le récit de voyage de Marie de Ujfalvy-Bourdon, publié en volume chez Hachette en 1880, et pré-publié pour partie dans *Le Tour du Monde* de l'année précédente⁶³ est mentionné cinq fois dans le roman (pages 101, 104, 105, 118 et 124) et constitue apparemment une autre source du roman. Son influence sur *Claudius Bombarnac* semble toutefois plus limitée que celle du *Voyage à Merv* d'Edgar Boulangier : c'est en effet un voyage dans l'Asie centrale intemporelle que

59 *Idem*, p. 76.

60 L'auteur cite en note le récit d'un tel spectacle tiré d'*Un touriste au Caucase*, de Koechlin-Schwartz.

61 *Idem*, p. 4 « ces excellents Prussiens, sanglés dans leur uniformes, se disent les meilleurs gens du monde et les plus pacifiques ; mais quelles mines rébarbatives ! Les sauvages Turkmènes à qui nous allons faire ne visite ne paraissent pas si croquemitaïnes. »

62 *Idem*, p. 174 : « Les Anglais ne feront-ils donc rien pour donner pacifiquement la main aux Russes ? Dieu sait pourtant que si ces derniers nourrissent les noirs desseins qu'on leur prête et s'ils se soucient de s'engager dans une grosse aventure en Asie ! L'Inde leur importe peu par elle-même ; ils ne s'en empareront que contraints et forcés. »

63 Le récit porte alors le titre de *D'Orenbourg à Samarkande, le Ferghanah, le Kouldja et la Sibérie occidentale : impressions de voyage d'une parisienne*, par Marie de Ujfalvy-Bourdon (1876-1878), et il est publié dans le premier volume du *Tour du monde* de 1879 pages 1-96 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34410z/f4.image>), et dans le second pages 49-97 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k344119/f52.tableDesMatières>).

fait le couple Ujfalvy-Bourdon⁶⁴ et cette perspective correspond mal à l'image que donne le roman d'une région qui entre lentement dans la modernité. De plus, l'itinéraire du voyage du couple Ujfalvy-Bourdon ne recoupe que très partiellement celui de Claudius Bombarnac. Toutefois, la précision des descriptions (complétées par des gravures) et les longs passages historiques ont certainement permis à Jules Verne de planter le décor de son histoire : la plupart des références aux *Impressions de voyage d'une Parisienne* apparaissent dans des passages descriptifs (évoquant des émaux d'une mosquée de Samarcande, des caractéristiques physiques des Tadjiks, de la platitude de la steppe...). Certains passages du roman semblent également avoir été empruntés à ce récit de voyage, notamment celui qui concerne Khodjend, que Jules Verne évoque à la page 119⁶⁵ et dont Marie de Ujfalvy-Bourdon écrit :

Au jour, Khodjend nous apparut dans toute sa splendeur; elle est située sur le bord du Syr-Daria, dans les eaux duquel les montagnes hautes et glacées du Mogol-Tag baignent leur pied. Ces montagnes semblent abaisser un regard dédaigneux sur la ville qu'elles protègent des vents du steppe sibérien, protection qui fait de Khodjend la ville la plus chaude et la plus étouffante du Turkestan.

De même, les remarques de Jules Verne sur les droits qu'acquière les juifs grâce à la colonisation russe ne sont pas sans rappeler certains propos de la voyageuse, comme :

Avant la venue des Russes, il n'était pas permis à un juif d'aller à cheval, mais à âne seulement, ni de s'habiller comme les autres : un kafetan de couleur brune avec une ceinture sans ornement était son seul vêtement. De la sorte on était sûr de le reconnaître. Aussitôt après la prise de Tachkend par les Russes, nous dit le général Kaufmann, les juifs portèrent des kalats de soie et de riches ceintures, la distinction devenait difficile.

Enfin, de même que le texte d'Edgar Boulangier, celui de Marie de Ujfalvy-Bourdon fournit la matière d'effets de réel et de passages anecdotiques au roman :

Quelques indigènes (Khodjend est habité par les Tadjiks) seulement achetaient des fruits; nous fîmes de même et nous payâmes un kilo de pêches quatre kopeks, environ douze centimes. Les pêches de la ville ne sont pas grosses et n'ont pas bonne mine, mais leur chair est délicieuse ; ce sont les meilleures de l'Asie centrale.

Ce passage est transposé dans le roman sous la forme d'un dialogue badin :

« J'ai rencontré M. et Mme Caterna, enchantés de leur excursion. Le trial me dit d'un ton de bonne humeur :
« Jamais je n'oublierai Khodjend, monsieur Claudius !
— Et pourquoi n'oublierez-vous jamais Khodjend, monsieur Caterna ?
— Vous voyez ces pêches ? répond-il en me montrant un lot de fruits qu'il tient à la main.
— Elles sont magnifiques...
— Et pas chères !... Un kilogramme pour quatre kopeks, c'est-à-dire douze centimes !

64 Sur le plan matériel, ils voyagent grâce à des moyens de transports assez archaïques (chevaux, arbas, traîneaux), et sur le plan idéologique, leurs travaux ethnologiques (ils réalisent beaucoup de mesures de crânes) et leur adhésion à la théorie des races tirent le récit vers une forme de fixisme.

65 « J'ai donc fait ma visite reportérienne, en me promenant sur les bords du Syr-Daria. Ce cours d'eau, qui baigne le pied des hautes montagnes du Mogol-Taou, est traversé par un pont dont la section médiane offre passage aux embarcations d'un certain tonnage. Le temps est très chaud. La ville étant protégée par son paravent de montagnes, les brises des steppes ne peuvent arriver jusqu'à elle, et c'est une des plus étouffantes du Turkestan. »

— Eh ! répondis-je, cela tient à ce que la pêche n'est pas rare en ce pays. C'est la pomme de l'Asie, et c'est une de ces pommes-là que madame Adam a croquée...
— Alors je l'excuse ! » s'écrie Mme Caterna, qui mordait à même une de ces savoureuses pêches. » (p. 114)

A la page 85, le major Nolitz déclare : « Parce que le vieux Merv est à trente kilomètres du nouveau, et c'est à peine si vous l'entreverrez en passant. Donc, reportez-vous aux descriptions si exactes qu'en a faites votre grand géographe Elisée Reclus. » et le narrateur d'ajouter « Les lecteurs ne perdront pas au change. » Cette remarque, qui fonctionne comme les allusions aux travaux d'Edgar Boulangier⁶⁶, sert à la fois de caution scientifique⁶⁶ au roman, et semble ouvrir un horizon bibliographique au lecteur désireux d'en savoir plus. Il est également possible que ce « *namedropping* », pour employer un terme tout à fait anachronique, permette au lecteur de se familiariser avec les noms des grands esprits de son temps, et lui donne un vernis de culture. Ce nom laisse aussi penser que Jules Verne a dû se servir de la *Nouvelle Géographie universelle* d'Elisée Reclus, et en particulier des tomes 6, « L'Asie russe » et 7 « L'Asie Orientale » pour rédiger son roman ; c'est d'autant plus probable que le romancier a déclaré dans un entretien : « J'ai toutes les œuvres de Reclus – j'ai une grande admiration pour Elisée Reclus⁶⁷ ». Il est difficile de cerner la dette exacte de Jules Verne envers les travaux d'Elisée Reclus⁶⁸, mais dans la mesure où ses travaux abordent non seulement la géographie physique, mais aussi humaine (démographie, mœurs, politique...), et où il consacre plusieurs pages (parfois accompagnés d'illustrations et de cartes) à la plupart des villes conséquentes traversées par le Transcaspien, il est fort probable que Jules Verne en ait tiré des informations.

Si le roman mentionne certaines des sources de l'auteur, il ne souligne pas toujours tout ce qu'il leur doit. Avec les sources du romancier sous les yeux, on se rend compte en effet que *Claudius Bombarnac* (principalement dans les passages qui ne relèvent pas directement de l'intrigue) tient dans une large mesure du patchwork d'emprunts dont le degré de textualisation et d'absorption varie⁶⁹. Si Jules Verne cite parfois explicitement certaines phrases⁷⁰ – sans qu'il soit

66 Lequel se réfère d'ailleurs également à Elisée Reclus, soulignant la valeur et la justesse de ses travaux tout en regrettant ses positions politiques (en l'occurrence, son anarchisme revendiqué).

67 Cet entretien, « Jules Verne at home. His own account of his life and work », réalisé par Robert Sherardt, pour *McClure's Magazine* en 1893 et publié en janvier 1894 apparaît dans les *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, réunis et commentés par Daniel COMPÈRE et Jean-Michel MARGOT, Genève, Slatkine, 1998, p. 91-92.

68 Par exemple, il semble que bien qu'Elisée Reclus propose une large étude de Pékin (avec une carte détaillée), Jules Verne n'ait pas pris à ses informations sur la ville (les deux textes sont très différents et apportent des données contradictoires).

69 Michel SERRES insiste sur l'importance de la « science latente » dans les romans de Jules Verne, c'est-à-dire l'imprégnation structurelle du texte par des savoirs. Il l'oppose à la « science patente », qui « n'est jamais intéressante parce qu'il la recopie et que ce n'est pas elle qui fait l'œuvre littéraire. On se moque qu'il sache par cœur des la classification des poissons, ou celles des strates de la terre qu'il trouve chez Cuvier ou ailleurs. Ce n'est pas de la science, ce n'est pas intéressant ! Ce qui est intéressant c'est d'analyser les structures de son récit où l'on voit comment elle est à l'œuvre. Et la critique littéraire, c'est ça. C'est de dire que la science est dans un endroit latent et

toujours possible de retrouver lesdites citations dans les textes originaux –, il se plaît à intégrer ce qu'il emprunte dans le corps du texte, sous forme de vignettes descriptives dynamisées par le regard et la voix d'un personnage (souvent le narrateur), ou de scénettes dialoguées qui constituent alors des péripéties mineures du roman.

D'autres documents de travail sont également avérés par la *Correspondance* : on sait ainsi que Jules Verne avait à sa disposition des cartes du tracé du Transcaspien, et divers documents le concernant, comme le montrent ces extraits de lettres à son éditeur :

Les Russes ont actuellement un chemin de fer de l'Asie centrale qui va d'Orenbourg (frontière de l'Oural) à Samarkande (Trajet de Moscou à Samarkande, 6 jours). Ce railway va d'Orenbourg à Mikailoff, port de la Caspienne ; puis, de là, par Merv, à Samarkande probablement par Boukhara. S'il existe une carte avec tracé de ce railway, pourriez-vous me la procurer ou, au besoin, me la faire copier ? – et le plus tôt possible ? Ça m'irait joliment !⁷¹

J'ai bien reçu la carte que vous m'avez envoyée. Je n'avais de doute que sur le point de savoir si le tracé passait ou non par Khiva, et je le connaissais depuis Ouzoun-Ada sur la Caspienne jusqu'à Samarkande, avec prolongation probable sur Tachkend. J'ai aussi à ma disposition la collection de *l'Illustration*, et il n'est pas nécessaire de m'envoyer ledit numéro. Mais ce qui me manque, c'est le tracé d'Orenbourg à Ouzoun-Ada. Il n'est pas nécessaire que j'eusse une carte. Un simple indicateur des stations me suffirait. Pourriez-vous me procurer ce bout d'indicateur ?⁷²

Si j'ai pu croire qu'il y avait un railway d'Orenbourg à Ouzoun-Ada, c'est que, d'après un très sérieux article du Correspondant, je vois qu'on va en 6 jours de Moscou à Samarkande. Mais il est probable que c'est par le chemin de fer *Transcaucasien*, par Tiflis, qu'on rejoint la Caspienne, puis, qu'on la traverse pour atteindre Ouzoun-Ada, la tête de ligne du *Transcaspien*. Du reste, puisqu'à l'époque où je me mets, je suppose le railway allant de Samarkande à Pékin à travers l'Asie centrale, je pourrais imaginer celui d'Orenbourg à Ouzoun-Ada, si j'en ai besoin.⁷³

La référence à un itinéraire du Transcaspien⁷⁴ est intéressante, dans la mesure où cette source semble mise en abyme dans le roman, ce qui contribue à une assimilation entre l'auteur et le narrateur et permet une lecture métalittéraire du roman :

Ceci, je viens de l'apprendre en consultant l'indicateur-horaire que j'ai acheté à la gare. Il est accompagné d'une longue bande cartographique, pliée et repliée sur elle-même, qui donne le complet développement du railway entre la mer Caspienne et les côtes orientales de la Chine. J'étudie donc mon Transasiatique en quittant Ouzoun-Ada, comme j'ai étudié mon Transgéorgien en quittant Tiflis. (p. 43).

Quant à l'article du *Correspondant*⁷⁵ dont il est question, intitulé « Le Transcaspien », et qui a peut-être motivé l'intrigue de *Claudius Bombarnac*, il est signé d'Albert de Chenclous⁷⁶ ; il est paru le 10

non pas dans des endroits patents. » (in *Revue Jules Verne, Conversations avec Michel Serres. Jules Verne, la science et l'homme contemporain*, Amiens, Ancreage, 2002, n°13-14, p. 86).

70 P. 268, il rapporte un passage de Mme de Ujfalvy-Bourdon.

71 Lettre du 12 septembre 1890, *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, op. cit., page 131.

72 *Idem* p. 131, lettre du 16 septembre 1890.

73 *Idem*, p. 132, lettre du 19 septembre 1890. Le propos est ici très révélateur du travail vernien : si Jules Verne se documentait de manière pointilleuse, et maîtrisait bien les sujets qu'il exploitait dans ses romans, il restait avant tout romancier et n'hésitait pas à « imaginer » des éléments susceptibles de servir son intrigue.

74 On ne sait pas si Jules Verne a pu obtenir ce document, mais la description précise qui est proposée dans le roman peut faire penser que le romancier l'a eu entre les mains.

75 Revue fondée en 1843, *Le Correspondant* est alors l'organe de la société libérale et élitaire de la monarchie de

juin 1889 et compte vingt-et-une grandes pages. Il comporte de nombreuses informations détaillées sur la colonisation russe et ses différentes étapes, ainsi que sur la construction du Transcaspien (les méthodes de travail, les régions traversées et les difficultés rencontrées). De nombreux passages recourent les moments didactiques du roman, mais il est complexe d'identifier la source précise des informations : les données d'Albert de Chenclos sont souvent proches de celles du texte beaucoup plus détaillé d'Edgar Boulangier⁷⁷, voire de celles de la *Nouvelle Géographie universelle* d'Elisée Reclus⁷⁸.

Le roman, ainsi que la correspondance de l'auteur avec son éditeur, montre la diversité des sources de Jules Verne, qui ont pour beaucoup partie liée avec la presse. Toutefois, le romancier ne s'attarde pas sur ce sujet : s'il écrit clairement dans ses lettres privées que la presse lui fournit nombre de ses sources, il ne mentionne dans le roman que le noms des auteurs des textes auxquels il se réfère sans préciser leur support de publication. Cette discrétion est peut-être liée au fait que la lecture de la presse comme travail préparatoire n'est pas spécifique à ce roman, comme le montre ce passage d'un entretien avec Robert Shepardt :

Pour vous donner une idée de mes lectures, je viens ici[à la bibliothèque de la Société industrielle d'Amiens] chaque jour après le repas de midi, je me mets immédiatement au travail et je lis d'un bout à l'autre quinze journaux différents, toujours les quinze mêmes, et je peux vous dire que très peu de choses échappent à mon attention. Quand je vois quelque chose d'intéressant, c'est noté. Ensuite, je lis des revues, comme *La Revue bleue*, la *Revue rose*, *La Revue des deux mondes*, *Cosmos*, la *Nature* de Gaston Tissandier, *l'Astronomie* de Flammarion. Je lis entièrement les bulletins des Sociétés scientifiques et en particulier ceux de la Société de Géographie, car vous remarquerez que la géographie est à la fois ma passion et mon sujet d'étude.

J'ai toutes les œuvres de Reclus - j'ai une grande admiration pour Elisée Reclus - et tout Arago. Je lis aussi et je relis, car je suis un lecteur très attentif, la collection *Le Tour du monde*, qui est une série de récits de voyages.⁷⁹

c) Autres influences potentielles

Juillet. A la Belle Époque, il s'agit d'une des « vieilles revues, de près d'un demi-siècle d'existence, qui couvrent un large lectorat, comme la *Revue des Deux Mondes* [...] et qui sont lues et prisées par un public de familles conservatrices et cultivées. » écrit Jacques PREVOTAT dans « La Vitalité des revues dans la débat religieux », p. 149 (in Jacqueline PLUET-DESPATIN, Michel LEYMARIE et Jean-Yves MOLLIER (dir.), *La Belle Époque des revues*, 1880-1914, Paris, Éditions de l'IMEC, pp. 147-160).

76 Ce journaliste n'est pas recensé dans les annuaires de la presse des années 1880-1890, ni sur le site Médias19 ni dans la *Civilisation du Journal*, *op. cit.*

77 L'évocation du train de pose est beaucoup plus sommaire dans *Le Correspondant* : « on réunissait le personnel dans un train dit train de pose, comprenant trente à cinquante wagons à deux étages, la plupart constitués en véritables ateliers et capables d'abriter environ 1500 hommes »(p. 1125).

78 Le proverbe mervien « Si tu rencontres une vipère et un Mervien, commence par tuer le Mervien, et dépêche ensuite la vipère », figure dans « Le Transcaspien », qui l'attribue à M. Wolff p. 1133, et dans le tome 6 de la *Nouvelle Géographie universelle*, « L'Asie russe », Paris, Hachette, 1881, page 492, qui le traduit de manière légèrement différente « Si tu rencontres une vipère et un Mervi, commence par tuer le Merci et dépêche ensuite la vipère. », et le géographe donne la référence complète de sa source (G. Wolff, *Narative of a mission to Bokhara*). Dans la mesure où la page 79 de *Claudius Bombarnac* présente la même traduction que l'article du *Correspondant*, on peut penser que l'auteur l'a emprunté à Albert de Chenclos plutôt qu'à Elisée Reclus.

79 *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, réunis et commentés par Daniel COMPÈRE et Jean-Michel MARGOT, *op. cit.* p. 91-92 (il s'agit du même entretien que celui cité précédemment).

Il est un peu hasardeux de prétendre identifier des sources du roman que l'auteur ne mentionne nulle part ; on peut cependant montrer que le propos de Jules Verne sur l'Asie centrale s'inscrit dans un contexte propice : la fin du XIX^e siècle est une période riche en expéditions d'explorations qui donnent lieu à des communications diverses dans la presse.

Tout d'abord, on peut penser avec Anne-Marie Bernard et Claude Malécot, les auteurs de la présentation des photographies prises par Paul Nadar au cours de son voyage au Turkestan en 1890⁸⁰ que Jules Verne a dû avoir connaissance de ses clichés. Ils rappellent en effet les liens de Jules Verne avec la famille Nadar – on sait que Félix, le père de Paul, a servi de modèle au personnage d'Ardan dans *De la Terre à la Lune* paru en 1865. La proximité entre les noms de Paul Nadar et de Claudius Bombarnac est d'ailleurs remarquable. Anne-Marie Bernard et Claude Malécot soulignent également la grande proximité des illustrations de Léon Benet (qui signait Benett) avec certains clichés de Paul Nadar, et ajoutent :

Peut-être plus décisif encore : une mention précise dans le texte de Jules Verne d'un tout récent aménagement de la place du Registan à Samarcande, qui déplore l'intrusion de réverbères dans cet espace si beau : " Beau quadrilatère, peut-être un peu gâté par ce fait que les Russes l'ont agrémenté de pavés et orné de candélabres " ⁸¹. Or une vue de Paul Nadar – et il semble le seul à avoir choisi ce sujet – est précisément centrée sur l'un de ces réverbères.

Par ailleurs, les sommaires des revues des années 1890 montrent que les articles sur l'Asie centrale et orientale sont légion, parce que le sujet est d'actualité : les expéditions y sont nombreuses, les progrès de la colonisation d'un pays ami de la France notables. Connaissant les habitudes de travail du romancier, on peut penser à bon droit qu'il a certainement lu certains de ces textes, dont on citera quelques exemples comme « De Paris au Tonkin à travers le Tibet inconnu » (1889-1890) de M. Bonvalot, qui paraît en 1891 dans *Le Tour du Monde* d'Édouard Charton⁸². Dans le *Bulletin de la Société de Géographie* (Paris), les articles sur le sujet sont particulièrement nombreux : en 1890, on trouve « Des ressources que l'Asie centrale peut offrir à la colonisation russe, avec des cartes dans le texte », du lieutenant-général Annenkof, « Notes sur le Thibet » de l'abbé Desgodins, « Études de géographie historiques sur les anciens itinéraires à travers le Pamir » du Dr Nicolas Severtzo, « Voyage dans l'Asie centrale et au Pamir » de Gabriel Bonvalot, « Pamir et Tchitral » de Gabriel Capus ; en 1891, « Traversée du Tibet » de Gabriel Bonvalot et du prince Henri d'Orléans ; en 1892, « Exploration de l'Asie centrale » d'Henri Dauvergne, « L'hydrographie du bassin de l'ancien Oxus » d'Édouard Blanc, « Observations et notes météorologiques sur l'Asie centrale et notamment

80 Anne-Marie BERNARD et Claude MALÉCOT (introduction, choix de photographies et de textes), *L'Odyssée de Paul Nadar au Turkestan, 1890*, Paris, Monun, Éditions du patrimoine, 2007.

81 P. 96.

82 Ce récit est le seul qui paraisse sur l'Asie centrale dans *Le Tour du Monde* dans les années 1880-1890.

les Pamirs de Gabriel Capus. Il est intéressant de constater que beaucoup des noms de ces voyageurs sont mentionnés dans *Claudius Bombarnac* (en particulier dans la très longue énumération de la page 128), ce qui laisse penser que le romancier avait connaissance de leurs expéditions (sinon de leurs écrits). Jules Verne cite d'ailleurs une revue (page 133) : « Des écrivains de la *Nouvelle Revue* ont dit : « L'Asie centrale ne sera un grand pays que le jour où l'administration moscovite aura mis la main sur le Tibet, ou lorsque les Russes domineront à Kachgar. » La référence précise de cet article n'a pu être retrouvée, mais *La Nouvelle Revue* publie en 1890 « Quelques mots sur la colonisation russe » de Vsevolodovitch, « Le Transibérien » de Valentin de Gorloff, « Le problème russo-chinois » de Philippe Lehaut, « Le Transsaharien et le Transcaspien » d'Edgar Boulangier ; en 1891 « La question du Pamir » de Philippe Lehaut, ainsi que de nombreux articles sur la Russie (et ses relations avec la France). Le roman, en reprenant et en transposant les informations de ces revues au sein de son intrigue semble poursuivre cette dynamique de diffusion du savoir qu'il met à la portée et à la disposition d'un nouveau public.

Sans qu'il soit toujours aisé de retrouver les sources exactes de Jules Verne, on est assuré que la documentation n'a pas manqué au romancier, grâce à toute une presse scientifique plus ou moins vulgarisatrice. La modernité, que thématise *Claudius Bombarnac* (en insistant sur la présence de symboles tels que le train, le télégraphe, le pétrole, la bicyclette, le lampadaire...) pourrait alors être lue comme le signe du caractère très contemporain du roman. Il serait alors l'avatar littéraire d'un mouvement plus global de découverte, de mise en valeur et d'inscription dans la modernité de l'Asie centrale, dont la presse contemporaine se fait l'écho.

En guise de conclusion au paragraphe, il convient de développer brièvement le processus de rédaction du roman, de manière à montrer l'application des méthodes de travail de l'écrivain à ce cas précis⁸³ (même si l'« angle d'attaque » du roman est plutôt ici celui de la presse). Il semble que la rédaction de *Claudius Bombarnac* ait été assez longue et laborieuse, puisqu'elle s'étend entre 1890 et la fin de l'année 1891 : l'auteur déclare que le roman est « entièrement terminé » dans une lettre du 12 août 1891, mais l'éditeur ne reçoit l'intégralité du texte qu'à la fin de la même année. Pour autant, le texte connaît encore de nombreux remaniements sous l'impulsion de l'éditeur, comme le montre cette lettre de Jules Verne à Louis-Jules Hetzel du 14 février 1892⁸⁴ :

83 En s'appuyant sur le manuscrit de 1890 disponible sur le site de la bibliothèque municipale de Nantes, sur la correspondance entre le romancier et son éditeur (*Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, établie par Olivier DUMAS, Volker DEHS et Piero GONDOLO DELLA RIVA, Tome I (1886-1896), Genève, Editions Slaktine, 2004), ainsi que sur la préface de Charles-Noël MARTIN à l'édition moderne de référence (Jules VERNE, *Claudius Bombarnac. Le Pilote du Danube*, préface de Charles-Noël MARTIN, Lausanne, Éditions Rencontre, 1970, p. VII-XII).

84 Publiée dans la *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, op.

Je vous renvoie instamment une partie des épreuves de *Bombarnac*, et je vous prie instamment de les faire corriger le *plus vite possible* et de me les renvoyer.

Le nouveau rôle de Faruskiar, comme administrateur de la Cie, apporte des modifications dont vous ne pouvez pas vous douter dans le roman. Mais comme cette modification me plaît infiniment, que je trouve extrêmement moderne, je ne recule pas dans ce remaniement, et j'espère le mener à bonne fin. Je vous le répète, cela modifiera profondément les choses, mais le livre y gagnera.

J'atténue sensiblement les rôles Caterna, du moins dans leur *blague*, et les ramène au plan qu'ils ne doivent pas dépasser.

Quant au baron allemand, c'est autre chose, je le garde tel quel. En y réfléchissant, j'ai compris qu'il n'y avait pas de roman possible avec un bonhomme qui veut faire le Tour du Monde en 49 jours et le fait en 300. Au 50^e jour, il aurait perdu son pari, et la suite ne vaudrait plus rien, car ce ne serait alors qu'un voyage quelconque. J'y ai donc renoncé.

Vous voudrez bien me réécrire le nom imaginé par vous de ce baron allemand, car j'ai de la peine à le lire sur vos notes.⁸⁵

D'autres corrections suivent encore : dans une lettre du 1^{er} mars 1892, le romancier dit vouloir retravailler certains passages :

Oui, j'ai probablement dévoilé *trop tôt* le passé de Faruskiar, et c'est pour cela que j'ai tant de *hâte* de revoir les épreuves. Je n'éventerai la mèche que plus tard, après l'arrivée à Kachgar, et la présentation de l'administrateur du Grand-Transasiatique. Je préfère garder au baron allemand sa qualité de faiseur de tour du monde ; il se tient bien comme cela. Si plus tard, j'étais hanté de ce sujet, je le ferais d'une autre façon. – J'ai parfaitement lu que *Zeitung* avait recommencé ses farces, et j'en profiterai⁸⁶. Claudius Bombarnac pourra croire d'abord que c'est le véritable *Zeitung* qui est dans la caisse, personnage peu intéressant et qu'il *connaît* pour l'avoir vu, à Paris. Mais il sera détrompé en voyant Kinko, lui très intéressant et auquel il s'attachera. Ce sera infiniment mieux.⁸⁷

Entre mars et mai, des épreuves du roman font ainsi plusieurs allers et retours entre Amiens et Paris ; ce travail minutieux semble peser à l'auteur qui écrit le 13 mars 1892 :

Je viens de passer huit jours sur *Bombarnac*. Depuis les derniers remaniements, il y a encore des choses contradictoires. Il a fallu accorder les flûtes. Je vous renvoie aujourd'hui les épreuves en vous priant de les corriger *le plus vite possible*, et de me les renvoyer. Ce sont les dernières⁸⁸, et enfin je ne penserai pas plus à *Bombarnac* que s'il n'avait jamais existé. Mais pensez à son placement.⁸⁹

Le caractère très progressif du travail de Jules Verne est remarquable : après la phase de documentation vient la rédaction (elle-même en plusieurs étapes), laquelle est à son tour suivie d'un temps assez long de correction qui implique plusieurs acteurs : l'auteur, son éditeur, mais aussi les employés de la maison d'édition. Ces passages de la correspondance entre le romancier et son éditeur dévoilent en effet un processus de rédaction qu'on est tenté de qualifier de collectif, puisque Louis-Jules Hetzel (comme son père avant lui) influe largement sur le contenu du roman. Ses interventions sont toutefois d'ordre plus scénaristique que poétique. En ce qui concerne *Claudius Bombarnac*, il semble que l'intrigue du roman ait connu nombre de modifications et que l'auteur ait

cit., p. 163-164.

85 Jules Verne avait originellement dénommé Kelgranner (« Quel crâneur ») le baron Weisschnitzerdörfer ; il le rend plus ambitieux encore, puisque dans la version définitive, le baron prétend faire le tour du monde en seulement trente-neuf jours.

86 On peut noter ici combien la rédaction du roman est en prise avec l'actualité la plus immédiate.

87 *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, op. cit., p. 165.

88 C'est faux : il est question d'un autre jeu d'épreuves du roman dans les lettres du 23 mars et du 12 mai.

89 *Idem*, p. 166.

beaucoup tâtonné : il est difficile de le mesurer, quoique la correspondance concernant les autres romans de la même époque (*Le Château des Carpathes* et *P'tit Bonhomme* notamment) présente moins d'échanges et de modifications.

2) La publication dans la presse

A priori, tout semble faire de *Claudius Bombarnac* un produit de la « civilisation du journal » : sa publication dans un journal, notamment, conforte cette impression. Partant de cette hypothèse d'un lien particulier au monde du journal, on tâchera donc de voir si le processus de publication du roman la corrobore. Pour ce faire, on se basera particulièrement sur la *Correspondance*⁹⁰ de Jules Verne avec son éditeur, qui est alors Louis-Jules Hetzel (qui a pris la succession de son père mort en 1886), laquelle nous donne accès aux différentes étapes aboutissant à la parution du roman dans *Le Soleil* entre le 10 octobre et le 7 décembre 1892. De plus, on comparera les coulisses de la publication de *Claudius Bombarnac* avec celles d'autres romans, de manière à en dégager des spécificités liées à son hypothétique statut de roman de la presse.

a) Le résultat d'une volonté particulière de l'auteur ?

Dans un premier temps, on peut penser que la conjonction d'un texte sur la presse et d'un support journalistique pour ledit texte n'est pas un hasard, qu'elle résulte d'un projet – de l'auteur seul ou encouragé par son éditeur (on sait en effet que le père comme le fils Hetzel intervenaient beaucoup dans la rédaction des romans de Verne⁹¹).

De fait, dans la correspondance entre l'écrivain et son éditeur, certains passages donnent à voir la corrélation entre le désir de l'auteur d'être publié rapidement et la mention de titres de presse.

On peut citer :

En admettant que Marc s'engagera *ferme*, le retard d'un an à la publication de *Bombarnac*, le temps que son histoire durera dans *l'Illustration* hebdomadaire, tout cela est un peu inquiétant. Enfin, faites pour le mieux.⁹²

Je m'en rapporte à vous, car je sais que vous ferez pour le mieux à propos de *Bombarnac*. Je pense qu'il vaut mieux le publier, comme vous dites, à une époque favorable. (...) Je ne puis donc que vous répéter : faites pour le mieux.⁹³

90 *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, établie par Olivier DUMAS, Volker DEHS et Piero GONDOLO DELLA RIVA, Tome I (1886-1896), *op. cit.*

91 Les interventions des éditeurs successifs dans les œuvres de Jules Verne sont mises en exergue par tous les critiques de l'œuvre du romancier ; dans le cas du roman *Claudius Bombarnac*, on peut citer un passage d'une lettre du 22 janvier 1892 de l'écrivain à son éditeur « J'ai donc tenu compte de non seulement de vos observations au crayon rouge, mais de bien d'autres fautes », et d'une autre qui date du 12 mai 1892 : « J'ai accepté la plus grande partie des corrections indiquées » (publiées in *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, *op. cit.*, [respectivement pages 161 et 169]).

92 *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, *op. cit.*, p. 165 ; la lettre date du 1^{er} mars 1892.

Je suis enchanté de votre combinaison, et très satisfait d'avoir un roman au *Soleil*, dont j'apprécie la nombreuse clientèle. (...) Je vous le répète, cette combinaison me va beaucoup.⁹⁴

Ces trois passages, s'ils mentionnent tous des titres de journaux susceptibles de publier le roman, signalent toutefois plus la hâte de l'auteur de se voir publié que le souci du support, qu'il laisse d'ailleurs au soin de son éditeur, lequel semble trancher en faveur du *Soleil* pour des motifs plus économiques⁹⁵ que littéraires.

Il est de plus évident que la publication en feuilleton dans la presse n'est pas propre à ce roman de Jules Verne. Depuis 1836, date de la parution, dans *La Presse* d'Émile de Girardin, de *La Vieille Fille* de Balzac, qui est généralement considérée comme le premier roman-feuilleton, la plupart des romanciers et même plus généralement des écrivains⁹⁶ ont fait paraître des œuvres dans la presse. Ce développement de la fiction dans la presse contribue à l'expansion de son support, puisqu'un feuilleton attractif fait grimper les ventes du journal qui le propose : Dominique Kalifa, dans *La Culture de masse en France*⁹⁷ donne l'exemple du *Juif errant* d'Eugène Sue, dont la publication en 1844-1845 dans *Le Constitutionnel* fait gagner 15 000 abonnements au journal. L'apparition d'une presse bon marché⁹⁸ (qui débute avec le lancement du *Petit Journal* par Moïse Polydore Millaud en 1863) et le début de l'ère des médias de masse contribue également au développement du feuilleton, dans la mesure où, dans un contexte de forte concurrence entre les titres de presse, le feuilleton constitue un produit d'appel, qui, bien choisi, peut permettre de faire la différence avec un confrère. Faire paraître un roman en feuilleton dans un journal n'a donc rien de particulièrement original en 1892, et ne signale pas de la part de l'auteur de *Claudius Bombarnac* un travail particulier de mise en scène de son texte. Jules Verne a d'ailleurs publié la très grande majorité de ses romans dans divers titres de presse avant leur sortie en volume chez Hetzel⁹⁹ : manifestement, la parution de *Claudius Bombarnac* dans *Le Soleil* est plus liée au phénomène du roman feuilleton (caractéristique du XIX^e siècle) et au mode de pré-diffusion des *Voyages*

93 *Idem*, p. 180 ; c'est une lettre du 9 août 1892.

94 *Idem*, p. 182 ; la lettre est datée du 31 août 1892.

95 Voir page 21 le texte de la lettre de l'éditeur motivant son choix du *Soleil*.

96 Des poèmes (certaines pièces des *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire ont paru dans *Le Figaro* en 1864) et du théâtre (*On ne badine pas avec l'amour* de Musset dans *La Revue des deux mondes* en 1834) ont également été publiés dans la presse.

97 Dominique KALIFA, *La Culture de masse en France, 1. 1860-1930*, Paris, La Découverte « Repères », 2001.

98 *La Presse* avait déjà un abonnement bien moins élevé que celui de autres journaux contemporains (quarante francs par an au lieu de quatre-vingts), et Émile de Girardin se proposait de compenser ce faible prix de vente par un lectorat plus vaste que celui de ses concurrents, ainsi que le signale Anne-Marie THIESSE, in *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Seuil, 2000.

99 A partir de la « bibliographie commentée » établie par Daniel COMPÈRE (à la fin de *Jules Verne, Parcours d'une œuvre*, Encrage, Amiens, 2005) on peut calculer que soixante-et-onze des quatre-vingt textes sur les quatre-vingts qui composent les *Voyages Extraordinaires* ont été publiés dans la presse.

Extraordinaires qu'à une intention de faire écho au contenu du roman grâce à une publication dans la presse. On est même tenté de croire que c'est l'habitude de Jules Verne de lire toutes sortes de textes et de publier dans la presse qui a motivé le traitement de son sujet (un nouveau train en Asie centrale) sous une forme qui rappelle le traitement médiatique d'une telle question : cette stratégie narrative apparaît alors comme une forme d'hommage (voire de remerciement) à la presse.

b) Un processus de publication difficile

Comme l'ont montré les passages précédemment cités de la correspondance entre l'auteur et son éditeur, c'est Louis-Jules Hetzel qui se charge de placer le roman, ce que lui demande d'ailleurs Jules Verne dans plusieurs de ses lettres, par exemple celle du 13 mars 1892¹⁰⁰ : « enfin je ne penserai pas plus à *Bombarnac* que s'il n'avait jamais existé. Mais pensez à son placement. » Il était en effet habituel que l'éditeur de Verne assume cette fonction d'agent littéraire (pour utiliser une expression anachronique) : la correspondance montre ainsi que les éditions Hetzel cherchaient un journal susceptible d'accueillir la pré-publication de chaque nouveau roman de Verne qui ne paraissait pas dans *Le Magasin d'Education et de Récréation*. L'auteur donnait son avis, et proposait parfois des titres de presse qui lui semblaient particulièrement appropriés au roman en question¹⁰¹, mais dans l'ensemble, Jules Verne se pliait aux suggestions de son éditeur¹⁰², et se souciait surtout du respect de son texte.

En ce qui concerne *Claudius Bombarnac*, le processus de publication est manifestement assez difficile. La correspondance entre l'auteur et son éditeur permet d'en suivre les différentes étapes. Dans une lettre du 12 août 1891, Jules Verne déclare : « Oui, mon 2e roman, *Bombarnac, Carnet d'un reporter, enfin Voyage en Asie centrale*, est entièrement terminé¹⁰³ » ; à partir de ce moment, des solutions concernant la pré-publication du roman sont évoquées. Tout d'abord, il est question de faire paraître *Claudius Bombarnac* dans *Le Magasin d'Education et de Récréation*, la revue destinée à un jeune public des éditions Hetzel, puisque Jules Verne écrit le 8 novembre 1891 à son éditeur : « J'attends les épreuves de *Bombarnac* : je n'ai pas trop de temps pour corriger les

100 *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, op. cit., p. 166.

101 Par exemple, il écrit le 2 mai 1890 à Louis-Jules Hetzel : « Maintenant, j'ai toujours *Le Château des Carpathes*, 1 vol. qui, par son genre, conviendrait bien au *Temps* et surtout à *l'Illustration*, à cause des illustrations qu'il comporte. Qu'en voulez-vous faire ? » (*in Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, op. Cit., p. 114).

102 Apprenant que Pierre-Jules Hetzel a placé *Le Tour du Monde en quatre-vingt jours* au *Temps*, Jules Verne lui écrit le 12 juillet 1872 : « si vous le donnez au *Temps*, ça me fera bien plaisir, je vous assure. », *Correspondance inédite de Jules Verne et Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*, établie par Olivier DUMAS, Volker DEHS et Piero GONDOLO DELLA RIVA, Tome I (1863-1874), Genève Editions Slatkine, 1999, p. 173.

103 *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, op. cit, p. 151 ; toutefois, le second sous-titre mentionné montre bien que si le roman est achevé, il va encore connaître de nombreuses modifications – dont la correspondance se fait l'écho – avant sa publication.

premiers chapitres, si vous devez commencer le 1^{er} Janvier dans le *Magasin*¹⁰⁴ » ; mais par la suite, il n'en est plus jamais question¹⁰⁵ ; au contraire, le 12 mai 1892 Jules Verne défend son passage sur les « baisers de dames » – que l'éditeur envisage de censurer – en écrivant : « n'oubliez pas que ce *Bombarnac* n'est point destiné au *Magasin d'Education*, dans lequel cette plaisanterie serait déplacée, j'en conviens. » Ensuite, une publication dans le supplément de l'*Illustration* est envisagée¹⁰⁶, mais cette solution, qui suppose visiblement une publication différée ne réjouit pas l'auteur, lequel tient à une parution rapide de son roman¹⁰⁷. Puis les choses traînent en longueur, ce dont se plaint un Jules Verne assez amer dans une lettre du 17 juin¹⁰⁸ :

Quoi de nouveau pour *Bombarnac* ? Je voudrais bien être fixé à cet égard. Il faut en finir avec l'*Illustration*, si l'*Illustration* ne se décide pas. Cela commence à devenir un peu humiliant. Et le *Temps* ? Il me semble que ce *Bombarnac* doit être aussi amusant que tout ce que le *Temps* nous donne ! Enfin, on ne peut pas être et avoir été. Soyons philosophe. Néanmoins, quand les *Carpathes* et *Bombarnac* paraîtront, je vous en prie, redoublez d'effort, et faites qu'on ne parle pas de ces livres-là au jour de l'an. Envoyez-les à tous les journaux qui rendent compte des romans, *Liberté*, *Gazette de France*, *XIX^e Siècle*, *Soleil*, que sais-je ?

Je n'ignore point que je vis en province et que je n'invite pas les critiques à dîner. Et comment le pourrais-je actuellement ? Mes vertiges sont arrivés à un tel point que j'ai failli tomber de voiture. Il a fallu laisser reposer l'estomac, et me voilà au régime du lait, rien que du lait. Je suis revenu en nourrice, et je tête 3 à 4 litres de lait par jour.

Une lettre du 30 juillet 1892¹⁰⁹ montre qu'un mois plus tard, rien n'est encore réglé, au grand dam de l'écrivain :

Que faites-vous de *Bombarnac* ? Je voudrais bien être fixé à ce sujet, et il n'y a pas de temps à perdre si vous voulez l'avoir comme livre d'étrennes au prochain jour de l'an. Est-ce que nous en sommes encore aux hésitations assez humiliantes de l'*Illustration* ? Non, je l'espère. Mais dois-je croire que le *Temps* ne veut plus rien publier de son ancien collaborateur ? Dites-moi donc un peu tout cela, je vous en prie. Dans ma pensée, vous le savez, *Bombarnac* a été fait en vue du *Figaro*, et je ne sais si l'idée vous est venue de le faire lire de ce côté. Enfin, je suis fort perplexe.

Ces passages sont intéressants parce qu'en plus de montrer les problèmes rencontrés au moment de pré-publier le roman dans la presse, ils proposent des hypothèses au sujet de ces difficultés : se dégage l'image d'un Jules Verne, qui, en dépit de ses succès passés, souffre d'un triple manque de légitimité aux yeux du système médiatique. Il se dépeint en effet comme un auteur « pour la jeunesse » en soulignant qu'il n'est question de ses œuvres qu'à l'occasion des étrennes, avec ce que

104 *Idem*, p. 155.

105 Sans qu'on puisse vraiment savoir pourquoi.

106 Elle est pour la première fois mentionnée par Jules Verne dans une lettre du 1^{er} mars 1892 (*Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, op. Cit., p. 165) : « En admettant que Marc s'engagera ferme, le retard d'un an à la publication de *Bombarnac*, le temps que son histoire durera dans l'*Illustration hebdomadaire*, tout cela est un peu inquiétant. Enfin, faites pour le mieux. »

107 Il écrit en effet dans une lettre du 9 août 1892 (*Idem* p. 180) : « Je désire vivement que ce roman soit publié cette année, car le général Annenkof a repris ses travaux au delà de Samarkande, et je ne voudrais pas être distancé. Cela a une certaine importance » ; on reviendra sur la question de l'anticipation dans la deuxième partie.

108 *Idem.*, p. 174.

109 *Idem*, p. 179.

cette étiquette peut avoir de dévalorisant, comme un auteur en train de passer de mode, et enfin comme un provincial, qui ne peut donc participer aux sociabilités médiatiques et intellectuelles de la capitale. Louis-Jules Hetzel donne quant à lui une quatrième explication qui met aussi en cause le monde journalistique et son supposé corporatisme : l'éditeur pense que si *Claudius Bombarnac* a essuyé autant de refus, c'est parce que le roman dévoile les coulisses du reportage et fait du reporter une figure assez peu héroïque. Cette lettre du 29 août 1892¹¹⁰ est par ailleurs décisive puisqu'elle annonce (enfin !) à Jules Verne que son roman a trouvé preneur, et qu'elle détaille les conditions du marché :

Il serait trop long de vous dire mes négociations au sujet de *Bombarnac*, au reste dans une précédente lettre, je vous ai tenu un peu au courant des difficultés que l'on rencontre dans les journaux et que le genre même de *Bombarnac* compliquait encore près de certains qui font de leurs reporters des dieux. Il y avait longtemps que je guignais le *Soleil* pour y faire passer un de vos romans car, quoique ce soit un journal à un sou, je considère que sa clientèle, très nombreuse, est une de celles sur lesquelles vous pouvez avoir le plus d'action, mais je n'ai jamais voulu entamer quoi que ce soit avec ce journal, car avant le 14 juillet dernier cela eût pu nous faire du tort près de certains esprits. N'ayant pu réussir comme je l'avais voulu d'autres côtés, j'ai pris le parti de m'entendre avec eux pour *Bombarnac* dont ils commenceront la publication prochainement, ils publieront à raison de 0,50c/ la ligne, mais, là encore, il a fallu pour réussir organiser une de ces combinaisons dont je vous parlais et la part afférente à la maison Hetzel sera compensée et au-delà par des paiements en publicité à un taux absurde, dont nous nous serions bien passés et par le droit de reproduire gratuitement deux gros volumes in-18, mais je vous le répète il faut être très content de cette affaire parce que le *Soleil* lance très bien ses feuilletons, au lieu de se borner à les insérer et parce qu'il y a là un public qui vous est sympathique et qui sait apprécier vos œuvres. J.H.

Il a donc fallu plus de six mois¹¹¹ pour placer le roman, et l'auteur semble assez amer de voir son œuvre si souvent rejetée. Ce long délai explique peut-être pour partie son enthousiasme¹¹², dont témoigne cette lettre du 31 août 1892,¹¹³ à être publié dans *Le Soleil*, :

Je suis enchanté de votre combinaison, et très satisfait d'avoir un roman au *Soleil*, dont j'apprécie la nombreuse clientèle. Je compte que vous lui ferez bien annoncer le *Bombarnac*, d'autant qu'il ne public pas ses romans en première page du journal. Je vous le répète, cette combinaison me va beaucoup.¹¹⁴

De plus, si *Le Soleil* est moins prestigieux que les titres sollicités au début par Louis-Jules Hetzel, c'est tout de même un titre important : il a en 1880 le neuvième plus fort tirage des titres parisiens (avec 45 000 tirages quotidiens), et historiquement, c'est un titre audacieux, puisque c'est le premier quotidien politique à adopter des prix vraiment modiques (passant de dix centimes à un sou en 1873), démarche et tarifs qui seront repris par tous les grands quotidiens (notamment le *Figaro*) des

110 *Idem*, p. 181 ; la lettre est reproduite *in extenso*.

111 La première allusion à *l'Illustration* date de mars 1892, mais les négociations ont commencé avant, et après la fin de la rédaction du roman, donc entre fin 1891 et mars de l'année suivante, et le roman trouve preneur en août.

112 Toutefois, il ne faudrait pas accorder trop d'importance à cette joie manifeste de Jules Verne à être publié dans le *Soleil*, dans la mesure où sa correspondance avec son éditeur présente beaucoup de formules du même type lorsqu'il est question d'autres romans placés dans d'autres journaux.

113 *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, *op. cit.*, p. 182.

114 Dans une lettre du 25 septembre 1892 (*idem*, p. 183), on lis une formule similaire : « Je vous répète que la publication de *Bombarnac* dans le *Soleil*, me fait le plus grand plaisir, et puissent les lecteurs de ce journal en éprouver autant. »

années 1880¹¹⁵. Par ailleurs, si *Le Soleil* ne fait pas partie des journaux que lit régulièrement Jules Verne¹¹⁶, on peut penser que leurs affinités idéologiques (les deux étant conservateurs¹¹⁷) sont possiblement impliquées dans l'enthousiasme de l'auteur.

En guise de complément à cette évocation un peu longue des étapes de la difficile pré-publication de *Claudius Bombarnac*, on peut revenir sur les titres de presse qu'avait sollicités Louis-Jules Hetzel. Cette liste (peut-être incomplète) est en effet intéressante, dans la mesure où la publication du roman dans certains journaux aurait eu des effets significatifs en terme de réception. Ainsi, *l'Illustration* aurait pu intégrer les cartes et les gravures (de L. Benett) qui accompagnent le roman, ce que ne fait pas *Le Soleil*, ce qui eut contribué à ancrer le roman du côté de la référentialité. De plus, la parution du roman dans ce journal (ou dans son supplément) aurait induit des effets de circularité entre le texte du roman et celui des articles puisque que Jules Verne s'est inspiré d'articles de *l'Illustration*¹¹⁸ lorsqu'il a écrit son texte, et aurait brouillé de la sorte la frontière entre fiction et information. Une publication dans *Le Temps* aurait été intéressante dans la mesure où c'est dans ce journal qu'ont été publiés *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours* et *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, auxquels *Claudius Bombarnac* fait de nombreux clins d'oeils : le caractère sériel de l'œuvre, et son aspect parodique s'en seraient possiblement trouvés renforcés. Quant au *Figaro*, pour lequel Jules Verne déclare avoir écrit le roman¹¹⁹, il se caractérise notamment par ses prétentions littéraires et par ses reportages (il emploie notamment Pierre Giffard, qui fréquentait la maison Verne) : publier un roman de presse en son sein aurait permis de jouer sur le brouillage entre le « rez-de-chaussée » et ses environs, entre la fiction et le reportage. De plus, les

115 Ces chiffres – un peu décalés par rapport au contexte de publication du roman de Jules Verne, mais on trouve peu d'information sur *Le Soleil* – sont tirés de Christian DELPORTE, *Les Journalistes en France, 1880-1950 Naissance et construction d'une profession*, Paris, Le Seuil, 1999. Et dans l'ouvrage de Christophe CHARLE, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Le Seuil, 2004, on trouve les tirages du *Soleil* pour 1912 : 24 000 ; il est considéré comme « royaliste » et rangé, avec *L'Humanité* et *L'Action française*, parmi la « presse militante parisienne » ; son engagement dreyfusard amène son déclin (8000 exemplaires en 1914).

116 Du moins, il ne le mentionne pas dans ses lectures médiatiques (*Le Temps*, *Le Figaro* et *Le Gaulois*) dans ses *Entretiens*. Le fait qu'il demande à son éditeur (dans une lettre 25 septembre 1892, *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, op. cit. p. 183) de demander au *Soleil* de lui envoyer le journal pendant le temps de la publication du feuilleton semble aller dans ce sens.

117 *L'Annuaire de la presse* de 1892 donne pour *Le Soleil* les informations suivantes : « SOLEIL (LE) – quot – (1873 – 42, rue Notre-Dame-des-Victoires, place de la Bourse. – Dir. Polit. , Ed. HERVÉ, de l'Académie française. – Ab., 3m., 5 fr. ; 6m. , 10 fr.; 1 an, 17 fr. ; dep. 3m., 6 fr. ; 6m. 12 fr.; 1 an 22 fr. ; U.P., 3 m., 9 fr.; 6m. 18 fr., 1 an, 32 fr.; le n°, 5c. *Conservateur libéral*. – Fondé en 1873 par M. Edouard Hervé, il a été le premier grand journal politique quotidien à 5 centimes. Il est le journal de tous ceux qui sont restés fidèles à la Monarchie de Juillet. – *Rédacteurs politiques* : MM. H. de Kérouhant, Daniel René, P. Bosq, R Fontenay, A. Rendu, de Bonvilliers. – *Critique littéraire* : Charles Canivet. – *Chronique quotidienne* : Jean de Nivelles. – Les petites annonces à 2 fr. net la ligne sont reçues directement au bureau du journal. – Publie un supplément littéraire, grand journal illustré en couleurs de 20 pages, sous le titre de *Soleil du dimanche*, vendu 10c. »

118 Voir sa lettre à son éditeur du 12 septembre 1890, in *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, op. Cit p. 131.

119 Dans le manuscrit de 1890 conservé à la bibliothèque municipale de Nantes (et consultable en ligne) c'est le nom du *Figaro* qui apparaît en lieu et place de celui du *XX^e Siècle* dans tout le récit.

nombreux indices qui laissent deviner le *Figaro* sous le *XX^e Siècle*¹²⁰ (qui emploie Claudius Bombarnac) auraient créé des effets d'écho et de connivence assez amusants.

c) Les conditions de publication dans le *Soleil*

La publication du roman dans le *Soleil* est donc décidée en août 1892, et elle débute le 7 octobre de la même année.

La prédiction de l'éditeur Hetzel, qui écrivait dans sa lettre du 29 août que « le *Soleil* lance très bien ses feuilletons, au lieu de se borner à les insérer », se vérifie, puisque dès le 24 septembre le journal fait en première page de la publicité pour *Claudius Bombarnac*¹²¹. Et jusqu'au 7 octobre, il mène une intense campagne publicitaire (qui s'intensifie au fur et à mesure que la date du début de la publication du roman se rapproche) en variant les annonces de manière à mettre en évidence des points variés du roman. Ainsi, le 24 septembre, on lit :

NOTRE PROCHAIN FEUILLETON

Le Soleil publiera prochainement

CLAUDIUS BOMBARNAC

Grand roman de JULES VERNE

L'auteur du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, des *Enfants du capitaine*

Grant, de *Michel Strogoff* et de tant d'autres

Romans populaires a écrit

CLAUDIUS BOMBARNAC

Spécialement pour les lecteurs du *Soleil*, qui

Savent si bien apprécier le roman à la fois

Honnête et amusant.

La nouvelle littéraire du grand ro-

Mancier de la jeunesse

JULES VERNE

Aura auprès du public autant de succès que

celles qui l'ont devancée. Dans ce grand ro-

120 Voir *infra* (III 1).

121 Voir en annexe sur Médias 19 une copie de la première page du *Soleil* du 24 septembre 1892 : la réclame est ici placée à un emplacement particulièrement stratégique, puisqu'elle se trouve en haut à gauche de la page, c'est-à-dire le premier endroit où se pose l'œil du lecteur occidental (lequel lit de gauche à droite). Toutes les publicités qui suivront adopteront la même présentation en colonne, en jouant beaucoup sur la typographie et la mise en page.

man inédit que nous allons publier :

Claudius Bombarnac

On verra se dérouler à travers des incidents

Tantôt dramatiques et tantôt comiques, une

histoire d'amour des plus poétiques et des

plus originales.¹²²

Cette annonce paraît à nouveau (au même emplacement) le 28 septembre et le 1^{er} octobre. On voit que le journal « fait feu de tout bois » pour promouvoir son feuilleton à venir, insistant tour à tour sur la notoriété de Jules Verne et ses succès passés (auxquels *Le Soleil* compare *Claudius Bombarnac*) ainsi que sur le caractère divertissant du texte (sont ici mobilisés les poncifs les plus rebattus du roman d'aventures, sans qu'ils paraissent d'ailleurs spécialement adaptés à *Claudius Bombarnac* ; de même l'histoire d'amour promise, qui doit être celle de Kinko et de Zinca, occupe une très faible place dans la narration, et les aventures annoncées sont bien moins rocambolesques que celles du *Tour du Monde en quatre-vingts jours* précédemment cité.) Le journal ne se prive d'ailleurs pas de flatter ses lecteurs au passage, selon une stratégie d'auto-promotion par le biais de la publicité à l'égard de son feuilleton. Le 29 septembre on peut lire une nouvelle publicité, qui sera reprise le 3 et le 7 octobre (les annonces alternent, dans une stratégie commerciale assez raffinée) :

NOTRE PROCHAIN FEUILLETON

Ce n'est plus en quatre-vingts jours, c'est

En cinquante jours que

JULES VERNE

Prétend maintenant nous faire faire le tour

du monde à la suite de

CLAUDIUS BOMBARNAC

Le reporter du XX^e Siècle, dont les lec-

teurs du Soleil feront prochainement la

connaissance. Avec :

CLAUDIUS BOMBARNAC

Nous sommes entraînés dans une course

Vertigineuse au milieu d'un fantastique ultra

Moderne. Un chemin de fer de six mille ki-

122 On a fait le choix de conserver la présentation des publicités la plus proche possible de celle du *Soleil*, de manière à en montrer au maximum les effets visuels.

Lomètres de longueur, construit par la fé-

Conde imagination de

JULES VERNE

Nous fait traverser à une vitesse de 70 kilo-

Mètres à l'heure, les pays les plus abracada-

Brants.

Un attrayant et poétique roman d'amour se

Se déroule sur le Grand Transasiatique ; et

Dans le dining-car de ce train cosmopolite,

On voit, grâce à

CLAUDIUS BOMBARNAC

Voyageurs français et russes fraterniser en

Pleine Chine, tandis qu'un beau jeune homme

Court à la poursuite d'une séduisante jeune fille, dont il est éperdument amoureux.

C'est prochainement que nous commence-

rons la publication, dans le Soleil, du nouveau roman de

JULES VERNE

Et nous sommes persuadés que les lecteurs

Du Soleil seront heureux d'avoir la primeur

De :

CLAUDIUS BOMBARNAC.

Cette fois, la publicité insiste moins sur l'auteur ou sur ses œuvres passées (en dépit du clin d'œil au *Tour du Monde en quatre-vingts jours*) que sur l'intrigue du roman lui-même, qui est à nouveau présenté comme un roman d'aventures, dont trois caractéristiques sont mises en valeur : la romance, le pittoresque, et l'extrême modernité – ce dernier élément étant le plus intéressant, dans la mesure où il renvoie véritablement au roman –). Le 30 septembre, nouvelle publicité :

NOTRE PROCHAIN FEUILLETON

JULES VERNE

N'a jamais montré plus d'entrain, d'esprit et

De bonne humeur que dans

CLAUDIUS BOMBARNAC

Roman inédit que le Soleil publiera pro-

Chainement. Cette œuvre nouvelle du célèbre auteur de Michel Strogoff, de Vingt mille lieux sous les mers et du Tour du monde en quatre-vingts jour complète de la façon la plus heureuse la série des livres du grand romancier populaire.

CLAUDIUS BOMBARNAC

Sous la plume expérimentée de

JULES VERNE nous fait faire le voyage le plus intéressant

A travers des pays qui, à la fin du dix-neuvième siècle, sont encore pour nous presque légendaires. Les personnages que met en scène l'imagination féconde de

JULES VERNE

Se meuvent et se mêlent dans une intrigue

Mouvementée et puissante qui met en relief

des caractères originaux tracés de main de

maître. Aussi croyons nous pouvoir prédire

que les lecteurs du Soleil, qui se comptent

par centaine de mille, feront tous le meilleur

accueil à

CLAUDIUS BOMBARNAC.

On peut souligner ici que le *Soleil* inscrit *Claudius Bombarnac* dans une double sérialité, en le rapprochant d'une part des autres volumes des *Voyages Extraordinaires* (en ayant soin de mentionner ceux qui ont reçu le meilleur accueil du public, et de les déclarer inférieurs à *Claudius Bombarnac*) et d'autre part du genre du roman d'aventures. La périphrase le « grand romancier populaire » pour Jules Verne est d'ailleurs intéressante : l'adjectif « populaire » est en effet ambigu, dans la mesure où il peut renvoyer soit à un public populaire des œuvres de Jules Verne (comme dans l'expression contemporaine « roman populaire ») soit à l'importance quantitative du lectorat vernien sans distinction de classe sociale ; on peut penser que Le *Soleil*, titre conservateur et dont le lectorat paraît surtout bourgeois, fait plutôt usage de cette dernière signification. Toutefois, l'ambiguïté demeure, et la mobilisation des *topoi* du roman d'aventures pour rendre compte de *Claudius Bombarnac* laisse planer le doute. Le 5 octobre paraît encore une nouvelle publicité, qui reprend largement les motifs précédemment utilisés pour mettre en valeur le feuilleton à venir :

NOTRE PROCHAIN FEUILLETON

Très prochainement, le Soleil commencera

la publication de

CLAUDIUS BOMBARNAC

grand roman inédit par

JULES VERNE

Nous n'avons pas besoin de faire l'éloge du romancier qui a écrit Le Tour du Monde en quatre-vingts jours, Vingt mille lieues sous les mers,

Michel Strogoff, Les Enfants du Capitaine

Grant et tant d'autres œuvres qui ont créé

un genre nouveau auquel le public

a fait un éclatant succès.

CLAUDIUS BOMBARNAC

Est à la hauteur des romans les plus popu-

laire de

JULES VERNE

C'est un roman de voyage et d'aventures

Qui transporte le lecteur, au milieu des inci-

Dents les plus dramatiques, dans les régions

Les moins connues de l'Asie et le fait assister

A des scènes de mœurs les plus pittores-

ques.

JULES VERNE

Raconte, avec une verve et un entrain étour

Dissant la course à soixante-dix kilomètres

A l'heure de son héros :

CLAUDIUS BOMBARNAC

Il nous dépeint de main de maître les ca-

ractères des personnages de son roman :

CLAUDIUS BOMBARNAC

Et à travers une histoire d'amour pleine de

fraîcheur et de poésie, il nous fait arriver à

un dénouement original et imprévu.

Le 8 octobre, le journal lance une sorte de compte à rebours, avec le modalisateur temporel « après-demain », qui commence l'annonce (laquelle résume les grandes lignes de la campagne publicitaire du journal), et qui est remplacé le lendemain, le 9 octobre, par « demain » :

NOTRE NOUVEAU FEUILLETON

Après-demain, 10 octobre, le Soleil com-
Mencera la publication de
CLAUDIUS BOMBARNAC
Grand roman inédit par
JULES VERNE

Cette nouvelle œuvre du grand romancier
Captivera les lecteurs du Soleil par son in-
Térêt dramatique aussi bien que par la verve
et l'entrain de son style. Une histoire d'amour s'y
déroule au milieu des aventures les plus pittoresques.

Enfin, le 10 octobre, date du lancement de *Claudius Bombarnac*, une annonce concise et essentiellement informative (à part les deux adjectifs mélioratifs « grand » et « inédit ») en première page renvoie les lecteurs au feuilleton présenté au rez-de-chaussée de la deuxième page :

NOTRE NOUVEAU FEUILLETON

Nous commençons aujourd'hui, à la 2^e page
Du journal, la publication d'un grand roman
inédit
CLAUDIUS BOMBARNAC
Par
JULES VERNE.

Grâce à des stratégies visuelles intéressantes (qui mettent l'accent sur le titre et l'auteur du roman en utilisant des capitales d'imprimerie, parfois en gras, et en les centrant de manière à ce qu'ils accrochent particulièrement le regard), ces publicités multiples déclinent des arguments similaires, insistant sur l'identité de l'auteur et ses œuvres antérieures, qui ont connu un grand succès et sur le caractère inédit du roman tout en soulignant les traits qui l'apparentent à un roman d'aventures dans les règles de l'art (au mépris de l'intrigue véritable). Si le journal profite de ces publicités pour mettre en place une stratégie d'auto-célébration (de lui-même dès lors qu'il publie un roman présenté comme excellent, et de son lectorat), on remarque que la question de la presse, qui est un

enjeu important de *Claudius Bombarnac*, est relativement absente de ces publicités (on signale seulement que le héros est reporter).

Par ailleurs, on sait que Jules Verne était satisfait de ces publicités, ou du moins se réjouissait de leur diversité, puisqu'il écrit le 25 septembre à Louis-Jules Hetzel : « Les annonces qui ont commencé à paraître dans le *Soleil*, – annonces variées, diable ! – me prouvent que vous êtes de retour à Paris¹²³ ». Il faut signaler que Jules Verne a tout lieu de se féliciter de l'abondance de cette promotion, parce qu'à titre de comparaison, les autres feuilletons du *Soleil* sont moins bien traités : le feuilleton (contemporain de *Claudius Bombarnac*) *Julia de Trécœur* d'Octave Feuillet (dont l'auteur est pourtant de l'Académie française, donc plus légitime en tant qu'écrivain que Jules Verne), est toujours annoncé par le même¹²⁴ court paragraphe :

NOTRE PROCHAIN FEUILLETON

Très prochainement le *Soleil* publiera en feuilleton

JULIA DE TRECOEUR

l'émouvant et dramatique roman d'OCTAVE

FEUILLET.

Il faut maintenant évoquer les conditions de publication du roman dans *Le Soleil*. En ce qui concerne la présentation du feuilleton, on peut en livrer une brève description : une livraison se compose de six colonnes de texte, dont la première porte un chapeau qui mentionne « feuilleton du SOLEIL du [date du jour] », puis « CLAUDIUS BOMBARNAC GRAND ROMAN INÉDIT PAR JULES VERNE ». Avant le texte figure également le numéro du chapitre du roman dont il est extrait (si le chapitre a été commencé la veille, le numéro s'accompagne de la mention « – Suite –»). En bas de la première colonne, séparé du roman par un trait et en petits caractères, on peut lire la mise en garde juridique : « Reproduction interdite à tous les journaux qui n'ont pas de traité avec la maison Hetzel ». Enfin, le feuilleton se clôt par le traditionnel « (*A suivre.*) », inscrit en bas de la dernière colonne.

Comme le soulignait Louis-Jules Hetzel dans sa lettre du 29 août, le feuilleton ne se situe pas en première page, laquelle est consacrée à l'actualité, mais au rez-de-chaussée de la deuxième ou de la troisième page (et rarement de la quatrième), dont il occupe entre un tiers et un quart de la surface. *Claudius Bombarnac* est publié systématiquement en page 2 du début de sa publication (le 10 octobre) au 22 novembre, puis parfois en page 3 (par exemple les 22, 23 et 25 novembre). Ce

123 *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, op. cit., p. 183.

124 L'adjectif « dramatique » manque parfois.

recul du feuilleton vers l'arrière du journal paraît répondre à une logique interne : il semble en effet que lorsqu'un nouveau feuilleton arrive, celui qui est en cours passe en bas de la page 3 et laisse le rez-de-chaussée de la page 2 au nouveau venu. On peut faire l'hypothèse que ce classement par ordre d'apparition répond également à une logique commerciale : le nouveau feuilleton, susceptible d'attirer un nouveau public, est mis en valeur (plus facile à trouver, plus près des informations), tandis que l'ancien, dont le lectorat est déjà fidélisé, rétrograde vers la fin du journal et la publicité¹²⁵. *Le Soleil* publie en effet plusieurs feuilletons à la fois¹²⁶ : *Claudius Bombarnac* prend la suite de *La Femme en blanc* de W. Wilkie Collins et voisine avec *Flot et jasant* de Pierre Madi auquel succède *Julia de Trécœur* d'Octave Feuillet ; pour décembre est annoncé *La Roche-Morgat* de Charles Mérouvel. D'autres rubriques peuvent également occuper l'espace du rez-de chaussée, en particulier des chroniques théâtrales, des « causeries littéraires »¹²⁷ ou des « chroniques du jeudi » portant sur des thèmes variés. Il semble d'ailleurs qu'il y ait une sorte de concurrence pour l'occupation de l'espace journalistique, ce qui peut expliquer que certains jours, un des feuilletons en cours soit absent (*Le Soleil* compte quatre grandes pages, dont la dernière est en grande partie occupée par des publicités commerciales).

De ce fait, si la publication de *Claudius Bombarnac* a lieu entre le 10 octobre et le 7 décembre à un rythme globalement régulier, il y a quelques interruptions. Ainsi le feuilleton de Jules Verne est absent le 6 novembre et le 9 novembre : l'attentat anarchiste de la rue des Bons-Enfants occupant toute la première page, le reste de l'actualité a été décalé en pages 2 et 3 ; la page 4 étant réservée à la publicité, il n'y avait plus de place que pour un seul feuilleton, *Flot et Jasant*, en bas de la page 3. Le 23 novembre, *Claudius Bombarnac* paraît, mais en tant que « feuilleton du *Soleil* du 22 novembre ». Le 1^{er} et le 3 décembre, *Claudius Bombarnac* s'efface pour faire place à *Julia de Trécœur* en bas de la page 2 et à une « chronique du jeudi » sur la notion de scandale (le 1^{er} décembre) et à une « causerie littéraire », le 3 décembre, intitulée « Quelques livres » (revue des nouveautés présentant des ouvrages documentaires) en page 3 ; la page 4 reste dévolue à la publicité. L'approche des fêtes de fin d'année nuit au feuilleton : le 4 décembre, *Julia de Trécœur* paraît en page 2, mais le rez-de-chaussée de la page 3 est occupé par une immense publicité pour le Bon Marché qui débute son exposition pour les étrennes, et la dernière page est remplie de réclames d'autres grands magasins. Le 6 décembre, *Claudius Bombarnac* ne paraît pas non plus : la page 2 est entièrement dédiée à l'actualité (il y a ce jour-là beaucoup de dépêches) ; le bas de la page 3 est

125 Cette hypothèse ne se vérifie pas toujours : *Julia de Trécœur* débute ainsi en page 3 (le 30 novembre), puis passe en page 2 le 1^{er} décembre (*Claudius Bombarnac* ne paraît pas ce jour-là), en page 3 le 2 décembre, en page 2 le 3 et le 6 décembre, se trouve en page 4 le 5 décembre, et enfin en page 3 le 6 et le 7 décembre.

126 Toutefois, *Claudius Bombarnac* est le seul roman feuilleton du journal entre le 16 et le 30 novembre.

127 L'adjectif littéraire renvoie ici au traitement de la question et non à son contenu (qui est assez hétéroclite, portant tour à tour sur le Panthéon, Jeanne d'Arc, des nouveautés littéraires...).

réservé à l'autre feuilleton, *Julia de Trécœur*, et la page 4 à la publicité. Le roman de Jules Verne paraît donc en cinquante-six épisodes. Sa parution est beaucoup plus irrégulière vers la fin de la publication, ce qu'on peut expliquer par la logique interne du journal, qui semble privilégier les feuilletons récemment commencés lorsque la place manque, ou par un étiolement de l'intérêt du lectorat pour *Claudius Bombarnac*¹²⁸.

Si la publication de *Claudius Bombarnac* dans *Le Soleil* semble avoir été dans un premier temps une sorte de pis-aller (dans la mesure où *Le Soleil* ne fait pas partie des premiers titres sollicités par Louis-Jules Hetzel ni de ceux mentionnés par l'auteur), le romancier se satisfait ensuite de ce choix. Il semble de plus que le journal se mobilise largement pour promouvoir et mettre en valeur le roman dont il fait son feuilleton. Toutefois, les suites de la correspondance de Jules Verne avec Louis-Jules Hetzel montrent que cette collaboration, qui semblait pourtant débiter sous les meilleurs auspices, ne s'est pas très bien passée, ce qui explique peut-être que *Claudius Bombarnac* soit le seul texte de Jules Verne qui ait été publié dans *Le Soleil*. Sans parler du faible succès du roman, sur lequel on reviendra, une lettre de Jules Verne à Louis-Jules Hetzel datée du 20 Mai 1893¹²⁹ rapporte qu'un contentieux d'ordre financier¹³⁰ a opposé le journal à l'éditeur : « Je regrette bien que le *Soleil* vous fasse des difficultés semblables. C'est un peu honteux, et vraiment, ce *Soleil*-là est moins généreux que celui qui nous éclaire depuis deux mois. Tout cela, c'est répugnant.»

3) Quelle(s) différence(s) entre la pré-publication dans la presse et la publication en volume ?

a) L'hypothèse d'une spécificité du texte publié en feuilleton

Il n'y aurait rien eu d'exceptionnel à ce que le texte pré-publié dans *Le Soleil* ait été retravaillé par l'auteur avant sa reprise en volume chez Hetzel : la pratique était en effet relativement courante au XIX^e siècle, époque à laquelle nombre de textes paraissaient une première fois dans la presse. Une partie de la critique génétique, la génétique textuelle¹³¹, se charge même d'étudier ces remaniements effectués sur un texte déjà publié. Parfois, les changements qui affectent le texte sont d'importance : Gaston Leroux, pour prendre l'exemple d'un autre auteur de romans d'aventures, modifie largement ses textes avant qu'ils ne soient repris en volume, transformant notamment les prénoms de ses personnages et le découpage en chapitres¹³². Pierre-Marc de Biasi

128 Cette dernière hypothèse est difficile à vérifier, mais comme on sait que la publication du roman en volume a reçu un accueil décevant, on peut penser qu'il en a été de même pour le feuilleton.

129 *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, op. cit. p.195.

130 Les lettres de l'éditeur manquant à cette date, il est difficile d'en savoir plus.

131 Elle fait pendant à la génétique des manuscrits, aussi appelée « avant-textuelle ».

132 La femme de Rouletabille s'appelle ainsi Johanna dans le texte de *Rouletabille à la guerre* publié en feuilleton en 1914 dans *Le Matin*, et Ivana dans les volumes correspondants (*Le Château noir* et *Les Étranges noces de*

montre d'ailleurs que ces pratiques de réécriture ont partie liée avec le fonctionnement du feuilleton¹³³. Il ajoute que les remaniements liés à une pré-publication dans la presse n'affectent pas que les œuvres appartenant à la « littérature industrielle » mais également celles qui sont livrées au journal sous une forme considérée comme achevée : développant l'exemple de *Madame Bovary* de Flaubert (roman pré-publié dans *La Revue de Paris*), il montre qu'au moment de sa pré-publication, le texte a connu des « modifications auctoriales » dictées par la crainte de la censure ainsi que des « suppressions allographes exercées d'autorité par les responsables de la revue sans l'autorisation de l'auteur.¹³⁴ »

De plus, le caractère extrêmement progressif de la dynamique d'écriture de Jules Verne, qui retravaille énormément ses textes¹³⁵, semble accréditer la thèse d'une nouvelle relecture-réécriture entre le pré-publication et la publication. Par ailleurs, en ce qui concerne d'autres romans, on trouve dans la correspondance la trace de ce nouveau travail de correction : si on prend l'exemple du processus de publication du *Tour du Monde en quatre-vingts jours*, on lit ainsi : « Vous servez-vous de la composition du *Temps* pour le volume in-12 du *Tour du Monde en 80 jours* ? Oui, sans doute. *Je vous en prie bien*, faites-moi envoyer l'épreuve du texte remanié ; il y a quelques fautes que je tiens absolument à faire disparaître ». ¹³⁶ Quelques jours plus tard, Jules Verne écrit à nouveau à son éditeur :

Je vous renvoie tout ce que j'ai reçu du volume in-12 du *Tour du Monde en 80 jours*, mais il est indispensable que je reçoive une 2e épreuve. J'ai fait des changements importants, entre autres des changements *d'heures*, pour me conformer aux indicateurs, et si je ne revois pas cela, il peut en résulter des grosses erreurs. Je vous en prie instamment, mon cher Jules, faites-moi envoyer une 2e épreuve, je vous la renverrai par le courrier même, et ne vous retarderai point. Je compte bien sur vous pour *cela*.¹³⁷

L'auteur semble donc reprendre à nouveaux frais le travail de correction et de recorection mené au moment du premier établissement du texte (avant sa pré-publication) au moment de publier le roman en volume.

Rouletabille), publiés la même année.

133 Pierre-Marc de BIASI, *Génétique des textes*, op. cit., p. 109 : « Cette pré-publication, source importante de revenus financiers pour les écrivains du XIX^e siècle, était d'ailleurs la structure fondamentale de diffusion du roman populaire, sous la forme du feuilleton, en constituant même quelquefois le cadre même de la rédaction, rythmée par la périodicité du journal. On sait jusqu'à quel point, pour des œuvres comme celle d'Eugène Sue, par exemple, cette confrontation du texte à son public, épisode par épisode, a pu agir au jour le jour sur l'écriture même du récit. »

134 *Idem*, p. 110.

135 La correspondance montre que l'auteur ne cesse de retravailler ses textes, avant de les donner à l'éditeur, puis en suivant – ou non – les avis de ce dernier, et enfin en corrigeant et recorectionnant les épreuves que ce dernier lui fait envoyer.

136 *Correspondance inédite de Jules Verne et Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*, op. cit. p. 182 ; c'est une lettre du 10 novembre 1872.

137 *Idem*, p. 185 ; c'est une lettre du 24 (?) novembre 1872.

En ce qui concerne *Claudius Bombarnac*, il y a assurément eu, en concertation avec l'éditeur, une étape de relecture du texte avant sa reprise en volume, comme en témoignent ces deux lettres : le 19 octobre 1892, Louis-Jules Hetzel écrit :

Je suis désolé de ce que vous me dites des fautes du *Soleil*, mais hélas! Je n'y puis rien, car vous savez combien nous sommes fautifs à la maison, malgré mes efforts désespérés pour obtenir que les employés, correcteurs et compositeurs fassent leur métier et même qu'ils ne touchent pas au texte après le bon à tirer pour faire de mauvaises plaisanteries ou faire signer à l'auteur des inconvenances ! Un petit mot très aimable à Hervé¹³⁸ aurait peut-être un résultat, écrit par vous.

Bien entendu, vous recevrez l'in-18 de *Claudius Bombarnac*, mais au préalable je reviens sur une niaiserie que je vous ai déjà signalée¹³⁹. Il s'agit de la page 120 dont j'ai fait suspendre le tirage à cause de l'histoire des "zenbukis" qui passe dans le *Soleil*, mais qui me semble devoir être atténuée pour un public qui aime tant à avoir un prétexte bon ou mauvais pour faire du rigorisme ; je vous envoie deux projets de modification et je crois que si vous en trouvez un 3^{ème}, celui-là sera le meilleur, venant de vous. Vous serez bien gentil de m'envoyer votre correction le plus tôt possible car nous n'attendons plus que cette feuille pour la reliure et nous sommes diablement en retard.¹⁴⁰

Et le lendemain, Jules Verne lui répond :

Je vous renvoie la page de *Bombarnac*. J'admets complètement l'arrangement que vous proposez et qui atténue très convenablement la chose. Je n'ai fait de changement que pour obvier à une répétition de mots.

Ne manquez pas de me faire envoyer le volume in-18 de *Bombarnac* en dernière épreuve, pour que je le vérifie une dernière fois.¹⁴¹

Ainsi, tout laisse à penser que le texte de *Claudius Bombarnac* qui a paru chez Hetzel est différent de celui qui a été publié auparavant dans *Le Soleil* ; il s'agit toutefois de savoir à quel point il diffère.

b) ...mais un repérage décevant

Bien sûr, entre les deux versions de *Claudius Bombarnac*, il y a quelques différences, dont la plus notable concerne le passage des *zenbukis*. On lit ainsi dans *Le Soleil*¹⁴² :

Il paraît même, d'après ce que nous dit le major Noltitz, que ces maintuys, sautés à la graisse, sont plus savoureux encore. Et pourraient-ils ne pas l'être, puisqu'ils prennent alors le nom de « zenbusis », — ce qui signifie « baisers de dames » ?

Comme M. Caterna exprime son regret que ces zenbusis ne figurent pas sur la carte du déjeuner, je me hasarde à dire : « On peut trouver, il me semble, des zenbusis ailleurs qu'en Asie centrale ! »

138 « Édouard Hervé (1835-1899) collabora à plusieurs journaux puis fonda en 1873 *Le Soleil* qu'il dirigea jusqu'à sa mort. Depuis 1886, il était académicien. » (on reproduit ici la note qui figure dans la *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel [1886-1914], op. cit.*)

139 Le 12 mai 1892, Jules Verne répond à une lettre (perdue) de son éditeur : « Une observation cependant. A la page 120 (ou 220, mais plutôt 120) vous avez biffé ou fait biffer une dizaine de lignes relatives aux *zenbukis*, mot de cuisine qui signifie *baisers de dames*. En général, je fais volontiers le sacrifice de ce qui pourrait ne pas convenir à notre public. Mais vraiment, cette plaisanterie sur les *zenbukis* venait très naturellement, quoiqu'un peu grasse et je ne sais s'il n'y avait pas lieu de la regretter. Peut-être pourrait-on l'adoucir. Revoyez-la, et n'oubliez pas que ce *Bombarnac* n'est point destiné au *Magasin d'Éducation*, dans lequel cette plaisanterie serait déplacée, j'en conviens. Mais peut-être pourrait-elle passer dans le volume. Vous me répondrez à ce sujet et à vous bien cordialement. » (*Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914), op. cit.*, p. 169-170).

140 *Idem* p. 185-186.

141 *Idem* p. 187.

142 Page 96.

– Oui, me répond-il, il y en a partout où se rencontrent des femmes aimables pour les confectionner !

Là-dessus, Pan-Chao d'ajouter en riant : « C'est encore à Paris qu'on les fabrique le mieux. »

Mais le volume de 1892 (ainsi que celui de 1911) supprime la réplique explicite de M. Caterna («Oui, me répond-il, il y en a partout où se rencontrent des femmes aimables pour les confectionner ! »), sans toucher au reste du passage, qui en devient un peu plus obscur (et comme tel, plus acceptable).

Mais à part cette différence, les autres variations entre les deux textes sont mineures et peu significatives. Elles sont surtout d'ordre typographique : dans *Le Soleil*, le texte des deux premiers télégrammes de la rédaction du *XX^e Siècle* sont en caractères romains¹⁴³, tandis que le volume les présente en italiques. De même, les titres des journaux américains cités page 14, le *World* et le *New York Herald*, ne sont pas en italique dans le journal alors qu'ils le sont dans le volume, qui respecte en cela les conventions typographiques. *Le Soleil* a également tendance à écrire en toutes lettres les siècles alors que le volume les exprime en chiffres romains¹⁴⁴. D'autres variations concernant la ponctuation : par exemple page 139, dans le journal on lit « je l'interviewerai jusqu'aux moëllles » tandis que le volume termine la même phrase par un point d'exclamation (qui certes induit une nuance sémantique, mais assez légère). D'autres différences sont d'ordre (ortho)graphiques, notamment en ce qui concerne la transcription de noms étrangers : *Le Soleil* écrit toujours « tsar », là où les volumes donnent « czar »¹⁴⁵, « Bucarest » où les volumes notent « Bukharest », et « égire » p. 98 là où les volumes utilisent la graphie « hégire ». Il en va de même pour les noms propres : dans cette catégorie, les variations apparaissent comme de véritables fautes¹⁴⁶. Ainsi, appeler « Weisschnitzerdorfer » le baron Weisschitzerdörfer est problématique, dans la mesure où sans le trémas, le jeu de mots qui a donné naissance à ce patronyme (que Charles-Noël Martin, dans sa présentation du roman, traduit par « paysan blanc faiseur de gaffe ») est perdu. On peut faire l'hypothèse que cette erreur est liée à des questions pratiques de composition : le « ö » est très rare dans la langue française (mais très fréquent en allemand), et l'imprimeur qui composait *Le Soleil* ne disposait peut-être pas de ce caractère. De même, les noms de « Shamy » (p. 99) et de « Shopenhauer » (p. 76) sont orthographiés de manière fautive dans *Le Soleil* : la pièce de Meurice, comme le philosophe allemand, n'étaient visiblement pas connus des compositeurs et des

143 Ils figurent pages 2 et 147 ; toutefois le troisième télégramme, qui apparaît à la dernière page est en italique. Cette légère différence a toutefois pour effet d'atténuer le caractère polyphonique du roman.

144 Pages 20 et 99, on lit « dix huitième siècle » dans *Le Soleil*, et « XVIII^e siècle » dans le volume ; néanmoins, il s'agit là seulement d'une tendance, puisque page 99, le journal écrit « XIII^e siècle ».

145 Dans *Michel Strogoff*, c'est également l'orthographe « czar » qui est adoptée ; sa reprise dans *Claudius Bombarnac* est donc assez cohérente (notamment dans une perspective sérielle).

146 Même si en théorie, les noms propres n'ont pas d'orthographe, les modifications des noms peuvent brouiller leur caractère référentiel ou font perdre des nuances sémantiques.

correcteurs du feuilleton ; les volumes corrigent évidemment en « Schamyl » et « Schopenhauer ». On note aussi quelques différences dans le découpage des paragraphes : ainsi pages 14 et 32, *Le Soleil* présente un seul paragraphe que les volumes couperont en deux ; il s'agit probablement d'un arrangement destiné à faire tenir plus de matière en une seule livraison. Enfin, en quelques endroits, le texte connaît des variations de mots ou de phrases : le journal donne ainsi « Australie » p. 15, et les volumes « Australasie », « je sais son nom » (p. 89) remanié en un plus mystérieux « je sais le nom », ou « Je regardais Pan-Chao ; je l'admirais. Comme il mange! Quel appétit! » (p. 91) corrigé en « Je regarde mon jeune Céleste. Avec quel appétit il opère! ». De même, on lit dans *Le Soleil* : « Cependant il est un agent de la Compagnie, qui ne doit pas quitter son poste, c'est Popof.^w Popof, notre chef de train, est un vrai Russe, l'air militaire avec sa houppelande plissée et sa casquette moscovite, très chevelu et très barbu. » alors que dans les volumes, on trouve une seule phrase : « Cependant il est un agent de la Compagnie, qui ne doit pas quitter son poste, c'est Popof, – un vrai Russe, l'air militaire avec sa houppelande plissée et sa casquette moscovite, très chevelu et très barbu. » ; on peut faire l'hypothèse que le passage a été remodelé suite à une coupe malencontreuse du feuilleton. Mais globalement, il n'y a pas de modifications vraiment importantes ni significatives (même si certaines différences en apparence légères ont un impact, comme celle qui touche le nom du baron allemand). De plus, il est pratiquement impossible (sauf exception) de déterminer ce qui relève de la faute imputable aux compositeurs du *Soleil* et ce qui a été modifié après la publication en feuilleton par Jules Verne.

c) La question de la réception

Pourtant, si les textes de la pré-publication dans la presse et du volume diffèrent assez peu, on peut postuler que les réceptions n'ont pas été semblables, dans la mesure où les environnements textuels des deux textes ne sont vraiment pas les mêmes. Malheureusement, il est assez difficile de le mesurer, d'autant que la réception de *Claudius Bombarnac* a suscité très peu de commentaires (à la différence d'autres romans plus connus de Jules Verne).

Tout d'abord, la publication du roman dans *Le Soleil* a donné lieu à un découpage en feuilleton qui n'a manifestement pas été effectué par l'auteur. Pour le journal, il s'agit en effet de remplir pleinement chaque jour l'espace dévolu au feuilleton dans le rez-de-chaussé (six colonnes en petits caractères). Jules Verne s'inquiète d'ailleurs de la réception de son roman en général, et souligne l'impact négatif que peut avoir le découpage sur un texte¹⁴⁷ : « Vous me direz dans quelque

147 Dans une lettre à Louis-Jules Hetzel du 20 octobre 1982 *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, op. Cit, p.187 ; la publication du roman en feuilleton a commencé depuis

temps si ce roman plaît aux lecteurs du *Soleil*, si vous pouvez le savoir. La coupe par feuilleton n'est pas toujours heureuse pour ce genre de roman. » En ce qui concerne la division de *Claudius Bombarnac*, la coupe tombe parfois très bien, par exemple le 11 octobre, où elle coïncide avec la fin du premier chapitre, ce qui crée un léger effet d'attente : « Le train s'ébranle en ce moment, les roues de la locomotive patinent sur le rail, puis la vitesse s'accélère... Nous sommes partis. » De même, la livraison du 14 novembre se termine sur un fort effet de *suspense*, puisqu'elle s'achève sur le télégramme du *XX^e Siècle* qui annonce que le wagon mystérieux du train ne contient pas le corps d'un mandarin mais un trésor¹⁴⁸. D'autres fois, la coupe est moins heureuse, parce qu'elle ne crée pas d'effet d'attente et n'incite pas à lire la suite du roman, comme celle du 14 octobre, qui se termine par : « Il est déjà deux heures, et je songe à me diriger vers l'embarcadère. Il me faut repasser par la gare où j'ai laissé mon léger bagage en consigne.¹⁴⁹ » Une coupe, celle du 17 octobre, semble même avoir entraîné un léger remaniement du texte¹⁵⁰. Mais en général, le découpage respecte le texte du roman, et la fin d'une livraison coïncide souvent avec la fin d'un chapitre (le 11 octobre et le chapitre I, le 14 octobre et le chapitre III, le 16 octobre et le chapitre IV, le 18 octobre et le chapitre V, le 23 octobre et le chapitre VII, le 25 octobre et le chapitre VIII, le 27 octobre et le chapitre IX, le 29 octobre et le chapitre X, et il en va de même en novembre et début décembre). *Claudius Bombarnac* se prête visiblement assez bien à une publication en feuilleton, parce que c'est un roman très aéré, qui présente des paragraphes courts, des séquences narratives assez brèves, et beaucoup de dialogues, ce qui facilite les coupes. De plus, si l'intrigue principale est assez peu intense, elle présente beaucoup de petits éléments qui génèrent une forme de *suspense* et encouragent le lecteur à poursuivre sa lecture (et donc à acheter le journal du lendemain) : se succèdent ainsi les interrogations au sujet du contenu des caisses de Fulk Ephrinell, de celle de Kinko, du wagon mystérieux, puis celles concernant chacun des personnages que le narrateur rencontre tour à tour, ... De plus, le découpage accrédite le genre prétendu du texte par une assimilation entre la publication (ainsi que la lecture) et l'écriture : le carnet de travail, à l'instar du journal intime mais surtout du journal se caractérise par une écriture régulière. La présentation même du feuilleton contribue à ce rapprochement, dans la mesure où chaque livraison est précédée d'une date, comme les entrées d'un

dix jours.

148 Page 147.

149 Page 23.

150 On lit en effet dans le journal : « Cependant il est un agent de la Compagnie, qui ne doit pas quitter son poste, c'est Popof. Popof, notre chef de train, est un vrai Russe, l'air militaire avec sa houppelande plissée et sa casquette moscovite, très chevelu et très barbu », tandis que les volumes ne présentent ici qu'une seule phrase : « Cependant il est un agent de la Compagnie, qui ne doit pas quitter son poste, c'est Popof, – un vrai Russe, l'air militaire avec sa houppelande plissée et sa casquette moscovite, très chevelu et très barbu. » Or la coupe entre le feuilleton du 17 octobre et celui du 18 octobre se trouve après « Popof », ce qui donne l'impression qu'on a reformé une phrase à partir de l'aposition.

journal intime (mais aussi les contribution à un récit de voyage). Béatrice Didier souligne d'ailleurs la proximité entre ces deux formes :

Ce n'est pas un hasard si le mot journal désigne à la fois le *diary* et le *newspaper*. L'au-jour-le-jour est à l'origine des deux types d'écriture. Dans les deux cas, l'événement doit être retracé tout de suite, sans cette distance qui permet l'élaboration du souvenir, la reconstruction, le travail de synthèse, les recherches trop poussées de style.

Le journal de reportage, tout à l'opposé du journal purement introspectif, fait alors une large place aux conversations. Tandis que dans le discours introspectif la relation indirecte triomphe, que la parole de l'autre n'est pas vraiment entendue, qu'il ne reste qu'une réplique émergeant d'un tissu de style indirect, là, au contraire, des dialogues entiers vont se trouver reproduits, souvent sans grande élaboration.¹⁵¹

En vérité, il semble presque que *Claudius Bombarnac* soit servi par le découpage, qui fragmente ce que le roman peut parfois avoir de répétitif. De plus, la coupe dynamise la lecture en renforçant les effets de *suspense* du texte, puisque le temps qui s'écoule entre deux feuillets crée chez le lecteur un effet d'attente qui double et rejoint la curiosité du narrateur.

Par ailleurs, le support du texte a des conséquences sur la réception : la publication de *Claudius Bombarnac* dans la presse tire le roman du côté de l'ancrage journalistique qu'il revendique. D'une part parce que le découpage en feuilleton renvoie à la périodicité du journal mais aussi à celui du « carnet d'un reporter », et d'autre part parce que le support est également celui du reportage¹⁵². Lisant le feuilleton, nettement séparé du reste du journal par son cadre, le lecteur est tout de même dans la logique de lecture de la presse et fait des liens entre l'information et la fiction, surtout lorsqu'elles se font écho. Il n'y pas de réels effets de renvois (par exemple, pas d'article sur la construction en cours d'un train en Asie), mais certains articles trouvent un écho (idéologique) dans le roman, notamment ceux qui traitent des nouvelles lois de conscription en Allemagne¹⁵³, ou des manifestations d'amitié entre la France et la Russie¹⁵⁴. Situé dans un quotidien d'actualité avec lequel il interagit, le roman semble donc tiré du côté de la référentialité, et le « je » du narrateur devient analogique de celui des véritables journalistes du *Soleil*.

À l'inverse, le roman publié en volume s'inscrit dans d'autres problématiques, notamment celle de la transmission. Objet de prix¹⁵⁵, cartonné et orné de gravures¹⁵⁶, le livre est en effet le plus

151 Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 188.

152 Même si la chose aurait été beaucoup plus flagrante avec un journal comme *Le Figaro*, dans la mesure où *Le Soleil* ne publie pas de vrai grand reportage (il se contente des dépêches d'agences ou du système un peu ancien des correspondants à l'étranger.)

153 Comme l'éditorial du 5 novembre qui s'intitule « Sauvez les enfants ! ».

154 Le 5 novembre, on lit le compte-rendu d'un gala donné à Brest en hommage aux navires russes. La partie financière du journal semble favorable aux emprunts russes. On peut également lire plusieurs « lettres de Russie » qui rendent compte de divers événements (le 14 novembre, une épidémie de choléra et des réformes en cours par exemple).

155 Une publicité des « nouveautés pour étrennes » de la maison Hetzel (voir annexe sur Médias 19) donne les prix des volumes en format in-8 pour l'année 1893 : le volume double (*Claudius Bombarnac – Le Château des Carpathes*) coûte 9 Fr broché, 12Fr cartonné et 14 Fr relié ; le volume simple vaut 4,50 Fr broché et 6 Fr cartonné. Dans tous les cas, les textes sont accompagnés d'illustrations. A titre de comparaison, à la fin du XIX^e siècle, un bon tisserand de la fabrique lyonnaise (représentant de la première révolution industrielle) gagne quinze francs par semaine, et un mécanicien (associé à la deuxième révolution industrielle) jusqu'à six francs par jour.

souvent transmis par le monde des adultes à celui des enfants, à l'occasion d'une remise de prix scolaires ou des étrennes. Par conséquent, le volume ancre plutôt le roman du côté du didactisme, ce que la présence de deux cartes (documents caractéristiques des salles de classes) confirme.

Ces deux supports renvoient également à des ancrages sériels différents, qui entraînent potentiellement des lectures différentes du roman. Ainsi, le volume prend ostensiblement place au sein de la série des *Voyages Extraordinaires*, ainsi que le souligne la page de titre de l'édition originale, sur laquelle on lit :

LES VOYAGES EXTRAORDINAIRES/ Couronnés par l'Académie française. /CLAUDIUS /BOMBARNAC/ PAR JULES VERNE/ 55 ILLUSTRATIONS PAR L.BENETT/6 GRANDES GRAVURES EN CHROMOTYPOGRAPHIE – 2 CARTES EN COULEURS /BIBLIOTHÈQUE /D'ÉDUCATION ET DE RÉCRÉATION/J. HETZEL ET Cie, 18, RUE JACOB/PARIS/ Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

Mentionnée en premier, la série est clairement mise en avant. De plus, comme *Claudius Bombarnac* est un roman assez bref, il est également paru en volume double, accompagné du *Château des Carpathes* dès 1892. La couverture de ce volume double fait signe vers le reste des *Voyages Extraordinaires*¹⁵⁷ : le titre de la série figure sur le cartonnage, et les motifs qui l'entourent (ancres, livres, rames, compas, globe terrestre...) renvoient davantage à l'idée de voyage en général qu'aux intrigues de deux romans. Cet ancrage sériel renvoie alors le texte à la logique de roman d'aventures scientifiques à vocation didactique qui est celle de toute l'œuvre de Jules Verne (et plus généralement d'une grande partie de la production des éditions Hetzel), et la problématique du reportage s'efface un peu derrière le thème général du voyage. Placé au sein de la collection des *Voyages Extraordinaires*, *Claudius Bombarnac* apparaît alors comme un frère assez falot du *Tour du Monde en quatre-vingts jours*, un roman d'aventures que le monde moderne prive un peu de substance.

La publication dans la presse a d'abord une implication en terme de lectorat : *Le Soleil* est un quotidien politique, donc plutôt destiné aux adultes. De plus, la publication se veut sérieuse : le 5 novembre, on trouve ainsi entre ses pages un prospectus spécimen pour *La Science moderne, Revue hebdomadaire illustrée de vulgarisation et d'enseignement moderne scientifique*, sous la direction de George Maneuvrier, éditée par Firmin-Didot & C^{ie}¹⁵⁸. Ce document publicitaire, qui rejoint les

156 L'édition originale in-8 comporte cinquante-cinq illustrations par L. Benett, six grandes gravures en chromotypographie et deux cartes en couleurs.

157 Voir annexe sur Médias 19.

158 Ce prospectus se compose de quatre pages : une couverture (illustrée d'une gravure représentant une sorte de lampe à pétrole et du feuillage), et qui présente le sommaire de la revue, une double page intérieure expliquant les objectifs de la publication (mettre le monde « au courant des progrès des Sciences ») et ses caractéristiques (illustration, coût bas, rédaction scientifique « journal rédigé par des hommes de Science pour des amateurs de Science »), et enfin une quatrième de couverture donnant des informations pratiques (prix de l'abonnement), une liste de titres d'articles récents, et un bulletin d'abonnement.

enjeux didactiques de l'œuvre vernienne fonctionne aussi comme un garant de la respectabilité du journal (et donc de son contenu). L'ancrage sériel du roman est alors différent : le roman publié au rez-de-chaussée d'un journal forme série avec le reste du contenu du journal, c'est-à-dire les articles mais aussi les feuilletons. Dans ce contexte, on peut se demander à quel point le désir de Jules Verne de publier dans la presse politique n'est pas un moyen pour lui de raccrocher son œuvre à la littérature légitime. On sait en effet que l'auteur des *Voyages Extraordinaires* souffrait de son manque de reconnaissance officielle, qu'il aurait aimé siéger à l'Académie française¹⁵⁹ et voir son œuvre considérée sur le plan littéraire. Or la parution de *Claudius Bombarnac* dans *Le Soleil* peut contribuer à un tel changement d'image, revalorisant doublement le roman d'une part en le destinant à un public d'adultes et d'autre part en l'inscrivant dans une série qui se veut littéraire. En effet, *Le Soleil*, créé et dirigé par un académicien, Édouard Hervé, semble avoir des accointances avec la littérature légitime : les auteurs des autres romans feuilletons ont en effet partie liée avec des instances de légitimation. C'est ainsi que Pierre Magi, l'auteur de *Flot et Jusant*, appartient à la Société des Gens de lettres¹⁶⁰, et qu'Octave Feuillet, qui fait paraître *Julia de Trécoeur*, est membre de l'Académie française. Quant à Wilkie Collins¹⁶¹, l'auteur de *La Dame en blanc* et Charles Mérouvel¹⁶², si leur légitimité littéraire est plus contestable, leur popularité et leur succès sont indéniables. *Claudius Bombarnac* se trouve ainsi apparenté à des romans publiés à des fins de divertissement, mais qui, même s'ils n'ont pas été retenus parmi les chefs d'œuvre de la littérature, n'appartiennent pas vraiment à la paralittérature.

Si la réception d'un roman est difficile à mesurer, surtout quand le texte en question n'a pas soulevé les passions, on peut tout de même penser que le texte n'a pas été reçu de la même manière par les lecteurs de la pré-publication que par ceux de la publication. Quoique le texte paru dans le

159 Une lettre du 19 octobre 1892 de Louis-Jules Hetzel témoigne des velléités de son auteur, mais surtout de sa lassitude : « Mon cher vieil ami, vous avez peut-être raison pour l'Académie et poser une candidature de loin, vous astreindre à faire un séjour spécial à Paris, pour les fastidieuses visites officielles et surtout pour les démarches officieuses, faire à la diable, avec la préoccupation de rentrer chez soi, une cuisine qui n'est jamais agréable et qui est le vrai défaut de l'institution, je comprends bien que ça ne vous tente pas beaucoup. » (*Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, op. Cit, p. 185).

160 Fondée en 1838, la Société des Gens de lettres est une association qui défend les droits des auteurs ; de grands écrivains en ont été membres (Hugo, Zola, Maupassant, Sand...), et l'accès n'en était pas aisé pour les romanciers populaires, comme le montre Anne-Marie THIESSE dans *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Seuil, 2000.

161 W. Wilkie Collins (1824-1889) était l'ami et rival de Dickens ; *La Dame en blanc* (1860) est un roman populaire (qui présente de nombreux motifs du genre : sosies, société secrète, histoire d'amour impossible, mauvais mariage, captation d'héritage) à tendance policière assez séduisant. La note de l'éditeur qui accompagne le texte revient sur la réception assez complexe de cet auteur : « L'incroyable succès des romans de Wilkie Collins en son temps était déjà fondé sur cette ambiguïté : il plaisait à la critique la plus exigeante (Dickens) et les amateurs de feuilleton (qui jouait à l'époque le rôle du cinéma populaire chez nous) s'arrachaient ses livres. » (W. WILKIE COLLINS, *La Dame en blanc*, Paris, Phébus, 1995).

162 Charles Mérouvel (1832-1920) est « l'un des plus célèbres auteurs de romans populaires » (Anne-Marie THIESSE, *Le Roman du quotidien*, op. cit. p. 189 ; elle retrace également son parcours biographique) ; il s'illustra dans le genre du roman sentimental et psychologique, avec des romans tels que *Chaste et flétrie*.

journal diffère très peu de celui publié dans *Le Soleil*, il paraît probable que le bourgeois lisant le feuilleton de son quotidien parmi les articles d'actualité et d'autres romans légitimes n'a pas eu sur le roman le même regard que l'enfant à qui un adulte a fait don du volume et qui le met en relation d'une part avec ce que l'école lui apprend et d'autre part avec d'autres romans « pour la jeunesse », en particulier ceux du même auteur. L'ambiguïté générique du roman lui a ainsi permis de s'adapter à des supports et des publics assez différents. L'hybridité de l'œuvre vernienne, qui oscille entre littérature légitime, littérature pour la jeunesse en constitution et paralittérature, empruntant à la première l'attention au texte et le travail stylistique, à la deuxième des principes didactiques et moraux et à la troisième des trames romanesques et des codes génériques se révèle ici.

Ainsi, *Claudius Bombarnac* peut apparaître comme un roman de la presse, dans la mesure où il met en scène un reporter dans l'exercice de ses fonctions, dans un contexte apparemment contemporain de celui de sa rédaction. Cependant au-delà du traitement de la thématique de la presse (qui s'inscrit dans la problématique plus vaste des conquêtes de la modernité qui traverse tous les *Voyages Extraordinaires*), les repérages s'avèrent décevants : le roman a bien été inspiré par des sources journalistiques avant d'être publié dans un quotidien, mais ces caractéristiques ne sont en rien propres à *Claudius Bombarnac*. De plus, il y a finalement peu d'interaction entre le support de publication du roman et le texte : le roman n'a pas été remanié pour coller au plus près au journal, et ce dernier, *Le Soleil*, qui semble s'être imposé plutôt par défaut que par choix, est assez loin des pratiques journalistiques évoquées dans le roman, notamment puisqu'il n'accueille pas de reportage. Ce manque relatif de corrélation entre support et contenu pourrait expliquer pour partie la piètre réception d'un roman qui n'a manifestement rencontré qu'un très faible succès, à la fois comme feuilleton et comme volume, comme en témoignent ces lettres assez moroses de l'auteur :

Je suis très affligé de voir que dans *tous* les journaux, il y a des comptes rendus de livres quelconques, ne fussent-ils que de quelques lignes, et de ceux que nous publions, rien, si ce n'est aux approches du jour de l'an. *Bombarnac* n'a même pas eu la chance d'être signalé par la critique. Ça me chagrine, mais ça ne m'empêche pas de piocher¹⁶³.

J'ai reçu mon compte semestriel, et je vous renvoie le reçu ci-inclus. Je suis navré, voyant ce compte¹⁶⁴ ! Les livres sur lesquels je comptais, *Bombarnac*, *Carpathes*, le public n'en veut pas ! C'est décourageant ! Il est vrai, on ne peut pas toujours avoir la vogue ! Je le sais. Peut-être devriez-vous faire un nouvel effort d'annonces, de réclames ! Il n'y a pas un Malot, pas un Pont-Jest qui ne soit annoncé *urbi et orbi*. Pour moi, l'effort ne se fait qu'au jour de l'an ! Est-ce assez ? Pensez-y.¹⁶⁵

163 *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, op. Cit, p. 193 ; c'est une lettre du 6 avril 1893.

164 Une note de la *Correspondance* signale que « Ce 37^e compte porte sur 8 107, 15 F. Net, 13 148, 65 F au total. » et même si à la fin de sa vie, le romancier semble avoir connu moins de succès qu'à ses débuts, les comptes des années 1895 sont bien moins déplorables que celui-ci : le 38^e compte s'élève 22 398, 75F (il en est question dans une lettre du 11 mai 1894, page 205), et le 41^e à 20 409 F (mentionné dans une lettre du 6 juin 1896, page 247).

165 *Idem*, page 201 ; la lettre est datée du 19 septembre 1893.

Et si la postérité a reconnu la valeur du *Château des Carpathes*, qui a eu de multiples rééditions, *Claudius Bombarnac* reste parmi les œuvres mineures, peu rééditées et peu connues¹⁶⁶, peut-être parce qu'il n'est pas allé au bout de son projet de roman de la presse, ainsi que le soulignent Guillaume Pinson et Pierre-Olivier Bouchard dans leur présentation à l'édition numérique du *Voleur d'enfants, reportage sensationnel* de Louis Forest¹⁶⁷.

En effet, à notre connaissance, il s'agit du premier roman francophone dont la narration est quasi-exclusivement déléguée aux journalistes fictifs, ici en l'occurrence un trio de reporters nommés Barnard, Binard et Barbarus, et un anonyme rédacteur qui remplit la fonction d'une sorte de rédacteur en chef. Jusqu'à preuve du contraire, il n'existe pas avant cela de romancier qui ait eu l'audace de renoncer à sa « voix » de romancier pour laisser à une écriture journalistique fictive le soin de guider le récit. Le *Claudius Bombarnac* de Jules Verne (1892), en livrant les impressions du journaliste éponyme, s'arrête juste avant cette frontière poétique : ce n'étaient pas les articles de Bombarnac que l'on lisait, mais une forme de journal intime, un cahier de notes que le héros prenait sur le vif ; le roman était d'ailleurs sous-titré *Carnet d'un reporter*. Dans le cas de Forest, le pas est franchi et le roman est présenté comme un « reportage sensationnel » !

II LA THÉMATIQUE DU VOYAGE

Le voyage est évidemment un des thèmes majeurs de l'œuvre de Jules Verne¹⁶⁸ : ne répond-elle pas au titre général de « Voyages Extraordinaires »¹⁶⁹ ? Ce faisant, le romancier s'inscrit dans la continuité des auteurs de voyages fictifs ; à la différence de nombre de ses prédécesseurs (tels que Cyrano de Bergerac), « il reprend les procédés du récit de voyage imaginaire, mais toutes les merveilles sont justifiées par des connaissances vérifiables¹⁷⁰. » Ses textes s'inscrivent en effet dans une perspective didactique, et sont caractérisés par leur très grande référentialité. Le romancier semble de plus avoir recherché une certaine exhaustivité : l'intégralité de ses textes propose une

166 D'après Marc JAKUBOWSKI, *Jules Verne, l'œuvre d'une vie, Guide du collectionneur vernien* Éditions Le Sphinx des glaces, 2004, *Claudius Bombarnac* en volume simple a connu trois parutions entre 1892 et 1905, et en volume double (avec *Le Château des Carpathes*), trois parutions entre 1892 et 1914. Fait significatif, ce roman ne figure pas (encore) dans l'édition Omnibus des œuvres de Jules Verne, ni dans la Pléiade, et sa seule ré-édition moderne (à part celle des éditions Rencontres qui publie l'intégralité des *Voyages Extraordinaires* en 1970) semble être une version abrégée intitulée *L'Étonnant Reportage de Claudius Bombarnac* (Paris, Hachette « Bibliothèque verte », 1976).

167 Le roman paraît en feuilleton dans *Le Matin* entre le 25 juin et le 23 septembre 1906. Il est réédité sur le site Médias 19 (<http://www.medias19.org/index.php?id=614>) mais aussi aux éditions du Masque en octobre 2012.

168 Jean-Yves TADIÉ écrit : « Tous les romans de Jules Verne, ou presque, racontent un voyage et empruntent la forme du récit, ou même du journal, de voyage (technique déjà utilisée, à plusieurs reprises, par Edgar Poe). Dans ses moins bons moments, il ne fait pas autre chose que décrire un itinéraire, le suivre sur la carte, en donner les étapes. » (*in Regarde de tous tes yeux, regarde !*, Paris, Gallimard, 2005, p. 41).

169 Daniel COMPÈRE rappelle que cette appellation date de 1866 (elle apparaît pour la première fois à l'occasion de la parution des *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*) et que les *Voyages Extraordinaires* se composent de soixante-deux romans et de quinze nouvelles, englobant ainsi des textes assez hétérogènes (d'autant qu'ils intègrent également des textes non romanesques) (*in Jules Verne, Parcours d'une œuvre*, Encrage, Amiens, 2005).

170 *Ibid*, p. 24.

sorte de quadrillage du globe, qui laisse peu de zones inexplorées¹⁷¹. *Claudius Bombarnac* constitue ainsi une occasion pour Jules Verne de faire découvrir les régions d'Asie centrale, entre les territoires parcourus par Michel Strogoff et ceux traversés par Kin-Fo dans *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*. Le reporter-narrateur éponyme voyage (en train, transcaucasien puis transasiatique, avec une petite étape en bateau sur la mer Caspienne entre les deux) de Tiflis (aujourd'hui Tbilissi en Géorgie) à Pékin ; il traverse ainsi la Géorgie, l'Azerbaïdjan, le Turkménistan, l'Ouzbékistan, le Tadjikistan et la Chine (pour employer des termes de géographie contemporaine). Il faut toutefois signaler qu'une partie de ce voyage relève de l'anticipation, puisque le train transasiatique emprunté par Claudius Bombarnac et ses compagnons de voyages s'arrête en réalité à Tashkent (aujourd'hui en Ouzbékistan) : il conviendra donc de s'interroger sur cette dimension peu visible à la première lecture. L'évocation de ce voyage constitue le motif principal du roman qui se présente comme la transcription du « carnet d'un reporter » : le texte emprunte nombre de caractéristiques stylistiques au récit de voyage comme la forte référentialité, mais aussi l'exhibition des sources et des travaux des voyageurs antérieurs, ou la structure linéaire du récit qui se fait l'écho des mésaventures du voyage au présent de narration. Sur le plan thématique, la question du rapport à l'Autre, et plus généralement la dialectique de l'identité et de l'altérité, occupe une place assez importante et s'illustre par un usage massif de stéréotypes et par un goût très marqué pour une approche comparatiste (qui tend à ramener l'Autre au même).

1) Évocation du voyage

Le voyage joue un rôle essentiel dans *Claudius Bombarnac*, dans la mesure où, à la différence de nombre de romans de Jules Verne, il constitue un but en soi : le voyage de Claudius Bombarnac n'est en effet motivé ni par un but à atteindre (comme celui des enfants du Capitaine Grant ou de Michel Strogoff dans les romans éponymes) ni par une fuite devant un danger (comme celle de Kin-Fo dans *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*), ni par une mission (comme l'errance de Nemo dans *Vingt-mille lieues sous les mers*) mais plus prosaïquement par les nécessités de sa profession de reporter, envoyé par son journal « essayer » le tout nouveau train transasiatique. Le voyage se trouve donc au premier plan du récit, dont il est en quelque sorte la colonne vertébrale, d'autant que le narrateur, chargé de raconter ce qu'il voit pour le plus grand profit des lecteurs de son journal¹⁷², peine à donner du relief à son périple. Claudius Bombarnac cherche alors désespérément un héros

171 Jean-Yves TADIÉ, *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982, p. 73 et suivantes, propose d'ailleurs un tableau récapitulatif – classé par continent et pays – des régions parcourues par les personnages de Jules Verne.

172 Tous ces éléments, qui constituent le programme à la fois du personnage et du roman, apparaissent dès *l'incipit*.

pour dynamiser son reportage et, ne le trouvant pas, se rabat souvent sur l'évocation de son environnement qui occupe – par défaut – la fonction de point focal du récit.

a) Forte référentialité : description des conditions de voyage d'un Européen en Asie centrale à la fin du XIX^e siècle

La logique référentielle prend dans ce contexte de récit de voyage une importance toute particulière : elle ancre le texte dans le genre qui lui est attribué par le sous-titre « Carnet d'un reporter » et fonctionne comme caution de l'authenticité du propos. L'évocation très précise de certaines réalités donne à penser que le narrateur se trouve réellement en présence de ce qu'il décrit, dans une logique d'illusion référentielle dont le lecteur se fait complice.

La référentialité du texte est donc tout particulièrement visible en ce qui concerne l'Asie centrale. Jules Verne se fait en effet un devoir – et peut-être un plaisir, considérant le degré de textualisation qu'il accorde à certains passages descriptifs – d'évoquer finement la région que traverse son héros. Il insiste en particulier sur les caractéristiques de la nature, telle que la flore :

Au revers de ces dunes poussent nombre d'arbrisseaux épineux, des bouquets de tamaris, de chardons étoilés, et cet « haloxylon-ammodendron », que les Russes appellent moins scientifiquement « saksaul ». Ses profondes et vigoureuses racines sont propres à maintenir le sol, comme « l'hippophae-rhamnoïdes », un arbousier de la famille des éléagnées, qui est employé à fixer les sables dans l'Europe septentrionale.¹⁷³ (p. 52)

De même, la faune est évoquée régulièrement, sur un mode descriptif :

Parmi les autres animaux de la faune pamirienne, apparaissent aussi des loups, des bandes de ces moutons sauvages de grande taille, à cornes noueuses, gracieusement recourbées, lesquels s'appellent « arkars » de leur nom indigène. Vers les hautes zones du ciel volent des gypaètes, des vautours, puis au milieu des tourbillons de vapeur blanche que notre locomotive laisse en arrière, s'entremêlent des nuées de corbeaux, de pigeons, de tourterelles et de bergeronnettes. (p. 130)

ou de manière plus dynamique, grâce au récit de deux incidents mineurs du voyage : la collision avec un dromadaire (à la fin du chapitre VII) et l'attaque d'une panthère abattue par Faruskiar (p. 136). Les éléments caractéristiques du paysage reviennent régulièrement dans le texte : dunes, sable, désert, sont fréquemment mentionnés. La géographie imprègne également le texte, grâce à la mention des noms de cours d'eau, de reliefs et de villes : ce court passage du chapitre XIV illustre la prégnance des toponymes dans le roman : « Notre halte à Khodjend a duré trois heures. J'ai donc fait ma visite reportérienne, en me promenant sur les bords du Syr-Daria. Ce cours d'eau, qui baigne le pied des hautes montagnes du Mogol-Taou, est traversé par un pont dont la section médiane offre passage aux embarcations d'un certain tonnage. » (p. 119). L'évocation des villes se fait de manière

173 On pourrait citer d'autres exemples, notamment à propos de la flore domestique (comme page 117).

plus ou moins rapide : parfois, le narrateur lance une liste de noms, comme au chapitre II (« Saganlong, Poily, Elisabethpol, Karascal, Aliat, Bakou ») tandis que dans d'autres cas le lecteur a droit à une description précise de la ville (en général au prétexte que le narrateur la visite), comme celle de Boukhara au chapitre XI¹⁷⁴. La référentialité du texte repose également sur des allusions – très nombreuses – aux populations d'Asie centrale, dont les noms parsèment le texte, comme dans ce passage du chapitre I :

les diverses populations nomades des gouvernements de la Transcaucasie se décomposent ainsi par familles : Kalmouks, descendants des Éleuthes, quinze mille, Kirguizes, d'origine musulmane, huit mille, Tartares de Koundrof, onze cent, Tartares de Sartof, cent douze ; Nogaïs, huit mille cinq cent ; Turkomans, près de quatre mille !

Mais Jules Verne ne se contente pas de proposer des listes, il mentionne également des pratiques sociales caractéristiques des peuples auxquels il fait allusion, telles que leurs habitudes vestimentaires (comme dans le chapitre I, lorsque le narrateur récapitule ses connaissances sur la Géorgie), gastronomiques (on peut citer « Pour toute liqueur, du " kimis ", boisson tirée du lait fermenté de jument, d'un goût d'encre plutôt fade, très nourrissante quoique très liquide. Il faut être Tartare rien que pour regarder ce kimis. » [p. 68])), religieuses (notamment lors du passage sur Bakou en tant que « métropole des adorateurs de feu », au chapitre III)... Parmi tous les faits sociaux que Jules Verne mentionne, il se montre particulièrement sensible aux langues étrangères : il se plaît ainsi à donner l'étymologie des toponymes (par exemple « C'est le Kara-Koum, " le désert noir " » [p. 51] ou « Pékin, autrement dit Chim-Kin-Fo, appellation qui signifie "ville du premier ordre obéissant au ciel " » [p. 209]) ou à accumuler les emprunts pour évoquer au plus près les réalités pittoresques auxquelles se trouve confronté son personnage (on peut à nouveau renvoyer au long passage descriptif du chapitre I). Tous ces éléments qui contribuent à la référentialité du roman apparaissent comme un donné auquel le narrateur se trouve confronté en arrivant ; toutefois, Claudius Bombarnac montre souvent que son appréhension de toutes ces réalités étrangères est étayée par un savoir théorique qui renvoie d'une part au travail préparatoire de l'écrivain Verne¹⁷⁵ et, d'autre part, aux caractéristiques du genre du récit de voyage, toujours tiraillé entre référentialité et intertextualité¹⁷⁶.

174 Ces énumérations de toponymes tirent peut-être leur origine des sources de Jules Verne, qui réclame à son éditeur une « carte avec le tracé de ce railway » (il s'agit du transcaucasien) dans une lettre du 12 septembre 1890 ou « une simple indication des stations », dans une lettre du 16 septembre 1890, lesquelles figurent à la page 131 de la *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, op. cit.

175 Voir *infra* (III).

176 C'est la thèse de Christine MONTALBETTI dans son article « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque. Conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIX^e siècle », in Sophie LINON-CHIPON, Véronique MAGRI-MOURGUES et Sarga MOUSSA (dir.), *Miroirs de textes : récits de voyage*

L'évocation des moyens de transports empruntés par le personnage principal (et en particulier le Grand-Transasiatique) est également l'occasion de passages descriptifs qui contribuent à la référentialité du roman. Le narrateur mobilise ainsi un important savoir technique, qui se traduit en particulier par l'emploi de termes spécifiques à la marine comme: « il est " au vent " » (p. 45), « rouffle » (p. 29), « mât de misaine », « pavois » (p. 35), « tambours » (p. 36), « bastingage » (p. 37) – on notera que ce vocabulaire est très présent dans un roman qui a pour objet un voyage en train ; sur le plan narratif, cette abondance de termes maritimes est justifiée par la présence de M. Caterna et sa qualité d'ancien marin, profession dont il a conservé le sociolecte. On peut faire l'hypothèse que le goût avéré de Verne pour les voyages en mer¹⁷⁷ trouve ainsi un moyen de s'exprimer. Le lexique renvoyant au chemin de fer est plus attendu et parsème le texte : la description qui accompagne la première apparition du Grand Transasiatique au chapitre V en témoigne :

Le nôtre comprend une locomotive, avec boggie porté sur quatre petites roues, ce qui lui permet de suivre des courbes plus resserrées, un tender avec réservoirs d'eau et de combustible, un fourgon de tête, trois wagons de premières à vingt-quatre places chacun, un wagon-restaurant avec office et cuisine, quatre wagons de seconde et un fourgon de queue, — en tout, douze voitures, en comptant la locomotive et son tender. Les wagons de première classe sont pourvus de cabinets de toilette, ménagés à l'arrière, et leurs sièges, par un mécanisme très simple, peuvent se transformer en lits de repos, — ce qui est indispensable pour de longs trajets. (p. 41)

La mobilisation du champ lexical des chemins de fer s'accompagne d'une perspective comparatiste qui met en perspective le Grand-Transasiatique et d'autres lignes (généralement américaines, la Conquête de l'Ouest constituant un modèle d'avancement ferroviaire rapide¹⁷⁸), ce qui contribue à inscrire le train vedette du roman dans la réalité :

Aucune voie ferrée n'égale ce railway — même en Amérique : la ligne du Canada a cinq mille kilomètres ; la ligne Centrale-et-Union, cinq mille deux cent soixante ; la ligne de Santa-Fé, quatre mille huit cent soixante-quinze ; la ligne Atlantique-Pacifique, cinq mille six cent trente ; la ligne du Nord-Pacifique, six mille deux cent cinquante. (p. 42)

Ce ne sont que coudes brusques, pentes qui exigent de puissantes locomotives, çà et là des machines fixes pour haler le train accroché à des câbles mouvants, en un mot, un travail herculéen, supérieur aux travaux des ingénieurs américains dans les défilés de la Sierra-Nevada et des Montagnes-Rocheuses. (p. 129)

L'insertion dans le roman de nombreux toponymes fait également signe vers la réalité, notamment lors des énumérations de stations traversées par le train : « Toutefois, dans les principales villes,

et intertextualité, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998, pp. 3-15.

177 Jules Verne a beaucoup écrit de romans maritimes et a effectué lui-même plusieurs voyages en mer, notamment à bord de ses propres bateaux (il en possédera trois successivement, le Saint Michel, le Saint Michel II en 1875 et le Saint-Michel III en 1877, qu'il revend en 1886, avec lesquels il effectue des croisières en Méditerranée et en Mer du Nord).

178 L'idée que le modèle américain s'impose en terme de chemin de fer est également présente dans l'article du *Correspondant* : « Comme l'a fait remarquer le savant chroniqueur scientifique du *Temps*, les Américains seuls s'étaient fait remarquer par la construction rapide des chemins de fer. » (p. 1131).

Merv, Boukhara, Samarkande, Tachkend, Kachgar, Kokhan, Sou-Tchéou, Lan-Tchéou, Taï-Youan, il séjournera plusieurs heures, — ce qui me permettra de voir ces cités à vol de reporter » (p. 42). Ces mentions constituent un contrat avec le lecteur et ont valeur de programme (le lecteur s'attend à découvrir ces villes avec le narrateur dans la suite du récit), tandis que d'autres indications géographiques ont apparemment une pure valeur référentielle : « Pendant ce trajet de trois heures, voici le nom des deux stations auxquelles la locomotive s'est arrêtée, afin de pourvoir à divers besoins : Ghéours, point d'amorce de la route de Meschhed, d'où les hauteurs du plateau de l'Iran sont visibles, Artyk, dont l'eau est abondante, quoique légèrement saumâtre. » [p. 69]). Claudius Bombarnac mentionne parfois le temps de l'arrêt en gare (« À cinq heures du soir, autre station, Nia, où le général Pevtsoff avait établi un observatoire météorologique. Ici l'arrêt n'est que de vingt minutes. » [p. 152]). La précision du texte concernant le trajet effectué par le narrateur est encore renforcée par les deux cartes dont Jules Verne fait accompagner son roman, et sur lequel est tracé le parcours de Claudius Bombarnac¹⁷⁹. On soulignera toutefois dès maintenant le caractère partiellement fallacieux de ce procédé référentiel, puisque le roman relève pour partie de l'anticipation, dans la mesure où le train tel qu'il apparaît dans la fiction va bien plus loin que son modèle réel¹⁸⁰. Pour autant, Jules Verne fonde une partie de la vraisemblance de son texte sur des références à la construction d'un train véritable, à laquelle il consacre de nombreuses remarques, par exemple :

Lorsque le général Annenkof commença ses travaux à Mikhaïlov, il en fut réduit à distiller l'eau de la Caspienne, comme on fait à bord des navires au moyen d'appareils *ad hoc*. Mais, si l'eau est nécessaire pour produire la vapeur, le charbon est nécessaire pour vaporiser l'eau. Les lecteurs du *XX^e Siècle* se demanderont donc comment on parvient à chauffer les machines en un pays où il n'y a pas un morceau de charbon à extraire ni un morceau de bois à couper. Est-ce qu'il y a des dépôts de ces matières dans les principales stations du Transcaspien ?... Nullement. On s'est contenté de mettre en pratique une idée qu'avait eue notre grand chimiste, Sainte-Claire Deville, aux premiers temps de l'emploi du pétrole en France. Les foyers des machines sont alimentés, à l'aide d'un appareil pulvérisateur, par les résidus qui proviennent de la distillation de ce naphte que Bakou et Derbent fournissent d'une façon inépuisable. À certaines stations de la ligne, il existe de vastes réservoirs remplis de ce combustible minéral, que l'on verse dans les récipients du tender, et il est brûlé sur les grillages spéciaux dont sont munies les machines. C'est ce naphte qui est employé à bord des steamboats du Volga et autres affluents de la mer Caspienne. (p. 48)

Ce long passage très didactique, dans lequel se mêlent informations économiques, géographiques et techniques, est inspiré à Jules Verne par ses lectures préparatoires : ici, il s'agit d'une textualisation assez nette de l'article déjà évoqué du *Correspondant*. D'autres passages mentionnent également des dates – indices canoniques de référentialité –, comme « la section initiale entre Mikhaïlov et Kizil-

179 Voir les cartes reproduites au début de [l'édition de Claudius Bombarnac sur Médias 19](#). A noter toutefois que *Le Soleil* ne publie pas ces cartes, ce qui contribue sans doute à déréaliser le propos.

180 Sur la question de l'anticipation, voir *infra* (II 1 b).

Arvat, — section commencée en décembre 1880, achevée en dix mois, novembre 1881. Cinq ans après, la première locomotive entrait à Merv, le 14 juillet 1886, et dix-huit mois plus tard, on la saluait à Samarkande » (p. 53). Toutefois, dans la mesure où Jules Verne invente une partie du parcours du Transasiatique, au-delà de Samarcande (décrite au chapitre XII et qui constitue le terme du véritable Transcaspien au moment de la rédaction du roman), le texte n'évoque plus la construction de la ligne de chemin de fer que par analogies ou allusions assez vagues comme : « Ce qui est entièrement terminé, ce qui assure une communication directe à travers l'Asie centrale, c'est la ligne principale du Grand-Transasiatique. Les ingénieurs n'ont pas eu plus de difficulté à la construire que le général Annenkof n'en a éprouvé pour le Transcaspien. Les déserts du Kara-Koum et du Gobi se ressemblent » (p. 151). Dans les deux derniers tiers du roman, la référentialité repose plutôt sur des remarques de type historique (allusions à des explorateurs, à la colonisation russe), géographiques, ethnographiques... et passe à l'arrière-plan derrière l'intrigue qui se met en branle. Par souci de didactisme sans doute, mais également du fait de sa conception particulière de l'anticipation¹⁸¹, l'auteur semble donc se refuser à donner plus d'informations fausses que ce qui est nécessaire à son intrigue. Se pose peut-être aussi pour lui la question du dosage, du risque d'alourdir voire d'écraser la narration par trop de passages informatifs.

Le texte propose également un tableau assez précis des conditions de voyage (en particulier de celles des Européens) en Asie centrale à la fin du XIX^e siècle. Sur ce sujet, la référence au réel s'élabore de manière plus subtile qu'à propos de l'Asie ou du train : c'est en effet au lecteur de dégager les informations. Ainsi, on peut faire l'hypothèse que les étrangers dans le train transasiatique constituent une sorte d'échantillon sociologique représentatif : si on reprend la liste des « numéros » de Claudius Bombarnac (par exemple dans sa version de *l'excipit* du roman), on remarque qu'elle correspond assez bien à la typologie des voyageurs en Asie centrale proposée par Svetlana Gorshenina¹⁸², tant sur le plan des nationalités que des motivations. L'assouplissement de la législation russe concernant les étrangers et surtout le développement des chemins de fer en Asie ont en effet provoqué un afflux plus important d'étrangers dans cette région : pour l'année 1884, quarante étrangers ont ainsi reçu l'autorisation de se rendre au Turkestan en train. Le dépouillement des archives de l'émirat de Boukhara pour les années 1880 révèle que la plupart des voyageurs justifient leurs déplacements par le tourisme (on pourrait ranger dans cette catégorie le baron Weisschnitzerdörfer, et – par défaut – sir Trevellyan) et en particulier la chasse des animaux exotiques (on peut peut-être voir un rappel de cette activité dans le passage où Faruskiar abat une

181 Voir *infra*.

182 Svetlana GORSHENINA, *Explorateurs en Asie centrale, Voyageurs et aventuriers de Marco Polo à Ella Mailland*, Genève, Éditions Olizane, 2003.

panthère). Beaucoup partent également en Asie pour travailler, et Svetlana Gorshenina précise que l'ambition de faire fortune concerne toutes les classes sociales, ce qu'illustre bien le roman avec le couple Caterna qui rejoint la troupe de théâtre de la résidence française de Shanghai¹⁸³, ainsi que dans une certaine mesure Kinko, qui part pour se marier, se proposant par ailleurs d'exercer sa profession de tapissier en Chine. Peuvent intervenir des motifs purement économiques, incarnés dans le roman par les représentants de commerce Fulk Ephrinell (qui vend des dents artificielles) et Horatia Bluett (qui achète des cheveux en Asie). D'autres voyageurs, comme le révérent Nathaniel Morse, obéissaient à des motivations religieuses (même si les missions étaient assez improductives en Asie centrale), ou de charité dans une optique de *lobbying* national, comme celles du major Nolitz (qui fonde un hospice à Pékin pour le compte du gouvernement russe). On laissera à part Faruskiar, dont la présence relève plus d'une logique romanesque que référentielle. Quant au narrateur, qui voyage professionnellement en tant que reporter, il est surtout intéressant par sa nationalité ; Svetlana Gorshenina explique en effet :

La première vague importante de voyageurs français, qui compte des touristes traditionnels, des chasseurs, des artistes et un certain nombre de femmes, est liée à la construction du chemin de fer transcaspien dans les années 1880.

Pendant les années 1890, le nombre de visiteurs connaît une véritable explosion, explicable surtout par le changement des forces de la scène politique : les Allemands dénoncent le traité de contre-assurance avec la Russie, ce qui ouvre la voie au rapprochement franco-russe. Un fait culturel participe aussi à l'accroissement des chiffres. À la suite des expositions universelles de Paris, où, en 1867, 1878, 1889 et 1900, les pavillons russes ont préparé le terrain en séduisant un vaste public avec les beautés de l'artisanat centre-asiatiques, des expositions internationales s'ouvrent à Tashkent en 1890 et 1896.

Les classes aisées se laissent séduire par le phénomène touristique juste le temps que dure une mode : pendant la courte période entre 1887 et 1893, le Turkestan voit venir en nombre des voyageurs issus de la noblesse (seize en 7 ans, sur les dix-neufs attestés en 80 ans, dont un prince, un marquis, deux barons, sept comtes, deux vicomtes). Le Turkestan fait même partie de l'itinéraire de voyages autour du monde comme celui d'un journaliste du *Temps*, Marcel Monnier (1894-1898).¹⁸⁴

Le roman donne également à voir les conditions de possibilités d'un voyage en train en Asie centrale à la fin du XIX^e siècle : à travers le personnage de Kinko, qui voyage clandestinement faute de pouvoir s'acquitter du prix du billet (« Cela coûte mille francs de Tiflis à Pékin » [p. 113]), le narrateur et derrière lui l'auteur rappelle le caractère élitiste des grands voyages (même si les trains proposent plusieurs classes). Par ailleurs, les scènes de douane (qui sont des *topoi* du récit de voyage) des chapitres I et XVI montrent les difficultés administratives qui peuvent entraver les déplacements ; elles signalent également les différences de traitement des voyageurs en fonction de leur nationalité et de l'état des relations diplomatiques : « Du reste, il fallait encore se procurer une autorisation pour prendre le Transcaspien, autorisation que l'administration russe n'accordait pas

183 Chapitre VII.

184 Svetlana GORSHENINA, *Explorateurs en Asie centrale, op. cit.*, p. 66.

volontiers aux Anglais.¹⁸⁵ » (p. 43). Enfin, le texte se présente comme le journal de bord d'un voyageur et peut donc être lu comme le compte rendu des conditions matérielles du voyage : est ainsi évoquée la possibilité d'accidents plus ou moins graves (de la collision avec un dromadaire au déraillement) ou d'attaques de bandits de grand chemin ; toutefois, il est difficile de déterminer à quel point ce type d'épisode ne relève pas de schémas plus romanesques (en particulier dans une logique de roman d'aventures) que référentiels. Svetlana Gorshenina¹⁸⁶ consacre néanmoins un paragraphe aux « ennuis et dangers de la route », dans lequel elle écrit :

Bien que les voyageurs trop sûrs d'eux-mêmes essaient de minimiser le risque d'un voyage en Asie centrale, cette région du monde n'offre aucune garantie du point de vue de la sécurité, surtout à la périphérie des régions colonisées, hors des routes habituelles. Plusieurs voyageurs, tant militaires que civils, perdent la vie en raison des conditions climatiques, de l'épuisement ou des maladies, ou des conflits armés locaux. Les prises en otage ou l'emprisonnement dans les « trous à punaises » ne sont pas rares tout au long du XIX^e siècle.

On retiendra de son propos que, manifestement, le péril est plus grand pour les explorateurs que pour les voyageurs qui empruntent les chemins de fer ; on fera également l'hypothèse que le modèle d'une attaque du train par des bandits peut être un recyclage modernisé de ce motif traditionnel du roman d'aventures (qui aime à confronter le héros à un monde dépaysant et sauvage, comme le souligne Matthieu Letourneux dans *Le Roman d'aventures*¹⁸⁷).

Cette extrême référentialité du texte, caractéristique de nombre de romans du XIX^e siècle en général (dans la mouvance d'une esthétique réaliste) et de ceux de Verne en particulier, correspond ici à un projet éditorial (sanctionné par un contrat) résumé dans l'« Avertissement » rédigé par Pierre-Jules Hetzel et placé en tête des *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* (1864). Cette évocation du monde correspond également à la méthode de travail de l'auteur, pour qui les sources jouaient un rôle informatif primordial. L'insertion de ces passages descriptifs est permise par le caractère polyphonique défini parfois comme le critère même de définition du roman, en particulier par Bakhtine – qui utilise plus volontiers le terme « plurilinguisme ». Il écrit ainsi dans *Esthétique et théorie du roman* :

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure du roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique.¹⁸⁸

185 Chapitre V.

186 Svetlana GORSHENINA, *Explorateurs en Asie centrale, op.cit.* p. 105.

187 Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, PULIM, 2010.

188 Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, « Du discours romanesque », p. 141.

Ces parties informatives ont un degré d'élaboration textuel plus ou moins important : le long poème-liste, caractéristique du style de Jules Verne, qui figure dans *l'incipit* donne à voir le travail poétique du romancier¹⁸⁹. Le pouvoir évocateur¹⁹⁰ du texte qui accumule les emprunts linguistiques dans une logique de dépaysement passe par des effets rhétoriques élaborés. Le passage est ainsi cadré par l'anaphore « Donnez-vous la peine d'apprendre », et scandé d'effets sonores et rythmiques : le deuxième paragraphe est ainsi saturé d'assonances en « an » et en « ou »¹⁹¹, tandis que le troisième joue plutôt sur des harmonies en « i »¹⁹² et plusieurs allitérations, comme celle en « r » particulièrement développée qui termine le paragraphe « qui crépitent comme la grêle sur les carreaux de vitre ». Ces effets de répétitions tissent un contenu informatif précis en une déploration assez ironique, qui permet au narrateur de placer de manière assez artificielle toutes les connaissances qu'il a acquises. Les effets de reprises sonores dynamisent l'énumération qui semble mimer la hâte du narrateur et entraînent le lecteur dans une réalité exotique et envoûtante traversée avec une rapidité typique de la modernité (telle qu'on la conçoit alors). Comme l'écrit Jean-Yves Tadié, « la connaissance n'est pas le but de la fiction, elle en est un moyen ¹⁹³ », et cela tant sur le plan poétique que thématique.

b) *Mobilis in immobile* ?

Si le principal déplacement évoqué dans le roman est de nature spatiale (un voyage de Tiflis à Pékin), le dépaysement procède également d'un déplacement dans le temps, grâce à la profondeur historique qui est donnée au roman. L'impression d'étrangeté naît également d'une certaine sensation de répétition, qui s'explique pour partie par le filtre de la subjectivité du narrateur.

Du fait de sa relative brièveté, *Claudius Bombarnac* semble au premier abord donner moins d'informations historiques que d'autres romans de Verne ; en réalité il n'en est rien. Mais il procède

189 Ce passage donne un exemple de très forte textualisation ; d'autres passages didactiques sont beaucoup moins élaborés.

190 Dans son autobiographie *Les Mots*, Jean-Paul Sartre donne à voir un exemple de la réception des textes de Verne (entre autres romanciers populaires, tels que Zévaco, Boussenard, Paul d'Ivoi...) et la rêverie que ces romans provoquent en lui (Jean-Paul SARTRE, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Gallimard, « La Pléiade », 2010, I, Lire p. 39- 41), au point de le pousser à essayer d'écrire un roman à leur manière (*Ibid*, II Écrire, p.76-80).

191 « Et la coiffure des belles Géorgiennes, le « tassakravi » composé d'un léger ruban, d'un voile lainé, d'une mousseline, qui encadre de si jolis visages, et leurs robes aux couleurs éclatantes, aux manches largement ouvertes, leurs vêtements de dessous noués à la taille, leur surtout d'hiver en velours garni de fourrure et d'orfèvrerie aux brandebourgs, leur mantille d'été en cotonnade blanche, le « tchadré », qu'elles serrent étroitement du coude, — toutes ces modes, enfin, si soigneusement notées sur mon carnet de reporter, qu'en dirai-je maintenant? »

192 « Ayez donc appris que les orchestres nationaux se composent de « zournas », qui sont des flûtes aigres, de « salamouris », qui sont des clarinettes criardes, de mandolines à cordes de cuivre pincées avec une plume, de « tchianouris », violons dont on joue verticalement, de « dimplipitos », espèces de cymbales, qui crépitent comme la grêle sur les carreaux de vitre ! »

193 Jean-Yves TADIÉ, *Regarde de tous tes yeux, regarde !*, op. cit. p. 44.

surtout par allusions, et le contexte historique ne joue pas un rôle très important dans l'intrigue. Le narrateur fait principalement référence à des événements dans lesquels l'Asie centrale apparaît comme un lieu de la mobilité, un carrefour où se rencontrent les peuples ; il se focalise sur des moments phares (dans une perspective d'histoire-bataille). C'est ainsi qu'on note des références – assez prévisibles – aux grands conquérants médiévaux (qui ont marqué l'Europe par la rapidité avec laquelle ils ont constitué leurs empires) : Attila, Tamerlan, « Gengiz Khan »¹⁹⁴. On remarque également un grand nombre d'allusions plus ou moins développées à la géopolitique de la région au XIX^e siècle, et en particulier à la colonisation russe (qui a partie liée avec l'installation des chemins de fer) en Asie centrale, par exemple :

Le major Noltitz reprend alors la conversation, en indiquant les incontestables avantages du Grand-Transasiatique au point de vue des relations de commerce entre l'Asie et l'Europe, de la sûreté et de la rapidité des communications. Les anciennes haines disparaissent peu à peu devant l'influence européenne. C'est une nouvelle ère qui s'ouvre pour ces populations, et, en cela, il faut convenir que l'œuvre des Russes mérite l'approbation de toutes les nations civilisées. Ne sont-elles pas justifiées ces belles paroles prononcées par Skobeleff, après la prise de Ghéok-Tepé, lorsque les vaincus pouvaient craindre les représailles des vainqueurs : « Dans la politique de l'Asie centrale, nous ne connaissons pas de parias ! (p. 98)

Ces évocations de la progression russe en Asie centrale (et des craintes que cette avancée provoque chez les Anglais) sont difficilement compréhensibles pour le lecteur français contemporain (qui est assez peu au fait de la géopolitique de l'Asie au XIX^e siècle) ; elles étaient sans doute un peu plus claires à l'époque où Jules Verne publie son roman, dans la mesure où les événements dont il parle relèvent de l'actualité (au sens large)¹⁹⁵. On peut toutefois faire l'hypothèse que le faible succès de *Claudius Bombarnac* est peut-être pour partie dû à l'extrême abondance de références précises et parfois obscures. Il en va de même pour les allusions aux explorateurs européens en Asie centrale, qui renvoient eux aussi à l'actualité, et dont nous avons généralement oublié les noms, alors que la presse de l'époque se faisait largement l'écho de leurs exploits (dans une logique de concurrence très marquée par le nationalisme). On peut citer ce paragraphe du chapitre XV, qui accumule frénétiquement les noms d'explorateurs¹⁹⁶, avec une visée référentielle (Jules Verne s'inscrit dans la plus grande actualité, dans la mesure où certains voyages sont en cours au moment où il écrit) et de renvoi aux textes les concernant (dans une perspective bibliographique) :

Les voyageurs des peuples aryens ont tous lutté pour reconnaître le plateau de Pamir. Sans remonter jusqu'à Marco-Polo au XIII^e siècle, qui voyons-nous ? Les Anglais avec Forsyth, Douglas, Biddueph,

194 De brèves notes biographiques accompagnent la première apparition de ces noms dans le roman.

195 La première partie a montré que l'Asie centrale était assez présente dans la presse et faisait en particulier l'objet de nombreux articles dans les revues à l'époque où paraît *Claudius Bombarnac*. Le lecteur du *Soleil* savait donc probablement décrypter les allusions du narrateur, qui étaient certainement moins claires pour le jeune lecteur du volume.

196 Cette énumération vertigineuse rappelle celle du savant Paganel dans *Les Enfants du capitaine Grant* (1865-1867) : suite à un pari, il donne le nom de cent explorateurs du continent australien. Il y a certainement un caractère ludique dans ce « *namedropping* » effréné.

Younghusband et le célèbre Gordon, mort dans les régions du Haut-Nil ; les Russes avec Fendchenko, Skobelev, Prjevally, Grombtchevsky, le général Pevtsoff, le prince Galitzine, les frères Groum-Grjimaïlo; les Français avec d'Auvergne, Bonvalot, Capus, Papin, Breteuil, Blanc, Ridgway, O'Connor, Dutreuil de Rhins, Joseph Martin, Grenard, Edouard Blanc ; les Suédois avec le docteur Swen-Hedin.

Par petites touches, l'auteur donne une grande profondeur et une grande ouverture historique à son texte, comme pour transmettre au lecteur des connaissances générales, un vernis d'encyclopédisme¹⁹⁷ (ce qui correspond bien à la foi dans l'éducation qui fonde les éditions Hetzel – rappelons pour mémoire que la collection dans laquelle publie Verne s'appelle la « Bibliothèque d'Éducation et de Récréation »).

Pourtant, alors que le voyage se développe dans l'espace (et dans le temps), il semble paradoxalement au lecteur que le récit n'avance pas vraiment : cette impression – d'autant plus étrange que les textes de Verne, en bons romans d'aventures, sont habituellement menés tambour battant – est sans doute due à la répétition de certains motifs : ainsi, le narrateur ne cesse de souligner combien le paysage est morne (on lit par exemple page 176 « Peu varié, le paysage. Toujours ce monotone désert du Gobi »). La description des villes insiste le plus souvent sur les caractéristiques récurrentes, et en particulier sur le fait qu'elles sont doubles – une ville ancienne et une seconde plus récente à côté – : « de même que Boukhara, Merv et Samarkande, Kachgar est une ville double » (p. 134). Le narrateur semble d'ailleurs ironiser à propos de cette tendance comparatiste lorsqu'il cite son guide de Samarcande : « De ce point, par une rue étroite mais rectiligne, notre arba arrive sur la place du Righistan, "qu'il ne faut pas confondre avec la place du même nom à Boukhara", fait observer naïvement ma brochure. » (p. 101) : le lecteur est en effet susceptible de confondre toutes ces villes qui lui sont rapidement présentées, souvent avec les mêmes procédés narratifs – une description à la faveur de la promenade qu'y fait le narrateur, le plus souvent accompagné d'autres voyageurs –, dans une perspective comparatiste qui plus est. Paradoxalement, il semble que le déplacement n'apporte pas vraiment de changement, ce qui amène le lecteur à partager le désir du narrateur d'une irruption d'un peu d'aventure dans la monotonie du voyage¹⁹⁸. Ce caractère décevant du roman (au moins dans les premiers chapitres) est peut-être à rapprocher du début de banalisation des voyages (qui n'ont plus le caractère d'aventure exceptionnelle qui marque les récits des voyageurs du début du siècle). Le narrateur, voyageur professionnel et passablement blasé, incarne parfaitement cette mutation, d'autant qu'il emprunte

197 Jean-Yves TADIÉ, *Regarde de tous tes yeux, regarde !*, op. cit., p. 175 : « Verne est l'héritier des grands projets encyclopédiques français du XVIII^e et du XIX^e siècle, le dernier étant le *Grand Dictionnaire* de Pierre Larousse. » ; il montre toutefois que cet encyclopédisme, dont les informations sont souvent « périmées » aux yeux du lecteur d'aujourd'hui, nous intéressent en tant qu'elles sont incorporées à la fiction (ou alors au titre de l'histoire des idées).

198 On lit par exemple : « En somme, je ne demande pas des accidents de voyage, non ! rien que de petits incidents dignes du *XXe Siècle*. »

une voie tracée d'avance en compagnie d'autres voyageurs chevronnés qui connaissent déjà la région : Fulk Ephrinell, Popof, le major Nolitz. Pierre Macherey écrit : « Le voyage, à mesure qu'il impose, d'étape en étape, son avance, se découvre aussi comme inéluctablement précédé¹⁹⁹ » : en ce sens, la ligne de chemin de fer est hautement symbolique d'un monde déjà massivement investi par l'homme.

La démocratisation – toute relative – des voyages en cette période de « première mondialisation »²⁰⁰ est généralement associée à la mise en place de nouveaux réseaux de communication, et en particulier au développement des chemins de fer dans le monde entier. Dans ce contexte, les réflexions méta-littéraires du narrateur sont particulièrement intéressantes, dans la mesure où elles associent la mort des motifs pittoresques (au sens littéral de « dignes d'être peints », donc décrits en contexte littéraire) au développement des trains :

Non ! m'écriai-je, ce n'est plus le charme des voyages en poste, en troïka, en tarantass, avec l'imprévu du chemin, l'originalité des auberges, le caquetage des relais, le coup de vodka des yemtchiks... et parfois la rencontre de ces honnêtes brigands, dont la race finira par s'éteindre...

– Monsieur Bombarnac, me demande Fulk Ephrinell, est-ce sérieusement que vous regrettez ces belles choses ?

– Très sérieusement, ai-je répondu. Avec les avantages de la ligne droite du railway, nous perdons le pittoresque de la ligne courbe ou de la ligne brisée des grandes routes d'autrefois. (p. 16)

Pour autant, le narrateur ne s'en tient pas à ces remarques pessimistes et s'interroge par la suite sur l'impact des moyens de transports sur l'écriture des voyageurs :

Les idées d'un homme, lorsqu'il est à cheval, diffèrent des idées qui lui viennent lorsqu'il est à pied. La différence est plus notable encore, lorsqu'il voyage en chemin de fer. L'association des pensées, le caractère des réflexions, l'enchaînement des faits, en s'opérant sous son crâne, ont une rapidité égale à celle du train. On « roule » dans sa tête, comme on roule dans son wagon. Aussi je me sens en une disposition d'esprit particulière, désireux d'observer, avide de m'instruire, et cela avec une vitesse de cinquante kilomètres à l'heure. C'est ce taux kilométrique que notre train doit conserver à travers le Turkestan pour tomber à une moyenne de trente, quand il parcourra les provinces du Céleste-Empire. (p. 46)

Cette idée du déplacement comme changement de la perception (ici liée au moyen de transport emprunté) est d'autant plus intéressante qu'elle rejoint – et illustre – les questionnements que développe aujourd'hui l'histoire des mobilités. Le philosophe Bruno Latour écrit ainsi : « Quand on parle de mobilité, on oublie toujours de spécifier que l'on ne parle jamais que d'un certain *ratio* entre *transformation* et *transportation* et jamais seulement du mouvement plus ou moins rapide d'un certain bien ou d'une certaine personne. »²⁰¹ Le caractère très peu introspectif du texte, qui dépend

199 Pierre MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, « III Quelques œuvres, 1 Jules Verne ou le récit en défaut », Paris, François Maspéro, 1966, p.213.

200 L'expression est de l'économiste Suzanne BERGER, qui entend rendre ainsi compte de la période d'expansion du commerce et d'intensification des échanges de capitaux entre 1870 et 1914.

201 Bruno LATOUR, « Les moteurs immobiles de la mobilité » in Matthieu FLONNEAU et Vincent GUIGUENO (dir.), *De l'histoire des transports à l'histoire de la mobilité ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 8.

pour partie de son ancrage générique (carnet de travail et non journal intime) et l'absence de profondeur psychologique du personnage principal font cependant que le passage de la page 46 demeure une exception dans le roman. Cette réflexion s'inscrit pourtant dans le contexte de la deuxième moitié du XIX^e siècle, qui voit une révolution des transports (et plus généralement des communications) bouleverser ses modes de vie et pour qui l'impact des évolutions techniques sur les mentalités et les représentations est particulièrement sensible :

La perception de l'espace évolue tout au long du XIX^e siècle et une nouvelle compréhension de la mobilité (vitesse, vertige, mouvement), synonyme de *modernité*, s'opère conjointement à la mise en place technique des images en mouvement [...] La massification des médias comme celle de l'accès aux transports au cours du XX^e siècle transforme les représentations. L'aléatoire n'en continue pas moins d'irriguer tout un versant de la mobilité – y compris motorisée – *via* la pérégrination réaffirmée comme mode de découverte des lieux, des gens, des paysages (dans le *road-movie* par exemple), et perdue comme contrepoint à la maîtrise absolue du mouvement dirigé et fonctionnel, source d'interrogations, de critiques et producteurs de nouveaux imaginaires.²⁰²

Et Pierre Macherey de rappeler qu'« il ne faut donc pas présenter l'œuvre de J. Verne, contre sa réalité même, comme inspirée par une sorte de manichéisme héroïque : la pose de l'homme affronté au chaos naturel. Au contraire la nature est préparée à l'aventure de sa transformation, et l'homme ne vit cette aventure qu'à la condition de se prêter lui aussi à ce mouvement, qu'il impose dans la mesure où il l'accepte et le reçoit en même temps²⁰³ ». Si la réflexion du narrateur participe évidemment de l'illusion référentielle, contribuant à attribuer le texte à un vrai voyageur installé dans un vrai train (et non à l'auteur tranquillement installé dans son bureau d'Amiens), c'est également un moyen de proposer un programme stylistique (avec une esthétique de la vitesse) pour le roman, qui contribue à tirer le roman du côté de la modernité artistique²⁰⁴ (dans le projet sinon dans le résultat). Toutefois, ce programme de donner à voir les modifications de vision du monde qu'entraînent les technologies modernes n'est pas développé dans le roman sur le plan poétique.

Ce texte apparaît donc comme une prise de conscience des enjeux liés aux nombreux changements (techniques, géopolitiques, ...) de la fin du XIX^e siècle : le voyage est menacé par la banalisation et la massification, et les récits risquent de devenir fades en conséquence, à moins de se renouveler sur le plan formel (c'est peut-être implicitement la tâche dévolue au reportage). Mais Jules Verne ne va pas au bout de cette logique – ne serait-ce que parce qu'on attend de lui des romans d'aventures à destination du jeune public – et le roman retrouve rapidement une structure et des péripéties plus romanesques (et plus traditionnelles).

202 Marie THÉBAUD-SORGER, in Matthieu FLONNEAU et Vincent GUIGUENO (dir.), *De l'histoire des transports à l'histoire de la mobilité ? op. cit.*, p. 205.

203 Pierre MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire, op. cit.* p. 206.

204 Le problème de l'adéquation des formes et de l'accélération liée à des découvertes techniques est très présente chez les avant-gardes du tournant du siècle, notamment chez les futuristes ou chez Apollinaire.

c) Une discrète anticipation : le Grand Transasiatique

Le mélange d'une référentialité revendiquée et d'un romanesque poussé jusqu'à l'anticipation font souvent considérer Jules Verne comme le père (ou le grand-père²⁰⁵) de la science-fiction. Mais si le caractère d'anticipation – scientifique (et qui adopte donc les apparences de la référentialité) – est évident dans certains romans (en particulier ceux qui traitent des voyages dans l'espace, comme *De la Terre à la Lune* [1865]), c'est moins net dans *Claudius Bombarnac*, dans la mesure où le lecteur moderne est peu au fait des dates de construction des lignes de chemin de fer en Asie centrale et se rend donc difficilement compte que plus de la moitié du roman repose sur un postulat fictif.

Revenons dans un premier temps sur ces éléments fictifs qui tirent discrètement le roman du côté de l'anticipation, définie par Gérard Klein comme « la description littéraire sous forme de fiction d'un monde de l'avenir substantiellement différent du passé et du présent. Le temps cesse d'être le lieu de la répétition des actes de l'histoire pour devenir celui de l'accueil de l'inédit, éventuellement révolutionnaire.²⁰⁶ » Il suffit pour ce faire de comparer le trajet du Grand Transasiatique (inventé par Jules Verne) et celui de son modèle (réel), le Transcaspien. On s'appuiera pour ce faire sur des documents contemporains ou presque de la rédaction du roman : l'article du *Correspondant* du 10 juin 1889 déjà mentionné comme source, deux articles tirés des *Annales de Géographie*, « Le Chemin de fer transcaspian » (1895) de l'explorateur Édouard Blanc et « Le Développement des possessions russes en Asie. Politique commerciales et grands travaux » (1897) de Maurice Zimmermann ainsi que sur des travaux historiques plus modernes. Svetlana Gorshenina²⁰⁷ donne le trajet réel du chemin de fer transcaspian, ainsi que les dates des différentes étapes de la construction du train, laquelle commence en 1880, sous la direction du général Annenkof :

Le chemin de fer passe d'abord de Mikhajlovsk à Kizil-Arvat (le 1^{er} septembre 1881), puis Ashkhabad (1885) [...] la voie ferrée s'oriente vers Merv (1886) et, franchissant l'Amou-Darya à Tchardjouï, passe par Boukhara (1887), Samarcande (1888), Tashkent et Krasnovodsk (1894), deuxième étape de ce projet. En 1894 il relie Samarcande à Andijan avec des embranchements vers Tashkent et Nouveau Marguilan et en 1898 Merv à Kouchka. La dernière étape reliant Boukhara à Termez est mise en service en 1916.

205 Cette pseudo-généalogie du genre de la science-fiction place H. G. Wells (1866-1946), l'auteur de *La Machine à remonter le temps* (1895), de *L'Île du Docteur Moreau*, de *L'Homme invisible* (1897), et de *La Guerre des mondes* (1898) en père de la science-fiction moderne. De fait, ses romans semblent tracer les grandes axes de travail du genre.

206 Gérard KLEIN, « Science-fiction », (in Michèle RIOT-SARCEY, Thomas BOUCHET et Antoine PICON (dir.), *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse, 2007, p. 212). Le sens fort que donne Gérard Klein à la notion d'anticipation ne correspond pas vraiment au texte de Jules Verne, dans lequel seul le train semble concerné par l'anticipation.

207 Svetlana GORSHENINA, *Explorateurs en Asie centrale*, op. cit., p. 103.

Au moment où Jules Verne écrit *Claudius Bombarnac*, au début des années 1890, le Transcaspien progresse à partir de Samarcande ; de fait, le parcours du Transasiatique suit celui de son modèle jusque là et le précède jusqu'à Tashkent. Mais après un début extrêmement référentiel et précis, l'auteur se met à inventer le tracé d'une ligne de chemin de fer qui non seulement n'existe pas, mais ne semble pas avoir été prévue : dans les articles cités plus haut comme dans les écrits d'Edgar Boulangier, qui datent des années 1890 également, il n'est jamais question de prolonger le Transcaspien jusqu'en Chine. Svetlana Gorshenina²⁰⁸ rappelle toutefois qu'il y a eu de nombreux « projets utopiques d'une "grande artère transasiatique" » produits par des Européens, et « tous de haute importance stratégique, car ils concernent la canalisation des influences et de l'expansion en direction de l'Orient ». Certains de ceux qu'elle résume ont effectivement pour destination ultime la Chine (en particulier le projet de Ferdinand de Richthofen, président de la Société berlinoise de géographie et celui basé sur les idées du colonel russe Bogdanovitch, qui devait arriver jusqu'à Pékin). Mais au moment où le roman est rédigé, le vrai train transasiatique, c'est le Transsibérien, dont il est d'ailleurs question dans le roman aux chapitres V (« ce sera le Grand-Transsibérien qui, de l'Oural à Vladivostok, comptera six mille cinq cents kilomètres ») et XI. Avec son Grand Transasiatique, Jules Verne semble donc créer (mais pas de toutes pièces) un train qui non seulement n'existe pas mais ne correspond à aucun projet : cette démarche d'anticipation pure peut être lue comme une déclaration d'indépendance du romancier à l'égard du réel – assez inattendue chez un auteur aussi attaché au savoir positif –.

Pour autant, le texte reste dans les limites du vraisemblable, à tel point que le lecteur contemporain peut se laisser prendre et croire à l'existence du Transasiatique, d'autant que ce roman est terriblement inscrit dans son époque : d'un point de vue idéologique (on reviendra sur ce point), de par son mode de publication (le roman-feuilleton est une pratique culturelle des plus caractéristiques du XIX^e siècle) mais également sur le plan stylistique. On peut ainsi s'attacher à la tournure généralisante « un de ces... qui », à propos de laquelle Jean-Marie Viprey²⁰⁹ rappelle : « La locution *un(e) de ces [...] qui*, déjà étudiée comme *stylème dix-neuviémiste* (Bordas), vecteur d'*exophore mémorielle* (Fraser & Joly), est redéfinie comme support d'un décrochage discursif dans le cadre de la polyphonie du récit (Bakhtine). » Or cette expression caractéristique du style des écrivains français du XIX^e siècle (l'étude de Jean-Marie Viprey souligne en particulier l'importance de ce stylème chez Balzac et chez Maupassant – que Jules Verne appréciait beaucoup²¹⁰) apparaît à

208 *Ibid.*, p. 97.

209 Jean-Marie VIPREY, « Un de ces [syntagmes] qui... (à propos de la locution *un(e) de ces [...] qui*) », *Corpus* [En ligne], 5 | décembre 2006, mis en ligne le 12 février 2008.

210 Il le déclare dans l'entretien avec Robert Sherardt, "Jules Verne at home. His own account of his life and work", déjà cité, in *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905, op. cit.*, p. 92.

de nombreuses reprises dans le roman : « un de ces divertissements qui charmaient le touriste » (p. 16), « un de ces Yankees dont on a pu dire : quand ils tiennent un dollar entre les dents, il est impossible de le leur arracher » (p. 17), « un de ces industriels de grande route » (p. 72), « un de ces ouragans qui, dit-on, arrêtent les locomotives du Grand-Transasiatique » (p. 75), « un de ces honnêtes débitants de Bibles, un de ces missionnaires yankees, fourrés sous la peau d'un négociant, très habiles en affaires » (p. 138), « un de ces anciens chefs de bandes » (p. 139), « un de ces accidents-là » (p. 160), « un de ces poignards de théâtre » (p. 165). Ces tournures semblent convoquer un horizon mémoriel qui est globalement celui d'un lecteur de roman d'aventures. Du fait de ce caractère très XIX^e siècle du roman, l'anticipation est peu perceptible pour le lecteur contemporain ; malheureusement, il semble qu'on n'ait pas de témoignages de la réception contemporaine (mis à part les lamentations de l'auteur dans sa correspondance devant le mauvais accueil fait à son roman, mais sans plus de précisions)²¹¹.

Ce caractère de vraisemblance au milieu d'inventions – parfois très fantaisistes, mais présentées avec le plus grand sérieux – correspond à une conception particulière de l'anticipation comme prolongement de la réalité, dont Jules Verne s'est d'ailleurs expliqué²¹². Le journaliste Gordon Jones, qui rencontre le romancier en 1904 raconte ainsi²¹³ :

Avec son habituelle modestie, M. Verne s'éleva contre l'idée qu'on puisse le qualifier d'inventeur.
 « Je n'ai fait que des suggestions, remarqua-t-il, des suggestions qui, après mûre réflexion, devraient selon moi reposer sur une base pragmatique, et que je travaillais ensuite sous une forme plus ou moins imaginaire qui réponde à la perspective que je m'étais fixée. »
 – Mais bon nombre de vos suggestions, rejetées il y a vingt ans car considérées comme impossibles, sont devenues des faits réels ? Insistai-je.
 – « Oui, c'est vrai, répondit M. Verne. Mais ces résultats ne sont que l'aboutissement naturel de la tendance scientifique de la pensée moderne, et, en tant que tels, il n'y a aucun doute qu'ils ont été prédits par bien d'autres que moi. Ils étaient inévitables, qu'on les anticipe ou non, et le plus que je puisse revendiquer, c'est peut-être d'avoir projeté un peu plus loin dans l'avenir que la majorité de ceux qui m'ont critiqué. »

Par cette méthode, Jules Verne s'oppose aux pratiques plus proprement fictionnelles de son contemporain H. G. Wells, qui correspondent mieux à la conception contemporaine de la science-

211 La seule que recense Jean-Michel MARGOT insiste au contraire sur le caractère documentaire et très fiable des romans verniens : en 1985, quatre pages signées par Charles Canivet (qui est également journaliste littéraire au *Soleil*) paraissent à la fin du deuxième volume de *L'île à hélice*. Dans cet éloge assez conventionnel de l'œuvre de Jules Verne, il écrit : « Vous voulez savoir ce que c'est que la Chine, ce pays qui fait tant parler de lui en ce moment, comment on y vit, quelles sont les mœurs et les coutumes de son demi-milliard d'habitants, quel est le pays lui-même, ce qu'il produit, du double point de vue naturel et industriel ? Ouvrez *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, ensuite *Claudius Bombarnac*, et vous serez édifiés. » (in *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones (1863-1905)*, Cahier Jules Verne, II, Amiens, Encrage, 2004, p. 194).

212 Michel SERRES explique que chez Jules Verne, à part dans le domaine des moyens de communications, il n'y a pas véritablement d'anticipation, mais uniquement de la science (*Revue Jules Verne, Conversations avec Michel Serres. Jules Verne, la science et l'homme contemporain*, Amiens, Ancre, 2002, n°13-14, p. 78-83 « Science et non science-fiction »).

213 Cet article de Gordon Jones, « Jules Verne at home » paraît dans *Temple Bar* (Londres) en juin 1904 ; la citation est tirée des *Entretiens avec Jules Verne, op. cit.*, p. 215.

fiction²¹⁴, en particulier en ce qui concerne l'anticipation ; le journaliste Robert Sherard évoque d'ailleurs cette question dans un entretien qui date de 1903²¹⁵ :

Il était inévitable, ainsi que Jules Verne le fit remarquer, que je lui parle de H. G. Wells.
– « Je pensais bien que vous alliez me demander cela, dit-il. On m'a envoyé ses livres et je les ai lus. C'est très curieux, et j'ajouterai, très anglais. Mais je ne vois pas de comparaison entre son œuvre et la mienne. Nous ne procédons pas de la même manière. Je trouve que ses romans ne reposent pas sur des bases scientifiques. Non, il n'y a pas de *rapport* entre son travail et le mien. J'utilise la physique, lui, il invente. Je vais sur la Lune dans un boulet de canon, lancé par un canon. Il va sur Mars dans un aéronef qu'il construit dans un métal qui abolit les lois de la gravitation. Ça c'est très joli, s'écria Monsieur Verne sur un ton animé, mais montrez-moi ce métal. Qu'il me le fabrique.²¹⁶

Avec ce roman, c'est un peu comme si l'auteur procédait à une expérience (ici, celle de prolonger une ligne de train réelle et de montrer les conséquences économiques, humaines... qu'aurait cette entreprise. Mais l'auteur se livre peut-être en même temps à une expérience sur les pouvoirs de la fiction). Toutefois, Jules Verne ne s'engage pas non plus dans la voie de la démonstration des conditions de possibilités techniques de ce qui est avant tout un projet romanesque : ainsi, passé Samarcande, il n'est plus question des modalités de construction de la ligne de chemin de fer. Pour autant, la correspondance de l'auteur montre qu'à ses yeux l'anticipation était importante ; il écrit en effet le 9 août 1892 à son éditeur Louis-Jules Hetzel : « Je désire très vivement que ce roman soit publié cette année, car le général Annenkof a repris ses travaux au-delà de Samarcande et je ne voudrais pas être *distancié*. Cela a une certaine importance.²¹⁷ » Le motif du train peut alors apparaître comme la métaphore de cette course-poursuite entre l'imaginaire et le réel. Cette insistance de l'auteur sur le caractère d'anticipation de son roman peut être un indice d'une possible lecture utopique du texte²¹⁸ ; Jean Chesneaux souligne d'ailleurs l'articulation fréquente entre anticipation et utopie :

214 Encore qu'on puisse inscrire dans les pas de Jules Verne une certaine école de science-fiction réaliste et scientifique, dont se réclame par exemple Kim Stanley Robinson (chef de file de la *Real Science Fiction*) dans sa trilogie martienne (*Mars la Rouge* (1992 aux États-Unis ; 1994 en France), *Mars la Verte* (1993 ; 1995), *Mars la Bleue* (1996 ; 1996).

215 Cet article de Robert Sherard, « Une nouvelle visite chez Jules Verne », paraît le 9 octobre 1903 dans *T. P.'s Weekly*, et est reproduit dans *Entretiens avec Jules Verne, op. cit.* ; le passage cité apparaît à la page 215.

216 Il est intéressant de constater que dans un article consacré au genre en constitution du « merveilleux scientifique » publié en 1909 dans *Le Spectateur*, et intitulé « Du roman merveilleux scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », l'écrivain Maurice Renard partage l'avis de l'auteur de *Claudius Bombarnac* : « Verne n'a pas écrit une seule ligne de merveilleux-scientifique. De son temps, la science était grosse de certaines trouvailles ; il s'est borné à l'en croire accouchée avant qu'elle ne le fût. Il a à peine anticipé sur des découvertes en germination. Tout au plus pourrait-on dire qu'il restait dans son problème une seule inconnue à dégager. » (Ce passage est cité par Serge Lehman dans sa préface à l'anthologie de romans d'anticipation scientifique *Chasseurs de chimères*, Paris, Omnibus, 2006, p. IX)

217 *Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914), op. cit.*, p. 180.

218 Voir *infra* (II 3 c).

Si forte que soit la prégnance du présent comme enjeu politique, l'horizon des *Voyages* s'ouvre largement sur un futur dont les traits sont non moins politiques. Bien souvent, les anticipations verniennes proposent des fables de « politique-fiction » plutôt que de science-fiction – étiquette bien réductrice.²¹⁹

Claudius Bombarnac, qui apparaît au premier abord comme un roman de voyage attribué à un narrateur homodiégétique, se révèle un peu plus complexe que ce programme original : en effet, le mouvement dans l'espace se double d'un déplacement dans le temps. Le passé (de la région traversée et de ses populations) est en effet très présent dans le roman grâce à de nombreuses allusions qui contribuent à l'ancrage référentiel du texte. Le prisme de la perception d'un narrateur personnel permet également de faire passer quelques remarques subjectives (et assumées comme telles) sur un passé dont le pittoresque se meurt sous les coups d'une modernité offensive et pour laquelle prime l'utilité. Quant au présent qui est mis en scène dans le récit, c'est en réalité un présent de fiction, qu'on pourrait analyser comme un futur possible (par rapport au moment de l'écriture), puisqu'on a affaire avec ce texte à un roman d'anticipation scientifique, dans lequel la fiction prend le relais de la réalité sans coup férir (tout comme les rails du Grand Transasiatique se greffent discrètement sur le véritable tracé du Transcaspien). En ce sens, l'accroche publicitaire publiée le 29 septembre (et reprise le 3 et le 7 octobre) dans *Le Soleil* se révèle très juste lorsqu'elle promet un double dépaysement, à la fois spatial et temporel :

Avec : CLAUDIUS BOMBARNAC nous sommes entraînés dans une course vertigineuse au milieu d'un fantastique ultra moderne. Un chemin de fer de six mille kilomètres de longueur, construit par la féconde imagination de JULES VERNE nous fait traverser à une vitesse de 70 kilomètres à l'heure, les pays les plus abracadabrants.

L'expression « fantastique ultra-moderne » est particulièrement frappante, dans la mesure où elle met l'accent sur le caractère futuriste du roman, lequel n'est pas particulièrement évident à la lecture. Mais dans la mesure où le substantif assez fort « fantastique » a, au vu du contenu du roman, le sens de « romanesque », on peut toutefois penser que le caractère superlatif de cette tournure relève surtout de la rhétorique publicitaire.

2) Le rapport à l'Autre

En général, les textes qui donnent à voir un déplacement – qu'il soit dans le temps ou dans l'espace – présentent également, de manière plus ou moins explicite, une confrontation avec l'altérité, qui, du moins dans un véritable récit de voyage, peut adopter plusieurs modes :

Il existe donc au moins deux grands types de rencontre : le premier, incarné par un voyageur auto-centré comme Chateaubriand, implique un sujet qui ne décrit l'autre que pour mieux marquer la distance qui l'en sépare ; le second, au contraire, trahit un trouble de l'identité chez celui-là même qui devrait rester maître

219 Jean CHESNEAUX, *Jules Verne. Un regard sur le monde. Nouvelles lectures politiques*, Paris, Bayard, 2001, p. 266.

du regard : il repose sur la conscience qu'acquiert le voyageur français d'apparaître à son tour comme un étranger pour les Orientaux.²²⁰

Dans le cas de *Claudius Bombarnac*, qui est un récit de voyage fictif, le questionnement sur l'identité paraît moins présent (peut-être parce que le texte ne naît pas d'une rencontre *in situ*), et la représentation des autres passe surtout par la mobilisation d'une stéréotypie massive.

Signalons dans un premier temps qu'on peut répartir en deux grands groupes les Autres que rencontre le narrateur : il y a d'une part les populations locales d'Asie centrale, qui semblent faire partie du décor et sont évoquées dans une logique à la fois référentielle et pittoresque. Objets de discours, ces étrangers ne sont pas individualisés et sont presque toujours mentionnés en tant que groupes, au pluriel, procédé qui les place automatiquement à distance (du narrateur comme du lecteur). D'autre part, il est question des passagers du Grand Transasiatique (ou du moins des treize qui font l'intégralité du voyage) : présentés de manière plus individualisée – même s'ils n'échappent pas à la logique « typifiante » du narrateur et sont présentés comme les représentants de leur nation –, ils jouent un rôle dans l'intrigue. Ils ne sont pas tous Européens (rappelons que Noltitz et Popof sont russes, Fulk Ephrinell et le révérend Morse américains, Horatia Bluett et Francis Treveyllan anglais, Weisschniterdörfer allemand, Pan-Chao et Tio-King chinois, Kinko roumain, M. et Mme Caterna français, Faruskiar mongol) mais maîtrisent tous les codes culturels (et en particulier linguistiques) de l'Europe.

a) Une rhétorique du type

Les stéréotypes foisonnent littéralement dans ce roman, et sont exprimés à l'aide de différentes tournures, dont la plus fréquente est celle qui associe un déterminant démonstratif à un substantif qualifié par un adjectif de nationalité, par exemple : « jurons teutoniques » (p. 205) ; on trouve aussi l'emploi de termes généralisants (« race », « type », « natures » « vrai », « traditionnelles »...) qui permettent d'étendre les caractéristiques d'un individu à toute une catégorie.

« Parmi les stéréotypes les plus courants, certains tracent à grands traits le portrait d'une nation. Ainsi les " stéréotypes nationaux" constituent-ils des représentations simplifiées voire simplistes, particulièrement des " autres " nations que la sienne »²²¹. Franck Robert ajoute à cette définition très générale du stéréotype national quatre autres caractéristiques : la réduction simplificatrice, la répétition dans la durée, la production dans un espace collectif et l'expression d'un

220 Sarga MOUSSA, *La Relation orientale, quête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris, Klincksieck, Paris, 1995, p. 60.

221 Robert FRANCK, « Qu'est-ce qu'un stéréotype ? », dans *Une idée fausse est un fait vrai. Les stéréotypes nationaux en Europe*, sous dir. Jean-Noël JEANNENEY, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000, p.17.

jugement hâtif (en général négatif). Il souligne également que la représentation de l'Autre sur le mode du stéréotype participe de la construction en miroir d'un image de Soi²²² : de là découle probablement l'importance du discours sur l'Autre au XIX^e siècle, moment de la cristallisation d'une identité nationale. Le roman de Jules Verne n'échappe pas – du tout – à cette logique, et les types nationaux sont légion dans *Claudius Bombarnac* ; signalons toutefois que l'adjectif « national » pose quelques problèmes d'emploi, dans la mesure où de nombreuses populations d'Asie centrale ne s'inscrivent pas dans la logique nationale caractéristique du XIX^e siècle européen²²³ : elles possèdent une identité (culturelle et linguistique) particulière mais pas de territoire correspondant. La logique « nationaliste » serait donc davantage mobilisée pour faire sens pour le lecteur originel plutôt que dans une perspective référentielle. Le degré d'individualisation du type varie fortement selon le rôle qui lui est accordé dans l'intrigue du roman : l'évocation des populations d'Asie centrale, qui ne servent que d'arrière-plan civilisationnel, reste très caricaturale, avec des caractérisations assez grossières et rapides, par exemple : « plusieurs Ousbèks, types assez communs, au front fuyant, aux pommettes saillantes, au teint bis, qui ont été les seigneurs du pays, et dont les familles fournissaient les émirs et les khans de l'Asie centrale » (p. 43) ou « le Géorgien et l'Arménien se coiffent de la toque en pain de sucre » (p. 4). Le narrateur ici ne dépasse pas le type, qu'il bâtit d'ailleurs à partir de connaissances préalables et non d'un échange de personne à personne : l'expression « je reconnais là toute la fierté mongole » (p. 188) montre bien que le déchiffrement du monde inconnu se fait à partir d'attendus (formulés sous la forme de types). Par contre, quand il est question des acteurs du récit, l'élaboration stéréotypique est un peu plus travaillée et fonctionne dans le sens inverse : si le narrateur rapporte toujours les individus à des représentations typiques, face à ses compagnons de voyage il procède plutôt de manière inductive (de l'individu à un type national), comme l'illustre assez bien l'évocation de sa première rencontre avec Fulk Ephrinell :

Devant moi, un type tout différent et qui n'a rien d'oriental : trente-deux à trente-cinq ans, figure à barbiche roussâtre, regard très vif, nez de chien d'arrêt, bouche qui ne demande qu'à parler, mains familières, prêtes à toutes les étreintes ; un homme grand, vigoureux, large d'épaules, puissant de torse. À la manière dont il s'est disposé, après avoir rangé son sac de voyage et débouclé son tartan à couleurs voyantes, j'ai reconnu le « traveller » anglo-saxon, habitué aux longs déplacements, plus souvent à bord des trains ou des paquebots que dans le confort sédentaire de son « home », en admettant qu'il ait un « home ». Ce doit être un voyageur de commerce. J'observe qu'il étale force bijoux, bagues aux doigts, épingle à la cravate, boutons aux manchettes avec vues photographiques, breloques tapageuses à la chaîne de son gilet. Bien qu'il n'ait pas de boucles aux oreilles ni d'anneau au nez, je ne serais pas surpris que ce fût un Américain, — je dirai plus, un Yankee. (p. 13)

222 *Ibid.* : « Le stéréotype met en scène une image d'autrui, souvent instrumentalisée en fonction de ce que l'on espère ou ce que l'on redoute pour soi » (p. 22).

223 On peut renvoyer à la typologie des nationalismes en France à la fin du XIX^e siècle établie par Michel WINOCK dans le chapitre consacré à l'affaire Dreyfus, et en particulier au paragraphe intitulé « La naissance du nationalisme » (in Serge BERNSTEIN et Michel WINOCK, *L'Invention de la démocratie. 1789-1914*, Paris, Le Seuil, 2008).

Pour autant, une fois l'individu associé à une catégorie, tout son comportement est lu selon ce prisme : la personne tend à disparaître derrière le type, comme le montre par exemple le fonctionnement de l'anaphore « le superbe seigneur Faruskiar. Il paraît étroitement boutonné, cet Oriental ! » (p. 76) : la reprise par un hyperonyme fait immédiatement du personnage le représentant d'une catégorie plus vaste. Signalons toutefois que les types qui correspondent aux personnages importants du roman ne se limitent le plus souvent pas à des caractéristiques nationales mais sont affinés par l'ajout de précisions sur leur classe sociale, leur degré d'éducation... en lieu et place de caractérisation psychologique (comme si cette dernière était superflue et que l'inscription dans une certaine catégorie permettait de rendre compte de toute la personnalité). Ces personnages – même les plus récurrents – sont d'ailleurs des plus plats : leur caractérisation est en effet assez pauvre, se contentant d'attribuer une obsession à chacun.

D'autres stéréotypes font référence à des traits sociaux (et notamment professionnels), par exemple : « une de ces camarades de théâtre qui ne sont ni minaudières ni mauvaises langues, enfants de la balle pour la plupart, nées on ne sait où et même on ne sait comment, mais bonne fille » (p. 82), « Qui dit derviche dit mendiant et qui dit mendiant évoque le type le plus achevé de la saleté et de la fainéantise. » (p. 136), ou encore « en bon reporter, je ne voulais dormir que d'un œil et sur une seule oreille » (p. 19). Ils sont régulièrement corrélés à des types nationaux dans des expressions comme : « cet air *sui generis* des officiers de la landsturm que menace une obésité précoce » (p. 31), « le traveller anglo-saxon » (p. 13), « cette grâce qui distingue les Russes de condition » (p. 51), « ces honnêtes débitants de Bibles, un de ces missionnaires yankees, fourrés sous la peau d'un négociant, très habiles en affaires » (p. 188). On notera que l'articulation entre la connotation associée à la nationalité heurte parfois celle liée à la profession ; c'est visible lorsqu'il est question des membres des administratifs : alors qu'en général le roman donne une image plutôt positive des Russes et des Chinois, on peut lire : « ce fonctionnaire farouche qui, comme tous ceux de la Sainte Russie, me paraît doublé d'un gendarme » (p. 6) et « C'est un Chinois dans toute l'acceptation du mot, et capable de toutes les chinoiseries administratives, – un fonctionnaire qui fonctionne, je vous prie de le croire, et qui en remontrerait à ses collègues de la vieille Europe » (p. 216).

L'abondance des types étant particulièrement frappante (un relevé complet des stéréotypes et des procédés de généralisations serait fastidieux), on peut se demander s'il n'y a pas une forme de dérision dans cette logique de catalogue. La production de types assez inattendus pourrait le laisser penser : certaines généralisations renvoient en effet à des cas improbables ou tellement précis que leur constitution en type paraît un peu abusive, contradictoire presque avec la notion de type, tels que : « cette race [...] des dormeurs en railway » (p. 13), « grave comme un chirurgien qui va couper

une jambe » ou « cet air gouailleur du Parisien au milieu d'une noce de province » (p. 168). Avec ces expressions, qui renvoient à la fabrique caricaturale (elles « font vignettes » pour le lecteur) on peut penser que l'auteur cherche à exhiber les procédés de fabrication d'un type et montrer qu'on peut en créer à l'envi. De même, certains jeux sur le langage peuvent faire douter du crédit à apporter (en termes de connaissance) à ces expressions figées que sont les stéréotypes : en écrivant « C'est un Chinois dans toute l'acceptation du mot, et capable de toutes les chinoiseries administratives » (p. 216), Jules Verne (sous la plume de son narrateur) met au jour le processus mental qui fait associer une nation à une caractéristique et la manière dont le langage peut être le véhicule des stéréotypes. Pareillement, une expression comme « la véritable Chine, celle des paravents et des porcelaines » (p. 181) peut être lue de manière très ironique : présenter la vérité comme l'adhésion du monde aux clichés paraît un peu exagéré, surtout lorsqu'il est question de la Chine, pays sur lequel Jules Verne produit par ailleurs un discours assez original²²⁴. On aurait alors affaire à une forme d'exhibition du romanesque par le roman, que l'usage massif de clichés très conventionnels inscrirait dans une rhétorique caractéristique du roman d'aventures²²⁵, genre dont l'auteur prendrait discrètement ses distances grâce à un usage ludique des stéréotypes, lesquels perdraient de par leur sur-abondance toute crédibilité. S'inscrivant alors dans le dialogue entre une œuvre spécifique et les codes (plus ou moins subvertis²²⁶) du genre duquel elle procède, *Claudius Bombarnac* rejoindrait alors les questionnements associés à la notion de sérialité.

b) Un texte raciste ?

Truffée qu'elle est de stéréotypes (qu'on peut certes lire pour partie sur un mode sériel et ludique), l'œuvre de Jules Verne a donné lieu à de multiples interprétations oscillant entre une légende noire, qui fait de ces romans les reflets des discours racistes de leur temps, et une légende dorée qui, forçant un peu la main aux faits, considère Jules Verne comme le porte-parole des opprimés de la Terre²²⁷.

224 Voir *infra*.

225 Matthieu LETOURNEUX, dans *Le Roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, PULIM, 2010, p.221 : « La relation au monde qu'instaure le roman d'aventures est moins liée à la retranscription du réel qu'à une série de " pierres de touches ", *topoi* qui sont moins des lieux communs que des passages obligés, par rapport auxquels le récit se constitue et le lecteur se repère. »

226 Matthieu LETOURNEUX souligne en effet la tendance de la littérature sérielle à générer sa propre parodie dans une logique intertextuelle.

227 Marcel MORÉ, dans *Le Très Curieux Jules Verne* défend la thèse d'un Jules Verne « révolutionnaire souterrain », ce que réfute Jean CHESNEAUX dans *Jules Verne. Un regard sur le monde. Nouvelles lectures politiques*, Paris, Bayard, 2001.

De fait, Jules Verne est un homme de son temps ; on a donc toute légitimité pour lire ses romans comme « un témoignage politique sur leur époque²²⁸ ». C'est pourquoi il n'y a rien d'étonnant à retrouver dans ses romans les savoirs (ou les opinions) tels qu'ils se présentent en son temps : si le lecteur moderne est parfois choqué par certains propos, c'est qu'on est revenu sur la vision essentialiste du monde qui était dominante au XIX^e siècle. Aussi paradoxal que cela puisse paraître aujourd'hui, il faut penser que racisme et didactisme n'avaient rien de contradictoire, puisque la notion de race était alors présentée comme un fait scientifique avéré. Sarga Moussa écrit ainsi :

En anthropologie, mais aussi en histoire et en littérature, l'idée de « race » acquiert ainsi, au cours du XIX^e siècle, le statut de vérité incontestable permettant non seulement de classer les groupes humains, mais aussi de les distinguer selon leurs aptitudes supposées, leurs qualités « innées ». Elle fait l'objet d'une *essentialisation* et d'une *hiérarchisation* sur lesquelles s'appuieront des discours et des doctrines racistes.²²⁹

Dans le même ouvrage²³⁰, Corinne Samidayar-Perrin ajoute que « la référence à la race s'impose dans toutes sortes de domaines, qu'ils relèvent de l'histoire naturelle, des sciences humaines alors en émergence (archéologie, sociologie, ethnographie) ou de la littérature. » Elle souligne toutefois que la notion, qui s'élabore dans la première moitié du XIX^e siècle²³¹ et rayonne dans tous les discours (à partir de l'histoire naturelle et de la médecine, laquelle constitue à la fin du siècle la science dominante et impose ses méthodes et ses modèles à toutes les autres disciplines) reste assez floue. Le terme de « race » apparaît fréquemment dans le roman avec des usages assez variés. Ainsi on le trouve utilisé dans son usage premier, celui de l'histoire naturelle (lorsqu'il est question des « moutons de petite race » [p. 129]), mais surtout appliqué aux êtres humains (au sens de subdivisions de l'espèce, et avec le sous-entendu d'une hiérarchie entre elles) : « races aryennes » (p. 10), « race slave » (p. 71 notamment), « race jaune » (p. 128 par exemple), « race tartare » (p. 50), « race décadente » (p. 86). Le mot « race » est également employé pour désigner des catégories proprement sociales : « cette race spéciale et privilégiée des dormeurs en railway » (p. 13), « ces honnêtes brigands, dont la race finira par s'éteindre » (p. 16). Il en va de même pour la question de l'antisémitisme²³² (qui repose sur la même logique essentialiste que les autres formes de racisme) ; certains passages du roman heurtent la sensibilité contemporaine, on lit notamment :

228 Jean CHESNEAUX dans *Jules Verne. Un regard sur le monde. Nouvelles lectures politiques, op. cit.* p.6 ; il ajoute, p. 36 : « Jules Verne, est, de toutes ses fibres, un homme de son temps, et son œuvre un regard-sur-le-monde. »

229 Sarga MOUSSA (dir.), *L'Idée de « race » dans les sciences humaines (XVIII^e et XIX^e siècles)*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 9-10.

230 *Ibid.*, p. 385.

231 Dans une société post-révolutionnaire qui cherche des outils – en particulier l'idée de race – pour rendre lisible le social et se réapproprier son passé par-delà les ruptures évidentes.

232 Souvent reprochée à Jules Verne, la vision très négative des juifs dans son œuvre procéderait selon Jean Chesneaux plutôt d'un antimercantilisme que d'un véritable antisémitisme.

« Beaucoup de Juifs, qui ferment leurs habits de droite à gauche, comme ils écrivent, — le contraire des races aryennes. Peut-être les fils d'Israël ne sont-ils pas les maîtres en ce pays ainsi qu'ils le sont, ailleurs ? Cela tient, sans doute, à ce qu'il faut six Juifs pour tromper un Arménien, dit un proverbe local, et ils sont nombreux les Arméniens dans les provinces transcaucasiennes ! » (p. 10). De même, le stéréotype du Juif aimant l'argent est particulièrement net dans ce passage :

Monsieur, me dit un bon petit Juif, en me montrant une certaine habitation qui me semble fort ordinaire, vous êtes étranger ?...
— Absolument.
— Alors ne passez pas devant cette maison sans vous arrêter un instant pour l'admirer...
— Qu'a-t-elle d'admirable ?...
— C'est là qu'a demeuré le célèbre ténor Satar, qui donnait le contre-fa de poitrine... Et ce qu'on le lui payait ! »
Je souhaite à ce digne patriarche de donner un contre-sol encore mieux payé. (p. 10-11)

Pour autant, à y regarder de plus près, on constate que l'évocation des Juifs – si elle est extrêmement caricaturale – est surtout prétexte à l'éloge de la colonisation russe en Asie centrale en ce qu'elle a mené une politique d'intégration, notamment à l'égard des Juifs²³³ : un certain nombre de passages vont dans ce sens :

Parmi les voyageurs qui se promènent sur le quai, plusieurs Juifs sont reconnaissables à leur type plutôt qu'à leur accoutrement. Autrefois, en Asie centrale, ils n'avaient droit de porter que le « toppé », sorte de bonnet rond, et une simple corde pour ceinture, sans aucune garniture de soie — sous peine de mort. Et même, dit-on, ils ne pouvaient entrer qu'à âne dans certaines villes, et qu'à pied dans certaines autres. Maintenant ils coiffent le turban oriental, et roulent carrosse, si leur bourse le permet. Qui prétendrait les en empêcher, puisqu'ils sont sujets du tsar blanc, citoyens moscovites, jouissant de droits civils et politiques égaux à ceux de leurs compatriotes turkomènes. (p. 43)

De même : « C'est peut-être à Tachkend que les Juifs sont réunis en plus grand nombre. D'ailleurs, c'est à partir du jour où cette ville eut passé sous l'administration moscovite, que leur situation s'améliora absolument. De cette époque date la pleine liberté civile et politique dont ils jouissent. » (p. 117). Ainsi, ce que le texte peut avoir de raciste aux yeux du lecteur moderne (généralisations abusives et conversions de faits sociaux en caractéristiques biologiques) n'était certainement pas perçu à l'époque de sa première réception car ce mode de pensée s'apparentait à une *doxa* et devait correspondre à l'horizon d'attente idéologique voire épistémologique dominant de l'époque. Le texte oscille entre la volonté d'ouvrir à la complexité du monde et la tentation de reconduire des représentations figées.

233 Cette pratique d'intégration sociale des juifs et de normalisation de leur condition rapproche en effet la Russie de la France révolutionnaire qui a mené ce type de politique d'intégration civique (en 1791). Cette analogie entre deux pays, qui est lourdement soulignée au fil du texte est sans doute une des causes de cette insistance sur les figures de juifs.

Signalons toutefois que pour essentialiste (voire raciste²³⁴) qu'elle soit, la vision du monde de Jules Verne n'est ni fixiste, ni entièrement dépréciative à l'égard des étrangers. En effet, il articule la question des races et celle du progrès grâce à la thématique de la colonisation russe en Asie centrale qui est clairement valorisée et présentée comme humaniste, notamment lorsqu'elle abolit l'esclavage (question à laquelle Jules Verne était très sensible) : « Il va sans dire qu'il n'y a plus d'esclaves en ce pays », situation qui est ensuite reprise par l'anaphore résomptive « progrès » (p. 118). Elle est également louée lorsqu'elle améliore le sort des juifs ou fait preuve de clémence à l'égard des populations vaincues et conquises. La perspective glisse du biologique au social et laisse envisager une évolution. Pareillement, plusieurs personnages illustrent à l'échelle individuelle cette dynamique : Faruskiar, Pan-Chao (et dans une moindre mesure son acolyte Tio-King) tout comme le major Noltitz sont régulièrement associés à la France dont ils parlent la langue (et même l'argot dans le cas de Pan-Chao) et maîtrisent les références culturelles à l'égal du narrateur (Noltitz cite Sainte-Beuve). Pour autant, un certain déséquilibre demeure : les seuls étrangers non occidentaux qui sont sujets et non objets du discours (singulièrement peu nombreux du reste pour un roman qui se passe en Asie centrale) sont ceux qui ont accepté les valeurs et les pratiques européennes : en ce sens, la description de Pan-Chao est très révélatrice :

L'un est un jeune homme d'allure distinguée, vingt-cinq ans environ, charmante physionomie, malgré son teint jaune et ses yeux bridés. Quelques années, passées en Europe, sans doute, ont certainement européennisé ses manières et même son costume. Sa moustache est fine, son œil est spirituel, sa coiffure est plus française que chinoise. Il me paraît être un aimable garçon d'un caractère gai, et qui ne doit pas monter souvent à la « Tour des Regrets », pour employer une métaphore de son pays. (p. 34)

Cette valorisation de l'acculturation – toujours au profit des pratiques occidentales – est révélatrice d'une conception du monde qui pose, sinon une hiérarchie des « races », du moins une suprématie et un universalisme des valeurs et des pratiques européennes. Pourtant, il faut souligner le caractère polyphonique et même polyglotte du roman qui, à défaut de s'ouvrir vraiment à l'Autre dans l'intrigue, le fait davantage au cœur même du texte : les emprunts à des langues étrangères diverses foisonnent, soit pour désigner une réalité qui n'a pas de nom en français (c'est le cas des éléments de costume ou des instruments de musique mentionnés au chapitre I), soit dans une logique plus référentielle : les propos en anglais (le fameux « *wait a bit* » qui revient régulièrement) de Fulk Ephrinell ou les jurons allemands (« *Donner vetter!* » [p. 140]) du baron Weisschnitzerdörfer permettent de caractériser les personnages en leur attribuant le langage de leur pays d'origine. Ces

234 Jean CHESNEAUX, *in Jules Verne, un regard sur le monde, op. cit.* écrit p. 165 : « En homme de son temps, il s'abandonne sans guère de réserves au discours raciste et ethnocentrique alors dominant ; dans cette perspective, l'expansion européenne apparaît comme à la fois nécessaire et salutaire, quitte à rendre hommage à ceux qui tentent de lui résister. »

emprunts sont généralement mis en scène dans le texte sous la forme de citations (grâce à des guillemets ou des italiques) et expliqués. Daniel Compère écrit à ce sujet :

La mention, même brève (un mot), permet de convoquer un langage qui, a priori, n'appartient pas à l'auteur. Ce type de citation qui s'éloigne un peu de la pratique classique, est un des moyens utilisés par Verne pour naturaliser un terme étranger : il est d'abord inséré dans le texte, souvent avec des guillemets, et expliqué comme dans un dictionnaire, soit dans le corps du récit, soit en note ; puis il est répété, complètement assimilé par son nouveau contexte.²³⁵

On peut prendre l'exemple du terme « saksoul » : il apparaît pour la première fois entre guillemets et accompagné d'une définition: « cet " haloxylon-ammodendron ", que les Russes appellent moins scientifiquement " saksoul " » (p. 52) puis est ensuite intégré directement dans le texte : « ces plantations de saksouls » (p. 52), « les saksouls, destinés à fixer la dune » (p. 92).

Mais plus que la question des nationalités, qui joue certes un rôle primordial dans le système des personnages, on remarque que la dichotomie entre identité et altérité s'articule surtout autour de valeurs antagonistes. C'est ainsi que tout le roman se polarise autour de la tension entre prosaïsme (déprécié) et romanesque (valorisé) : c'est selon ces critères que le narrateur évalue ce qui l'entoure, des paysages aux situations en passant par les personnes. Cette opposition structurante est particulièrement évidente dans le traitement des couples dans le récit : le narrateur ne cesse de mettre en perspective la relation froide et distante de Fulk Ephrinell et d'Horatia Bluett et celle pleine d'affection du couple Caterna (par exemple page 82 : « c'était touchant de voir cet honnête cabotinage, si différent de la comptabilité galante par " doit et avoir " du courtier et de la courtière, qui conversaient à l'intérieur du wagon voisin »). La vision utilitariste du monde, qui est présentée comme propre aux Anglo-Saxons (au prix d'une double généralisation : celle du caractère d'un représentant de commerce à toute sa nation, et de la confusion entre Anglais et Américains) revient sans cesse ; le ridicule éclate tout particulièrement dans la négociation qui accompagne le mariage dans le train :

Avant de répondre, miss Horatia Bluett, se tournant vers Fulk Ephrinell, lui dit, les lèvres pincées : « Il est bien entendu que la participation de la maison Holmes-Holme sera de vingt-cinq pour cent dans les bénéfices de notre association...

– Quinze, répond Fulk Ephrinell, quinze seulement.

– Ce ne serait pas juste, puisque j'accorde trente pour cent à la maison Strong Bulbul and C^o...

– Eh bien, disons vingt pour cent, miss Bluett.

– Soit, monsieur Ephrinell.

– Mais c'est bien parce que c'est vous ! » ajoute M. Caterna, qui murmure cette phrase à mon oreille. En vérité, j'ai vu le moment où le mariage allait être tenu en échec pour un écart de cinq pour cent ! Enfin tout s'est arrangé. Les intérêts des deux maisons ont été sauvegardés de part et d'autre. (p. 176-177)

235 Daniel COMPÈRE, *Jules Verne Écrivain, op. cit.*, p. 59-60.

Il est d'ailleurs révélateur que les deux représentants fassent commerce de produits qui ont trait au corps (cheveux et dents) : Jules Verne semble ici donner à voir sur un plan symbolique une logique d'exploitation complète²³⁶. Christian Chelebourg va plus loin dans son interprétation :

Le voyageur, qu'il s'appelle Fergusson ou Phileas Fogg, Robur ou Nemo, Hatteras ou Kin-Fo, est un dévorateur d'espace, un mangeur de terre. En grec, qui est la langue des savants, cela s'appelle un géophage. Les héros verniens sont fondamentalement géophages, dans un sens que l'idiome élargit : ils ne se contentent pas de manger de la terre, ils dévorent notre planète, la Terre. Ce terme ne signifie plus ici un élément particulier, comme c'était le cas dans le jeu sur le nom de Terrien, mais l'ensemble des éléments qui composent l'espace. Et comme Robinson a son double burlesque en la personne de Tartelett, le géophage l'a en Fulk Ephrinell, l'un des compagnons de voyage de Claudius Bombarnac, qui promène de Tiflis à Pékin quarante-deux caisses de dents artificielles (CB, III), drolatique insigne du parfait géophage. Partagée par l'ensemble des voyageurs verniens, la géophagie est ce qui unifie les motifs imaginaires reliés à la conception alimentaire de l'espace ; elle est le lieu d'une nouvelle motivation de la création littéraire, d'un nouveau complexe fortement articulé à des composantes biographiques.²³⁷

Cette critique très dure des Américains peut paraître inattendue sous la plume d'un auteur qui a souvent exprimé, dans des interviews²³⁸ comme dans ses romans²³⁹ son admiration pour l'Amérique, mais elle est à comprendre au regard de sa « veine antimercantiliste²⁴⁰ ». De même, la dévalorisation de certains personnages se fonde sur leur manque de sociabilité ou de chaleur : le baron Weisschniterdörfer est régulièrement représenté comme un objet (« la bombe teutonne » [p. 12]), sir Treveyllan ne parle jamais (le narrateur le souligne à plusieurs reprises, or la parole est souvent présentée comme le propre de l'homme). Le caractère obsessionnel de la plupart des personnages²⁴¹ les rend très prévisibles, et donne à leurs actions un aspect un peu mécanique. Or ce

236 Gérard SIARY, dans « Jules Verne et l'Extrême Orient » écrit même : « Poussées à leur paroxysme, les valeurs occidentales débouchent sur la tentation d'en finir avec la vie. De vendre la mort aussi, tels les représentants de CB, cet Américain et cette Anglaise qui vendent des dents et des cheveux, sans doute tirés de cadavres. » Signalons toutefois que Gérard Siary se trompe quelque peu, du moins en ce qui concerne les produits vendus par Fulk Ephrinell : il s'agit de dents postiches artificielles (in Jean-Pierre PICOT et Christian ROBIN (dir.), *Jules Verne : cent ans après*, actes du colloque de Cerisy (2 au 12 août 2004), Rennes, Terre de Brume, 2005, p. 296).

237 Christian CHELEBOURG, *Jules Verne, L'œil et le ventre. Une poétique du sujet*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 154.

238 Au cours d'un entretien qu'il accorde à un journaliste de la *Pall Mall Gazette* en décembre 1889, intitulé « Jules Verne at home », on peut lire : « Vous avez une grande admiration pour les Américains ! » et le romancier de répondre : « Immense. Je pense que ce sont les gens les plus merveilleux qui existent. » (in *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, réunis et commentés par Daniel COMPÈRE et Jean-Michel MARGOT, *op. cit.*)

239 On peut penser aux personnages de *L'Île mystérieuse* (1874), qui sont Américains et très valorisés (comme incarnation d'une Amérique moderne, technicienne et anti-esclavagiste.)

240 Jean CHESNEAUX, *Jules Verne. Un regard sur le monde*, *op. cit.* p. 214. Il s'intéresse également au regard que porte Jules Verne sur l'Amérique pour montrer qu'il connaît une évolution dans le temps : certes, ce pays fascine Verne en tant qu'il offre un bon cadre pour l'anticipation, et qu'il représente une terre de progrès technique, économique – une vision empruntée aux utopistes français de son temps, et en particulier aux saint-simoniens – et de liberté – en particulier en ce qui concerne la question du mariage, à laquelle *Claudius Bombarnac* fait d'ailleurs allusion au chapitre XVII. Mais progressivement, à mesure que les États-Unis prennent de l'importance sur la scène mondiale (à la fois sur le plan politique avec la politique du *big stick* et économique avec le poids croissant du dollar), Jules Verne prend ses distances et adopte une posture plus ambivalente et critique à l'égard d'une société qu'il voit comme trop matérialiste, image que véhicule par exemple *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, à travers l'évocation de la compagnie d'assurance américaine La Centenaire.

241 Christian CHELEBOURG, (in *Jules Verne, L'œil et le ventre. Une poétique du sujet*, Paris-Caen, Lettres modernes

type de figures convient très mal à un reporter en mal d'inattendu pour alimenter ses textes : le goût du narrateur pour les personnages chaleureux et actifs ne repose pas – seulement – sur un besoin de chaleur humaine mais a aussi (voire surtout) des ressorts assez intéressés (ce dont le texte se fait d'ailleurs l'écho au chapitre XVII notamment : « mes personnages n'ont pas donné jusqu'ici ce que j'en attendais. La pièce ne se corse pas, l'action languit. » [p. 142]). On pourrait toutefois se demander à quel point Jules Verne ne se moque pas un peu de son narrateur, à qui on pourrait retourner un certain nombre des reproches adressés à ses compagnons de route : après tout, lui aussi a une obsession (il cherche un « héros romanesque » [p.56] à placer au cœur de son reportage), et sa profession lui donne également un regard utilitariste sur les gens qui l'entourent (qu'il réifie et s'approprie en leur attribuant des numéros).

Le roman articule donc des problématiques génériques (la recherche de l'inattendu, de personnages attachants...) à un discours racialisant, par le biais de personnages qui fonctionnent comme des types. Stylistiquement, ces types apparaissent dans le texte sous la forme de clichés, tropes²⁴² le plus souvent dépréciatifs relevant à la fois de la rhétorique et de l'idéologie : ancrés dans une société donnée, ils participent donc d'une part à l'illusion réaliste du roman (dans le cliché, le lecteur reconnaît du connu²⁴³), au moins lors de la réception du texte au moment de sa première parution et d'autre part de la polyphonie romanesque :

Unité lexicalement remplie et figée, figure usée qui est toujours ressentie comme un emprunt, le cliché donne à voir le discours de l'Autre : une parole diffuse et anonyme qui est le bien de tous et porte la marque du social. Les clichés qui circulent dans un espace culturel déterminé ne parlent pas simplement *la* banalité : ils disent une banalité toute particulière, celle qui sous-tend les modes de pensée et d'action de la communauté dans laquelle elle a cours. Les métaphores qui « prennent » et se répercutent de texte en texte ne sont pas réussies en vertu de critères purement esthétiques. Si elles parviennent à s'imposer et à devenir monnaie courante, c'est parce qu'elles disent à leur manière les valeurs du contexte socio-culturel au sein duquel elles s'inscrivent. Certaines portent la marque d'une brûlante actualité, d'autres résorbent dans la généralité une vision du monde globale. Les unes et les autres n'en ressortent pas moins du système de valeurs de la société qui les fait circuler. La chose est connue ; elle est toutefois importante à rappeler dans la mesure où cette *socialité* du cliché conditionne son exploitation dans les discours littéraires et autres.²⁴⁴

Minard, 1999) souligne d'ailleurs que c'est l'œil et plus précisément l'acuité du regard qui fait le savant ; *a contrario*, ne pourrait-on pas considérer que les allusions à la myopie de certains personnages du roman (Horatia Bluett a les « yeux très bleus d'une myope », le baron Weisschnitzedörfer est « myope comme une taupe ») sont des allusions à leur caractère obsessionnel (ils sont physiquement incapables de voir « plus loin que le bout de leur nez »!).

242 Ruth AMOSSY et Elisheva ROSEN, *Les Discours du cliché*, Paris, Éditions CDU et SEDES réunis, 1982, p. 9 soulignent que « pour que l'expression figée ait valeur de cliché, il importe néanmoins qu'elle constitue à l'origine une figure de style » et proposent de définir le cliché comme une « figure de style usée » (p. 10), qui s'est galvaudée et appartient désormais au discours commun.

243 *Ibid.*, p. 49 : « tout énoncé romanesque est perçu comme vraisemblable s'il se conforme à un savoir préétabli que G. Genette désigne comme le discours général et diffus de "l'opinion publique" ; le cliché constitue ainsi « l'articulation du discours romanesque sur un " discours " préétabli. ».

244 *Ibid.*, p. 17.

On peut aussi penser que la volonté de Verne d'illustrer l'exploration du monde (qui va de pair avec la colonisation) à laquelle se livrent ses contemporains est à la base de cette tendance du texte à tout caractériser, à renvoyer chaque réalité à un ordre qui est présenté comme pré-existant. Dénommer et classer sont en effet le pendant dans le texte de l'entreprise occidentale d'appropriation du monde. De plus, l'utilisation du type a l'avantage de la facilité : il permet à l'écrivain comme à son lecteur de se confronter moins au monde déroutant (en particulier lorsqu'il s'agit d'un objet aussi étranger que l'Asie centrale) qu'aux discours communs à son sujet ; dans une logique didactique, la rhétorique du type peut alors apparaître comme un moyen de donner un vernis de connaissance et de maîtrise d'un sujet qui se trouve résumé (et caricaturé), saisissable et réutilisable à l'envi.

c) Enjeux géopolitiques

Ce roman, quoiqu'il présente des éléments d'anticipation, s'inscrit dans un contexte géopolitique bien particulier dont il donne à voir les enjeux. C'est ainsi que les stéréotypes sont au service d'une vision du monde d'autant moins fixiste qu'elle est très marquée par la conjoncture historique et diplomatique.

Dans un premier temps, il faut relire ce roman en le mettant en perspective avec les enjeux du Grand Jeu²⁴⁵. Cette expression désigne le conflit pour la domination de l'Asie qui opposa indirectement les Russes et les Anglais tout au long du XIX^e siècle : les premiers progressent en Asie centrale dans une logique de colonisation, qui rejoint par ailleurs leur désir d'un accès aux mers chaudes (pour des raisons économiques et stratégiques), lequel se résume dans le slogan « Vers l'Océan Indien », « refrain de tous les discours géopolitiques²⁴⁶ » russes ; les seconds, qui sont implantés aux Indes prennent peur et redoutent un déferlement russe sur leurs possessions coloniales, d'où une immense méfiance et des manœuvres pour freiner la progression russe. Les historiens considèrent aujourd'hui que ce conflit reposait surtout sur des représentations : il est en effet douteux que les Russes aient vraiment voulu envahir l'Inde (ils focalisaient plutôt leurs efforts pour accéder aux mers chaudes sur les Détroits turcs – dans le cadre cette fois de la Question d'Orient, qui procède de la même logique de conflit indirect), et *a fortiori* qu'il y ait eu de part et d'autre une politique définie sur le long terme de conquête : en réalité, les Russes comme les Anglais profitaient surtout des conflits entre petits états rivaux en Asie centrale et en Inde pour mener une politique de vassalisation. Et plus qu'à une guerre ouverte entre deux grandes puissances,

245 Cette expression, traduite de l'anglais *Great Game*, qu'on doit à un des acteurs (qui est aussi une des victimes) du Grand Jeu, le capitaine anglais Arthur Conolly, est passé à la postérité grâce au roman de Kipling *Kim* (1900-1901), qui donne à voir cette période et ses enjeux.

246 Svetlana GORSHENINA, *Explorateurs en Asie centrale, op. cit.*, p. 45.

le Grand Jeu a donné lieu à des crises ponctuelles, à des guerres indirectes entre les alliés des Russes et ceux des Anglais et surtout à toute une politique d'influence (passant notamment par l'envoi d'explorateurs qui se livrent souvent à l'espionnage). On peut repérer différentes phases²⁴⁷ dans le Grand Jeu : au XVIII^e siècle, les deux puissances investissent – chacun de leur côté et dans une logique coloniale – l'Asie. Puis entre 1801 et 1829 ont lieu les « premières escarmouches » : Napoléon et le tsar Paul I^{er} envisagent de descendre sur l'Inde (ce projet marquera beaucoup les Anglais). Les Russes progressent au détriment de l'Iran (techniquement allié de l'Angleterre, qui se garde toutefois d'intervenir dans cette guerre) et de l'Empire Ottoman. Entre 1829 et 1858, « les enchères montent » : la Russie en position de force craint que les Anglais ne s'en prennent au Turkestan, et fait alors le choix d'une politique plus offensive pour les en dissuader. Des tensions ont lieu entre l'Iran et l'Afghanistan, et la guerre de Crimée (1854-1856) conduit la Russie à des réformes internes ; de même, la révolte de Cipayes (1858) en Inde pousse l'Angleterre à revoir les modalités de sa domination. Le Grand Jeu connaît son apogée entre 1858 et 1885 : les Russes se concentrent sur l'Asie centrale où ils progressent rapidement (la prise de Merv en 1884 constitue un moment de grande tension, car les Anglais s'attendent à voir les Russes s'en prendre ensuite à leurs possessions à Herat), tandis qu'une nouvelle guerre oppose les Anglais et les Afghans (qui demandent l'aide des Russes, lesquels refusent une confrontation directe avec leurs adversaires anglais ; il en ira de même quand des révoltés indiens solliciteront une aide russe). Puis le conflit se résorbe progressivement entre 1885 et 1907 avec la fixation par traité des frontières de différentes entités territoriales et des zones d'influence de chacune des puissances (en Afghanistan, en Iran, au Pamir...). Ce conflit extrêmement complexe dans ses enjeux comme dans ses méthodes apparaît fréquemment dans *Claudius Bombarnac*, au travers d'allusions à des temps forts de ce conflit, comme « Le Transcaspien faisant concurrence au chemin de fer qui fonctionne entre Hérat et Delly ! D'ailleurs, les Anglais n'ont pas été aussi heureux en Afghanistan que nous l'avons été en Turkestan » (p. 56). Ce passage rappelle les positions des Anglais en Inde et à Hérat, ainsi que leurs échecs répétés en Afghanistan (en 1838 et entre 1878 et 1880 : suite à une occupation brutale du pays, les Anglais sont contraints de quitter les lieux). De nombreuses remarques concernent la rivalité entre les Russes et les Anglais, par exemple : « les jalousies traditionnelles de l'Angleterre à l'égard des grandes œuvres que le génie moscovite a menées à bonne fin » (p. 40). On a toutefois l'impression que l'auteur, s'il semble assez au courant de cette guerre lointaine, n'exploite pas véritablement les possibilités narratives qu'un tel contexte pourrait lui offrir : on peut par exemple

247 Les repères et le découpage chronologique sont empruntés à Alexei TERESHCHENKO dans « Le Tournoi des ombres », (in Jacques PIATIGORSKY et Jacques SAPIR (dir.), *Le Grand Jeu, XIX^e siècle, Les enjeux géopolitiques de l'Asie centrale, op. cit.*).

s'étonner de voir qu'il n'y a aucun personnage d'espion dans le roman. Mais il faut peut-être en déduire que la peinture du Grand Jeu n'est pas le véritable enjeu du roman ; elle en constitue plutôt une toile de fond. L'Asie centrale évoquée dans le roman est ainsi moins la région immémoriale et figée qu'on peut trouver dans des récits de voyages (comme celui de Marie de Ujfalvy-Bourdon) qu'un territoire pris dans une histoire complexe et en pleine recomposition politique.

Il semble en effet que la grande problématique idéologique de ce texte soit plutôt la colonisation²⁴⁸ : le texte évoque celle des Russes en Asie centrale, mais de manière à renvoyer à celle des Français. La construction du train Transcaspien est en effet à l'époque pensée comme le modèle d'un possible train transsaharien ; on trouve par exemple cette comparaison dans l'article que lui consacre Édouard Blanc en 1895²⁴⁹ :

La tâche accomplie par les Russes en Asie centrale au cours de ces dernières années présente avons-nous dit en même temps un intérêt d'actualité et de comparaison, un intérêt intrinsèque pour tous les géographes en ce moment où le partage des continents entre les nations européennes est une question à l'ordre du jour. Parmi les instruments qui ont servi à réaliser ce programme le plus considérable et un des plus efficaces est le chemin de fer Transcaspien. Sa construction à travers les déserts et les sables constitue un problème des plus intéressants en lui-même au point de vue de l'art des travaux publics Cette voie ferrée présente en outre un grand intérêt de comparaison relativement aux chemins de fer sahariens, question importante au premier chef parmi toutes celles qui touchent l'Algérie. Il peut être utile de comparer le chemin de fer Transcaspien déjà exécuté avec le chemin de fer Transsaharien aujourd'hui à l'état de projet. Le rapprochement a souvent été fait déjà car il s'impose de lui-même mais il n'est pas sans importance d'établir le parallèle avec précision et de bien déterminer jusqu'à quel point le succès de l'une des entreprises est garant de la réussite de l'autre, de bien montrer ce qui est acquis pour les ingénieurs à la suite de la magnifique œuvre du général Annenkoff et ce qui au contraire reste encore problématique.

En ce sens, l'insistance sur le caractère désertique des régions traversées, et la comparaison entre l'oasis d'Atek et une de celles du Sahara n'est pas anodine : « Cette oasis justifie son nom et ne déparerait pas le Sahara » (p. 69). Jules Verne donne également à voir les modalités des conquêtes russes en Asie centrale (il mentionne des dates, par exemple : « les territoires du Ferganah, nom de l'ancien khanat de Kokhan, qui fut annexé à la Russie en 1876 » [p. 124]), en s'attachant à en montrer une image positive (de manière à contester en parallèle le modèle anglais présenté comme plus brutal) :

C'est une nouvelle ère qui s'ouvre pour ces populations, et, en cela, il faut convenir que l'œuvre des Russes mérite l'approbation de toutes les nations civilisées. Ne sont-elles pas justifiées ces belles paroles prononcées par Skobelev, après la prise de Ghéok-Tépé, lorsque les vaincus pouvaient craindre les représailles des vainqueurs : « Dans la politique de l'Asie centrale, nous ne connaissons pas de parias ! » Et cette politique, dit en finissant le major, fait notre supériorité sur l'Angleterre. (p. 98)

Il en souligne également à plusieurs reprises le caractère bénéfique : il est ainsi question de la « marche civilisatrice » (p. 39) des Russes. Jules Verne insiste à plusieurs reprises sur les efforts d'aménagement du territoire (en particulier la construction du train), de développement économique

248 Le mot « colonisation » n'apparaît toutefois jamais lui-même dans le texte.

249 Édouard BLANC, « Le Chemin de fer transcaspien », article déjà cité.

(« Si les Russes avaient inutilement essayé, en 1870, de fonder à Tachkend une foire qui pût rivaliser avec celle de Nijni-Novgorod, cette tentative devait réussir quelque vingt ans plus tard. Actuellement, c'est chose faite, grâce à l'établissement du Transcaspien, qui raccorde Samarkande et Tachkend. » [p. 116]) et en faveur de la liberté et de l'égalité (l'auteur rappelle l'abolition de l'esclavage, les lois mettant fin aux discriminations à l'égard des Juifs et interdisant de battre les femmes : « À présent, la femme est libre — même en ménage » [p. 118]). Les pratiques coloniales russes ne sont mises en question qu'une seule fois : « J'aurai le temps de visiter cette curieuse ville, dont la transformation physique et morale a été profonde, grâce aux procédés un peu arbitraires de l'administration russe. » (p. 84) et cette critique reste très mesurée, d'autant que la suite du paragraphe explique comment « l'ancien nid de malfaiteurs est [...] devenu l'une des importantes cités de la Transcaspienne »²⁵⁰. Cette vision assez idyllique de la colonisation – quoique assez exigeante pour le colonisateur – n'a rien d'exceptionnel dans l'œuvre de Verne, pas plus que dans les discours de l'époque. Ce propos prend sens en contexte et dans une sorte de transfert des pratiques russes aux françaises.

C'est finalement à un texte très tourné vers son pays d'origine que nous avons affaire : en cet âge des nationalismes qu'est le XIX^e siècle, il convient de s'interroger sur la vision de la France que propose le roman (par une sorte d'effet-retour). Si un certain chauvinisme est bien présent, le discours n'est pas si univoque que cela : en effet, le narrateur est français (il écrit « Moi, Français et même Gascon », et fait plus loin référence aux « collégiens de Bordeaux, lorsqu'ils musent sur les quais de la Gironde » [p. 10]) et aux « bords de la Garonne » [p. 15]). Il tend à mobiliser – et à valoriser – des références françaises qui apparaissent alors comme incontournables : son vin (« je me contente de boire mon flacon de Kachélie, comme nous buvions notre Château-Lafitte au temps regretté où le soleil en distillait encore sur les coteaux de Pauillac » [p. 10]), ses productions industrielles (« des soieries... qui ne valent pas les soieries de Lyon » [p. 9]), ses personnalités (« notre grand chimiste, Sainte-Claire Deville » [p. 44], « notre grand Dumas » [p. 9]), ses productions artistiques (la plupart des œuvres citées sont françaises)... ses femmes (comme dans le passage sur les zenbukis²⁵¹). Il insiste également beaucoup sur l'influence de la France dans le monde. Il donne ainsi l'image d'une grande puissance, qui attire les étrangers (Kinko, Pan-Chao et Tio-King y ont séjourné) et rayonne dans le monde entier (de par sa langue, mais aussi ses artistes – les Caterna partent jouer à Shangai – et ses artisans – comme Kinko et sa fiancée –) et plus

250 Apparaît ici l'idée que la fin (le progrès économique et social) justifie les moyens brutaux mis en œuvre au cours de la colonisation.

251 Dans ce passage qui figure page 96 du roman, on soulignera l'habileté rhétorique qui consiste à faire faire l'éloge de la France par un étranger (« Là-dessus, Pan-Chao d'ajouter en riant : « C'est encore à Paris qu'on les[les baisers de dame] fabrique le mieux. »), ce qui rend le jugement plus impartial en apparence.

généralement son prestige (« Tiens ! *l'Hôtel de France*. Où n'y a-t-il pas un *Hôtel de France* ? » [p. 9]). L'image qui est donnée de la France est certes valorisante, mais terriblement stéréotypée, et l'on peut se demander à quel point Jules Verne ne s'amuse pas un peu avec ces représentations typiques, au détriment de son personnage. De même, le couple Caterna, au demeurant présenté comme sympathique, ne manque pas de travers : son obsession pour le théâtre le fait paraître assez frivole, et son sentimentalisme est assez ridicule²⁵². De plus, l'inculture des deux comédiens est assez manifeste : ils ignorent qui est Tamerlan (« " Mais enfin, ce Tamerlan, demande M. Caterna, ce Tamerlan dont il est toujours question... " » [p. 106]) et ne voient aucun inconvénient²⁵³ à jouer un colonel des chasseurs d'Afrique et marquis de vieille noblesse française en costume japonais : « Un jour, à Perpignan, j'ai joué le colonel de Montéclin de la *Closerie des Genêts* en tenue d'officier japonais... — Et ce qu'il a été applaudi ! " ajoute Mme Caterna » (p. 124). L'image de la France et des Français est donc loin d'être si valorisante que ce que laisse penser la mobilisation massive d'une stéréotypie globalement dépréciative à l'égard des autres nations : si le texte peut à la rigueur être qualifié de patriotique, il est loin du chauvinisme²⁵⁴. Jules Verne écrit d'ailleurs dans sa correspondance qu'il réussissait assez mal les personnages de Français, et Jean Chesneaux d'ajouter :

Même quand ils se fauillent au centre de l'intrigue romanesque, au point de lui donner son titre, les Claudius Bombarnac, les Clovis Dardentor, les César Cascabel, les Jean-Marie Cabidoulin – des noms qui font intentionnellement sourire – sont plutôt des débrouillards un peu poseurs et un peu hâbleurs, très «III^e République ». Aucun Français n'atteint jamais, dans le cycle des *Voyages*, à la détermination prométhéenne et à la passion faustienne d'un Hatteras, d'un Nemo, d'un Cyrus Smith, d'un Lidenbrock.²⁵⁵

Ce roman, présenté comme le produit d'un narrateur homodiégétique, propose une représentation de l'Autre plus complexe qu'une stéréotypie massive et souvent à la limite du racisme (du moins aux yeux d'un lecteur d'aujourd'hui) ne le laisse penser. Plutôt qu'une hiérarchie des races – qui relève de la *doxa* à l'époque de la rédaction du texte –, qui n'est toutefois pas absente, et qui s'articule à la valorisation de la colonisation pensée comme vecteur de progrès²⁵⁶, le narrateur

252 Il est question des « caresses aussi exagérées que sincères de l'excellente dugazon. Mme Caterna ne veut plus la [Zinca] quitter, déclarant qu'elle la considère comme sa fille, et qu'elle la défendra avec les entrailles d'une mère. » (p. 201) ; or c'est la première rencontre entre les Caterna et Zinca, ce qui rend la réaction de Mme Caterna un peu impulsive et démesurée !

253 Robert POURVOYEUR souligne le ridicule du choix de ce costume ; il montre d'ailleurs que le bon accueil fait par un public de province à ce type de mise en scène tourne en dérision tant les comédiens que le théâtre en province (et son public) (in « Le répertoire de ce bon M. Caterna », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n°33-34, 1975).

254 Marc SORIANO prend quant à lui les choses dans l'autre sens : « Première idée-force (il faudrait plutôt parler de Credo : *Bon sang (français) ne peut mentir*. Sans doute il y a chez nous des poltrons, des sots ou des ridicules (par exemple le ménage Desirandelle dans *Clovis Dardentor* ou celui des Caterna dans *Claudius Bombarnac*) ; mais quand un Français se met à être intelligent et actif, il l'emporte sur n'importe quel étranger. » (in *Jules Verne. Biographie, op. cit.* p. 284).

255 Jean CHESNEAUX, *Jules Verne. Un regard sur le monde, op. cit.*, p. 188

256 La vision de Verne n'est pas sans rappeler celle de Kipling, lorsqu'il présente la colonisation comme un devoir, le

développe une vision du monde fortement marquée par les enjeux géopolitiques (les intérêts français en particulier) de la fin du XIX^e siècle²⁵⁷. Les implications idéologiques de son discours ont également partie liée avec les nécessités de la narration (celle du reportage comme du roman), d'où une valorisation des personnages pittoresques et romanesques. La recherche par Claudius Bombarnac d'un héros pour son reportage apparaît alors comme une mise en abyme de l'articulation entre le thématique et le poétique.

3) Productivité du texte

Toutefois, il ne faudrait pas lire les romans de Jules Verne uniquement comme la textualisation des discours dominants de leur temps, ainsi que le souligne Pierre Macherey dans *Pour une théorie de la production littéraire* :

L'œuvre n'existe que parce qu'elle n'est pas exactement ce qu'elle pouvait être, ce qu'elle devait être : elle surgit, non de l'enchaînement simple d'une production mécanique qui conduirait progressivement de l'extérieur d'elle-même à sa réalité interne ; elle naît au contraire de l'appréhension obscure, et certainement pas consciente dès le début, d'une *impossibilité pour elle de remplir ce cadre idéologique pour lequel elle aurait dû être faite*. Là on peut situer l'intervention personnelle de l'auteur dans le travail de la production littéraire, qui commence par un travail collectif, – dans la mesure où il fait intervenir une société, une tradition pour dire cela très rapidement (si on s'arrête à cette détermination, on traite seulement un problème de communication) –, mais qui finit par être la prise de position d'un individu dans l'immense débat des œuvres réelles et des impératifs idéologiques : c'est alors qu'intervient la problématique de *l'expression* ou de la révélation.²⁵⁸

L'idée que la littérature – même populaire – n'est pas un pur reflet de la société qui l'a produite, comme le soutient la sociocritique est clairement explicitée par Henri Mitterand dans *Le Discours du roman* :

Rien n'est neutre dans le roman. Tout se rapporte à un *logos* collectif, tout relève de l'affrontement d'idées qui caractérise le paysage intellectuel d'une époque. Qu'on n'en déduise pas cependant que le roman est tout entier programmé par un « code génétique » qui lui assignerait par avance ses contenus conceptuels. Il est loisible de repérer dans le texte et ses entours les marques qui lui viennent de l'intertexte et qui en font un écho. Mais il serait hasardeux de voir en elle la source unique de la production du sens et des formes. L'auteur de romans occupe une place particulière sur le terrain des échanges et des confrontations.²⁵⁹

a) Une vision originale de l'Asie

« fardeau de l'homme blanc ».

257 Ce qui est assez étonnant dans la mesure où le texte s'apparente également à de l'anticipation, plus propice à l'utopie qu'à la référentialité.

258 Pierre MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, « III Quelques œuvres », Paris, François Maspéro, 1966, p. 223.

259 Henri MITTERAND, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1986, p. 16.

À la fin du XIX^e siècle, l'image de la Chine en Occident est globalement assez négative : « maint écrit de l'époque fait de la Chine un pays arriéré à tous égards »²⁶⁰. Et même si le roman de Jules Verne ne s'associe pas à cette dépréciation générale du pays, il se fait néanmoins l'écho de certains des clichés qui circulent à son propos. Ainsi, il insiste avec force moyens rhétoriques (un polyptote suivi d'une dérivation) sur leur – prétendu – refus du changement : « vous ne changerez pas et rien ne changera le tempérament des Célestes. Comme ils sont conservateurs à l'excès, ils conserveront cette vitesse, quels que soient les progrès de la locomotion. » (p. 170). Pan-Chao lui-même vante cet immobilisme : « Ah ! si vous saviez combien l'existence y est facile, — un adorable *far niente* entre paravents dans le calme des yamens ! Le souci des affaires nous préoccupe peu, le souci de la politique encore moins. [...] Il est évident que le jeune Céleste a mille et dix mille fois tort » (p. 184). Toutefois, on peut s'interroger sur le crédit qu'il faut accorder aux propos du jeune Chinois : en plaçant dans sa bouche un mot italien, au milieu d'un entretien en français avec le narrateur, l'auteur en fait avant tout un personnage cosmopolite dont les représentations de son pays natal relèvent peut-être plus du fantasme (nostalgique) que de la réalité. De même, le narrateur reprend les stéréotypes concernant la cruauté des supplices chinois (« ces coquins, dignes des tortures les plus raffinées de la justice chinoise » [p. 199]); il caricature également la maniaquerie de leurs fonctionnaires « C'est un Chinois dans toute l'acception du mot, et capable de toutes les chinoiseries administratives, — un fonctionnaire qui fonctionne, je vous prie de le croire, et qui en remonterait à ses collègues de la vieille Europe » (p. 216), dont le narrateur s'amuse : « un grand, gros, gris, gras et grave personnage. C'est le gouverneur de la ville » (p. 186). Jules Verne reprend également les clichés sur la soi-disant « impassible autorité chinoise » (p. 130). Mais en réalité, *Claudius Bombarnac* propose plutôt l'évocation d'une Chine pittoresque, en mobilisant les clichés attendus sur la poésie des expressions chinoises (plusieurs sont citées en traduction : « monter souvent à la " Tour des Regrets ", pour employer une métaphore de son pays » (p. 34), ainsi qu'une chanson : « des chansons chinoises, — entre autres " le Shiang-Touo-Tching ", la *Chanson de la rêverie*, dans laquelle notre jeune Céleste répète que " les fleurs du pêcher sentent bon à la troisième lune et celles du grenadier rouge à la cinquième" » [p. 181]), l'exotisme de leurs symboles (avec la discussion sur les canards mandarins, image de la fidélité conjugale), de leur cuisine (« l'in vraisemblable cuisine céleste » [p. 208])... L'auteur semble d'ailleurs avoir conscience de décrire une Chine de pacotille ; on peut alors faire une lecture ironique (et pas seulement historique) de l'expression « la véritable Chine, celle des paravents et des porcelaines » (p. 181).

260 Gérard SIARY, dans « Jules Verne et l'Extrême Orient », in Jean-Pierre PICOT et Christian ROBIN (dir.), *Jules Verne : cent ans après*, op. cit., p. 284.

Plus originale est la vision positive d'une Chine en mouvement qui apparaît dans le roman, où une Chine traditionnelle (pittoresque et extrêmement dépaysante pour les Européens) s'oppose à une Chine moderne (et valorisée comme telle)²⁶¹. Cette dichotomie est particulièrement visible au travers du duo formé par le très Parisien Pan-Chao et son ami Tio-King, notamment dans la description qui accompagne leur première apparition :

L'un est un jeune homme d'allure distinguée, vingt-cinq ans environ, charmante physionomie, malgré son teint jaune et ses yeux bridés. Quelques années, passées en Europe, sans doute, ont certainement européennisé ses manières et même son costume. Sa moustache est fine, son œil est spirituel, sa coiffure est plus française que chinoise. Il me paraît être un aimable garçon d'un caractère gai, et qui ne doit pas monter souvent à la « Tour des Regrets », pour employer une métaphore de son pays. Son compagnon, au contraire, dont il a parfaitement l'air de se moquer d'ailleurs, est le vrai type du magot de porcelaine à tête mobile : cinquante à cinquante-cinq ans, la figure chafouine, le haut de l'occiput à demi rasé, la natte sur le dos, le vêtement traditionnel, robe, veste, ceinture, pantalon bouffant et babouches multicolores, — une potiche de la famille verte. (p. 34)

Dans *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, Jules Verne oppose de la même manière ceux qu'il qualifie avec mépris de « Chinois de paravent »²⁶² aux « Chinois européens » (comme Kin-Fo – qui est le héros de l'autre grand roman chinois de Jules Verne – et Pan-Chao). Le texte souligne par ailleurs à plusieurs reprises la dynamique de modernisation qui est à l'œuvre en Chine :

Ce qui n'est pas douteux, reprend Pan-Chao, c'est que l'Empereur de la Chine a été fort avisé en donnant la main aux Russes de préférence aux Anglais. Au lieu de s'obstiner à établir les railways stratégiques de la Mandchourie, qui n'auraient jamais eu l'approbation du Tsar, le Fils du Ciel a préféré se relier avec le Transcaspien à travers la Chine et le Turkestan chinois.
– Et il a sagement agi, ajoute le major. Avec les Anglais, c'était seulement l'Inde reliée à l'Europe. Avec les Russes, c'est le continent asiatique desservi tout entier. (p. 97-98)

De même, ce passage – quoique tout imprégné d'un racialisme caractéristique de l'époque – donne une image somme toute très positive des Chinois :

Ces Chinois ne sont pas des agents moins experts que les nôtres, et ils font d'excellents mécaniciens. Il en est de même des ingénieurs qui ont établi très habilement la voie à travers le Céleste-Empire. C'est, à coup sûr, une race très intelligente, très apte aux progrès industriels, cette race jaune !
— Je le crois, major, puisqu'elle doit un jour devenir maîtresse du monde... après la race slave, s'entend ! (p. 71).

261 Gérard SIARY résume : « Trois Chine sont en effet à distinguer dans les récits de Jules Verne : la Chine des grands espaces, qu'il balise à la suite des grands voyageurs ; la Chine pittoresque, dont il diffuse la vulgate ; la Chine de paravent, qu'il raille ; la Chine moderne, qu'il exalte. Chine des grands espaces et Chine pittoresque ne sont pas nécessairement associées à Chine de paravent et Chine moderne. Le premier couple relève de l'inventaire à épuiser. Le second, d'une vision de la Chine qui structure le récit sans peser sur la description de référent. », dans son article « Jules Verne et l'Extrême Orient » (in Jean-Pierre PICOT et Christian ROBIN (dir.), *Jules Verne : cent ans après*, *op. cit.*, p. 290.)

262 Le rapprochement avec un objet typique – le paravent pour le valet Soun dans les *Tribulations d'un Chinois en Chine* –, la potiche ou le magot – semble signaler le caractère déshumanisé de leurs attitudes forgées entièrement de l'extérieur, dans une logique d'aliénation par la tradition.

On peut toutefois se demander à quel point on peut qualifier d'ouverture à l'Autre ou de tolérance des positions tout de même très eurocentrées : si la Chine est valorisée, c'est seulement dans la mesure où elle adopte les pratiques européennes. En conséquence, les interprétations du regard de Verne sur la Chine peuvent varier : soit on suit une perspective très critique dans la lignée des travaux d'Edward Said dans *L'Orientalisme* (1978) et de ses continuateurs des études post-coloniales et on considère Jules Verne comme un tenant de l'impérialisme européen (position défendable, dans la mesure où l'Autre est surtout valorisé du fait qu'il tend à s'acculturer), soit on adopte une lecture proche de celle de Gérard Siary qui écrit :

Non, Jules Verne n'anticipe pas, à mon avis, la mondialisation, la réduction de l'Autre au Même occidental. Il proclame seulement, tout comme Loti mais sans le déplorer, la fin de l'exotisme, achevée par le règne de la technique, elle-même promue en vecteur positif de communication. Et il le fait du point de vue de l'avenir de l'humanité en imaginant ce que Reclus avait déjà nommé la « compénétration des mondes »²⁶³.

Autre originalité des textes de Jules Verne (au regard de leur cotexte) : son attention et même sa sympathie envers les peuples en lutte pour leur indépendance. Quoique cette position, héritée des combats quarante-huitards qui ont profondément marqués Jules Verne²⁶⁴, soit difficilement compatible avec ses opinions plutôt colonialistes (qui triomphent, dans une logique de progrès), il n'en demeure pas moins qu'elle traverse toute son œuvre. Elle est certes bien plus visible dans un roman comme *Vingt mille lieux sous les mers*, avec la figure du capitaine Nemo en lutte contre tous les impérialismes. Cette sensibilité transparaît toutefois, par instants, dans *Claudius Bombarnac* : l'insistance sur la prestance de Faruskiar, qui n'est jamais appelé que le « seigneur Faruskiar », et qui est qualifié également de « superbe Mongol » (p. 130 par exemple), pourrait à la rigueur être lue dans ce sens (si l'on considère que le narrateur ne cesse de valoriser un homme qui appartient à un peuple colonisé – la Mongolie est alors sous domination chinoise). Il est toutefois plus pertinent d'analyser dans cette perspective les passages dans lesquels il est question des résistances rencontrées par les Russes au cours de leur entreprise de colonisation de l'Asie centrale. On remarque alors que les peuples qui se battent contre la Russie sont plutôt bien traités dans le texte, qui insiste sur leur courage et leur vaillance – infructueux certes : on lit par exemple « Cette ville [Ghéok-Téké] ne se rendit qu'après la destruction de ses remparts et le massacre de douze mille de ses défenseurs ; mais l'oasis d'Akhal-Tekké était au pouvoir des Russes. » (p. 60). De

263 Gérard SIARY, « Jules Verne et l'Extrême Orient », in Jean-Pierre PICOT et Christian ROBIN (dir.), *Jules Verne : cent ans après*, op. cit. p. 302.

264 Jean CHESNEAUX, *Jules Verne. Un regard sur le monde*, op. cit., p. 75 : « Très présentes dans les *Voyages Extraordinaires*, les aspirations et les luttes des petites nationalités y reflétaient directement la sensibilité personnelle de l'écrivain – quitte à bousculer un peu la posture conservatrice qu'il affichait si volontiers. Cette concordance entre "l'homme" et "l'œuvre" ne se retrouvera pas, à propos d'autres thèmes politiques ».

même, la valorisation du respect des Russes envers les vaincus (tel qu'il apparaît en tout cas dans le discours attribué à un général russe) va dans le sens d'une dignité accordée aux peuples se battant pour leur indépendance : « Ne sont-elles pas justifiées ces belles paroles prononcées par Skobeleff, après la prise de Ghéok-Tepé, lorsque les vaincus pouvaient craindre les représailles des vainqueurs : "Dans la politique de l'Asie centrale, nous ne connaissons pas de parias ! " » (p. 98). Une très légère correction que Jules Verne apporte au texte du *Correspondant* qui lui sert de source se révèle également très significative : là où l'auteur de l'article (Albert de Chenclos) parle de « farouches Turkomans », le romancier, reprenant ce passage, change complètement la connotation de l'expression puisqu'il est question sous sa plume de « vaillantes tribus turkomènes » (p. 59). Bien sûr, c'est un détail, et *Claudius Bombarnac* n'est pas le roman dans lequel transparaissent le plus les sympathies de Jules Verne à l'égard des nationalités revendiquant leur indépendance, d'autant que l'analogie entre les colonisations russes et françaises rend le terrain particulièrement glissant. Mais il est tout de même intéressant de voir que faire de Jules Verne le fer de lance des politiques impérialistes est assez réducteur et gomme les ambiguïtés idéologiques de son œuvre.

Ainsi, le genre du roman, par sa tendance à absorber tous les discours, est particulièrement apte à mettre en perspective des visions contradictoires d'un même objet : c'est ici très visible en ce qui concerne la Chine. Cette capacité de mise en dialogue qu'ont les romans est très bien représentée par ceux de Jules Verne, dont Daniel Compère a souligné l'esthétique polyphonique²⁶⁵ (qui passe par des emprunts linguistiques, des citations, des délégations de paroles...).

b) Tradition et modernité : la question du progrès

La problématique du progrès traverse tout le XIX^e siècle ; les textes de Jules Verne ne font pas exception à la règle, quoique l'ensemble de la production ne soit pas homogène sur cette thématique, laquelle est tantôt valorisée tantôt critiquée. Jean Chesneaux rappelle :

Plusieurs commentateurs de Jules Verne – c'était la démarche choisie dans la première version de ce travail – se sont longuement attachés [...] à une sorte de périodisation binaire du cycle vernien. L'optimisme se serait peu à peu effacé devant le pessimisme, le savant fou aurait succédé à l'ingénieur tout dévoué au progrès humain, les apprentis sorciers aux visionnaires prométhéens. Ce dualisme est profondément remis en cause, depuis que *Paris au XX^e siècle* est devenu disponible en 1995.²⁶⁶

Ce manuscrit, dont la rédaction date des années 1860 propose une vision très sombre d'une modernité dans laquelle le progrès technique et scientifique amène une régression culturelle et

265 En particulier dans Daniel COMPÈRE, *Jules Verne Écrivain, op. cit.*

266 Jean CHESNEAUX, *Jules Verne. Un regard sur le monde. op. cit. p. 38.*

morale. Sa tonalité extrêmement pessimiste (qui lui vaut d'être refusé par Hetzel en 1863) donne à penser que la foi dans le progrès dont font preuve les œuvres de Verne – du moins au début de sa carrière – est largement une idéologie imposée par son éditeur (l'importance que ce dernier accordait à l'éducation ne pouvant s'accommoder de l'idée que l'accroissement des connaissances ne débouche pas sur un mieux-être général)²⁶⁷.

La modernité est représentée par de nombreux marqueurs dans *Claudius Bombarnac* qui peint l'extension à l'échelle mondiale des nouvelles techniques. C'est évident en ce qui concerne le chemin de fer, dont le narrateur souligne à plusieurs reprises l'implantation récente sur tous les continents, le plus souvent dans une perspective comparatiste, par exemple : « les Russes procédèrent à l'établissement de cette voie avec une rapidité supérieure, ainsi que je l'ai dit, à celle des Américains dans le Far-West. » (p. 60). D'autres véhicules sont également porteurs de l'idée de modernité, comme le bateau à vapeur (« steamboat ») mais également la bicyclette (dont la structure ne cesse d'évoluer au fil du XIX^e siècle) qui apparaît – pour la plus grande stupéfaction des voyageurs français, comme le montre la ponctuation – à la fin du chapitre XII :

je fus brutalement ramené à la réalité moderne. Dans les rues, oui ! dans les rues voisines de la gare, en pleine capitale de Tamerlan, je vois passer deux vélocipédistes, achevalés sur leurs vélocipèdes.

« Ah ! s'écrie M. Caterna, des messieurs à roues ! »

Et ces messieurs étaient d'origine turkomène ! (p. 106-107)

La révolution des transports, et l'accélération des échanges qu'elle opère, constitue un fait majeur du XIX^e siècle, complété par une révolution des communications que le roman évoque par de nombreuses allusions au télégraphe (on peut souligner l'effet d'écho et de bouclage entre *l'incipit* et *l'excipit* qui proposent chacun le contenu d'une dépêche). Le narrateur ne s'attarde pas sur le caractère moderne de cette invention (sans doute parce que le télégraphe dans le roman a surtout partie liée avec la thématique de la presse) ; on peut rappeler qu'elle date dans sa forme mécanique (télégraphe de Chappe) de la fin du XVIII^e siècle et du milieu du XIX^e siècle dans sa forme électrique – celle qui est utilisée dans le roman – (avec les travaux de Morse brevetés en 1843). Le narrateur souligne par ailleurs le caractère novateur des formes de journalisme qu'il pratique : il est en effet question des « nécessités si modernes de l'interview ! » (p. 4), mais la remarque vaut aussi pour le reportage²⁶⁸. C'est donc la peinture d'une Asie centrale en mutation, qui intègre progressivement un grand nombre d'innovations techniques modernes, que propose ce roman.

267 Jean Chesneaux nuance toutefois le propos en montrant que si le pessimisme vernien était présent presque le début de l'œuvre, Jules Verne a pu instiller dans ses romans une doctrine du progrès parce qu'il s'est pris au jeu et que l'évocation des nouveautés techniques l'intéressait vraiment.

268 Les remarques concernant le reportage et plus généralement la presse seront développées par la suite.

Dans ce texte, un certain substrat théorique pourrait permettre d'accréditer la thèse d'une vision valorisée du progrès technique. Pierre Macherey montre ainsi que dans beaucoup de romans de Verne revient un image qui souligne la continuité des œuvres de la nature et de l'homme, plaçant les secondes dans une relation de continuité plutôt que de contradiction avec les premières : « Derrière le train toujours courent les mêmes images : la fumée s'enroule le long des essences aux noms les plus rares, le train prend possession de la forêt du désert, l'habitant, l'ornant autant qu'un temple ou des colonnes d'oiseaux ; il va jusqu'au bout du contraste, au point de se confondre avec l'univers multiple qu'il possède en lui imposant son trajet. ²⁶⁹ » ; *Claudius Bombarnac* propose ainsi une version de cette image : « Vers les hautes zones du ciel volent des gypaètes, des vautours, puis, au milieu des tourbillons de vapeur blanche que notre locomotive laissait en arrière, s'entremêlent des nuées de corbeaux, de pigeons, de tourterelles et de bergeronnettes. » (p. 130). On peut aussi faire le lien entre cette vision positive de la technique et l'idéologie saint-simonienne, qui a influencé le romancier, d'une part du fait de son intérêt pour la technique en général, et d'autre part de ses fréquentations : il connaissait un certain nombre de saint-simoniens (de la deuxième génération, plus focalisée sur les grands travaux que sur la logique utopique), étant ami avec Félix Nadar qui fut le secrétaire de Ferdinand de Lesseps et grand lecteur des journaux d'Édouard Charton (*Le Magasin pittoresque* et *Le Tour du Monde*). Cette imprégnation saint-simonienne de l'œuvre de Jules Verne est visible notamment dans la problématique récurrente²⁷⁰ de l'appropriation et de la maîtrise de la nature (qui adopte la forme d'une mise en valeur) par l'homme²⁷¹. Dans *Claudius Bombarnac*, cette problématique est bien sûre illustrée par la présence du Grand Transasiatique et par ses conséquences en terme d'aménagement du territoire, comme le montre ce passage : « À ces plantations de saksaouls, les ingénieurs de la ligne ont joint, en divers endroits, certains revêtements de terre glaise pilonnée, et, le long des parties les plus menacées d'invasion, une ligne de palissades » (p. 52) et de développement économique (par exemple quand il est question de la foire de Taschkend au chapitre XIV). Cet « écho du socialisme utopique »²⁷² apparaît également dans les modalités de cette conquête du monde : les saint-simoniens, et en particulier leur chef de file, Infantin, défendent une colonisation ordonnée, à laquelle font écho nombre de romans de Verne dans lesquels :

ce sont des militaires qui prennent la tête de ce mouvement de colonisation, qui dirigent la mise en valeur des terres nouvelles et qui organisent la vie sociale dans ces communautés de pionniers. Ce trait

269 Pierre MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, op. cit. p. 210.

270 Au point que Pierre MACHEREY, définit la thématique de la conquête de la nature par l'homme comme le projet idéologique global qui sous-tend tout le travail de Verne (in *Pour une théorie de la production littéraire*, op. cit.).

271 En ce qui concerne *Claudius Bombarnac*, il y a peut-être également un effet de source, dans la mesure où les travaux de l'ingénieur Edgar Boulanger, qui ont massivement inspiré le roman traitent énormément des questions de mise en valeur du territoire.

272 Pour reprendre le titre du sixième chapitre de l'ouvrage de Jean CHESNEAUX.

n'évoque-t-il pas les vues bien connues d'Enfantin sur « l'armée pacifique des travailleurs », sur l'emploi de l'armée aux travaux publics, l'armée considérée comme prototype de la société future, avec sa hiérarchie et sa discipline ? Ces vues avaient été soutenues dans *Le Globe* – le journal d'Enfantin – en 1830-1832.²⁷³

Dans *Claudius Bombarnac*, il est régulièrement question de la colonisation russe, menée par des généraux dans les phases de conquête et de mise en valeur des territoires (c'est le général Annenkof qui se charge de la construction de la ligne de chemin de fer). La thématique du chemin de fer peut également être relue selon cette optique, dans la mesure où dès 1825, le journal saint-simonien *Le Producteur* annonçait l'avènement du rail :

Une puissance de locomotion semblable ne peut être introduite chez les hommes sans opérer une vaste révolution dans l'état de la société [...] Produits industriels, inventions, découvertes, opinions circuleraient avec une rapidité jusque-là inconnue, et par-dessus tout, les rapports d'homme à homme, de province à province, de nation à nation, seraient prodigieusement accrus²⁷⁴.

Toutefois, Jean Chesneaux montre que Jules Verne ne reprend pas toutes les thématiques saint-simoniennes (la question de la place des ouvriers et des femmes dans la société est quasiment absente chez le romancier) d'une part et d'autre part que leur influence se dilue au fil du temps, pour faire place à plus de scepticisme²⁷⁵.

Pourtant, il semble que *Claudius Bombarnac* fasse preuve d'une certaine nostalgie et d'un rapport assez ambivalent à la modernité, qui semble remettre en question l'idée d'une vision euphorique du progrès. La modernité de l'Asie centrale, qui passe essentiellement par l'adoption des objets et des pratiques européennes conduit en effet à une uniformisation du monde sur des modèles que le texte ne valorise pas vraiment (l'image des Occidentaux n'étant pas des plus positives, comme pour montrer que la modernité technique n'amène pas nécessairement un progrès moral et intellectuel). Le texte est ainsi travaillé par la question de cette perte d'identité, qui est vécue de manière assez ambivalente par le narrateur : d'un côté, la modernisation est valorisée (comme on l'a vu dans le cas de la Chine), et son caractère pratique est rappelé, mais de l'autre, elle sonne le glas d'un certain pittoresque, que regrette visiblement Claudius Bombarnac (ne serait-ce que parce que l'exotisme est un atout pour ses reportages). Cette hésitation entre deux visions de la modernité est très explicite dans la discussion entre le narrateur et Fulk Ephrinell déjà citée, et au cours de laquelle Claudius Bombarnac déclare :

Avec les avantages de la ligne droite du railway, nous perdons le pittoresque de la ligne courbe ou de la ligne brisée des grandes routes d'autrefois. Et tenez, monsieur Ephrinell, est-ce que la lecture des récits de voyage en Transcaucasie, il y a quelque quarante ans, n'est pas faite pour vous laisser des regrets ? Verrai-je un seul de ces villages habités par les Cosaques, à la fois militaires et cultivateurs ? Assisterai-je à l'un

273 *Ibid*, p. 108.

274 Cité par Jean CHESNEAUX in *Jules Verne. Un regard sur le monde, op. cit.*, p. 110.

275 *Ibid*, p. 119 : « Vers 1880-1890 [...] le rêve vernien de domination de la nature par la science et le travail se dégrade, au contact de la violence des impérialismes d'État et de la puissance de l'argent. »

de ces divertissements qui charmaient le touriste, ces « djiquitovkas » équestres, avec cavaliers debout sur leurs chevaux, lançant leurs sabres, déchargeant leurs pistolets, et qui vous faisaient escorte, si vous étiez en compagnie d'un haut fonctionnaire moscovite ou d'un colonel de la Staniza ? (p. 16)

Tout au long du roman, l'uniformisation imputée à la modernité est mise en exergue par un narrateur qui se demande où il va bien pouvoir trouver de quoi alimenter ses textes : « Mais enfin, je ne suis pas venu dans l'Asie centrale pour voyager en terre française ! Du nouveau, que diable ! du nouveau, de l'imprévu, de l'intensif ! » (p. 145). De même, les changements de connotation de l'adjectif « moderne » montrent bien les doutes du narrateur quant à l'apport bénéfique du progrès technique : on peut relever « un port moderne, dont l'atmosphère s'encrasse des fumées de la houille, vomies par la cheminée des steamers » (p. 22) , dans lequel la modernité correspond à une industrialisation nocive. Dans la citation suivante, la modernité apparaît cette fois comme symbole de platitude, de fadeur, ce que montrent les privatifs : « une ville moderne, tracée à l'équerre, tirée au cordeau, sur un large tapis de sable jaune. Aucuns monuments, aucuns souvenirs ; des appointements en planches, des maisons en bois, auxquels le confort commence à ajouter quelques habitations en pierre » (p. 40). Sans le remettre entièrement en question, le texte conteste le progrès, ou plus exactement le met en débat ; ainsi, dans cette discussion entre le narrateur et Pan-Chao, c'est Claudius Bombarnac cette fois qui se pose en thuriféraire de la modernité – au nom de son efficacité :

- La vitesse, ai-je répondu, c'est du temps gagné, et gagner du temps...
- Le temps n'existe pas en Chine, monsieur Bombarnac, et il ne peut exister pour une population de quatre cents millions d'hommes. Il en resterait trop peu pour chacun. Aussi n'en sommes-nous même pas à compter par jours et par heures... C'est toujours par lunes et par veilles...
- Ce qui est plus poétique que pratique, ai-je répondu.
- Pratique, monsieur le reporter ! En vérité, vous autres Occidentaux, vous n'avez que ce mot à la bouche ! Être pratique, mais c'est être esclave du temps, du travail, de l'argent, des affaires, du monde, des autres, de soi-même ! Je vous l'avoue, pendant mon séjour en Europe, — demandez au docteur Tio-King — je n'ai guère été pratique, et maintenant, revenu en Asie, je ne le serai pas davantage. Je me laisserai vivre, voilà tout, comme le nuage se laisse emporter par la brise, le brin de paille par le courant, la pensée par l'imagination... (p. 184)

Dans le débat entre tenants et contestataires du progrès, le texte ne tranche pas vraiment, se contentant de mettre en perspective les avantages de la modernité (rapidité, efficacité) et ses inconvénients (uniformisation des pratiques, disparition du pittoresque). Si le texte semble parfois pencher du côté du rejet de la modernité, cette position est peut-être à lire dans une perspective littéraire et pas seulement idéologique : sans pittoresque, sur quoi un récit de voyage (ou un reportage, ou un roman d'aventures) peut-il fonder le dépaysement ?

c) Le caractère utopique du texte

Dans son introduction au *Dictionnaire des utopies*, Michèle Riot-Sarcey souligne le caractère extrêmement polymorphe de l'utopie :

le non-lieu de l'utopie a été dispersé dans une multitude de lieux, souvent à l'écart de l'ordre dominant, et, généralement, en dissonance avec les idées majoritairement partagées. En effet, contrairement au sens du mot qui les signifie, les utopies en littérature, histoire, religion, architecture, science et technique sont toutes inscrites dans l'histoire.²⁷⁶

Si *Claudius Bombarnac* ne semble pas proposer un discours particulièrement marginal (l'usage massif de stéréotypes le montre bien) ni contestataire, certains éléments du roman peuvent toutefois être analysés au prisme de l'utopie dont Laurent Loty souligne qu'elle est « une politique-fiction, un mode d'expérimentation par l'imaginaire d'hypothèses anthropologiques, économiques et politiques.²⁷⁷ »

La lecture du texte comme utopie est permise par la création d'une sorte de hors-temps au sein du roman. En effet, les dates sont nombreuses dans le texte, mais celles qui font référence au moment d'énonciation (fictif : le moment où Claudius Bombarnac écrit son carnet) sont incomplètes, ne renseignant que sur le jour et le mois, mais pas sur l'année (on lit par exemple : « le 13 mai » [p. 3] ou « le 15 courant » [p. 3] sans plus de précision). Le fait qu'une partie du roman relève de l'anticipation (mais sur des bases réelles) projette par ailleurs le récit dans le futur (procédé classique de l'utopie, laquelle se situe souvent dans un temps différent de celui du lecteur originel). Toutefois, contrairement à d'autres textes (*Paris au XX^e siècle*, ou *La Journée d'un journaliste américain en 2890*, dont les titres ont valeur de manifeste utopique – ou plutôt dystopique, en l'occurrence) dans lesquels Jules Verne met fortement en avant ce décalage temporel, *Claudius Bombarnac* est assez discret en la matière. Le titre du journal pour lequel le narrateur travaille en qualité de reporter constitue toutefois un indice, puisqu'il s'appelle *Le XX^e Siècle*, alors que le roman a été écrit à la fin du XIX^e siècle. Or à cette époque (depuis novembre 1871) existait un journal intitulé *Le XIX^e siècle* (qui a probablement inspiré l'auteur dans le choix de son titre de presse fictif). Le roman crée donc – discrètement – un espace propice au développement d'une utopie. Par ailleurs, le déplacement dans l'espace qu'opère le roman peut également être interprété dans cette perspective utopique, puisqu'il transporte le lecteur dans un ailleurs dépaysant qui permet une réflexion à nouveaux frais sur la société.

Signalons également que le narrateur insiste beaucoup sur la micro-société que constituent les passagers du train : on lit par exemple « le moment est venu d'entrer en relation plus intime avec

276 Michèle RIOT-SARCEY, Thomas BOUCHET et Antoine PICON (dir.), *Dictionnaire des utopies*, op. cit., p. IX.

277 Laurent LOTY, « Science et politique en fiction », in Michèle RIOT-SARCEY, Thomas BOUCHET et Antoine PICON (dir.), *Dictionnaire des utopies*, op. cit., p. 210.

le seigneur Faruskiar. Peut-être sera-t-il moins fermé à présent qu'il ne voyage plus *incognito*. Nous sommes ses administrés, pour ainsi dire. Il est comme le Maire de notre bourgade roulante, et un Maire se doit à ceux qu'il gouverne. » (p. 142) ou « il est convenu que le major abandonnera sa place du troisième wagon pour en venir occuper une à côté de la mienne, à l'intérieur du premier. Nous étions déjà deux habitants de la même ville ; eh bien, nous deviendrons deux voisins dans la même maison, ou plutôt deux amis dans la même chambre. » (p. 60). Cette communauté fonctionne comme une société en réduction, d'autant qu'elle rassemble des personnes de classes sociales différentes : des aristocrates (le baron Weisschnitzedörfer, sir Treveyllan), des membres des couches intermédiaires (le major Nolitz, le narrateur) et populaires de la société (Kinko, le couple Caterna). La plupart des aspects de la vie sociale y sont représentés : les affaires (avec les deux représentants de commerce), le divertissement (avec les comédiens) et l'information (avec le narrateur), la guerre (avec le major), la religion (avec le révérent). La possibilité d'une lecture utopique du fonctionnement de ce petit groupe est renforcée par la clôture de ce groupe : même si les voyageurs ne sont pas enfermés dans leurs wagons, puisqu'ils visitent les villes où s'arrête le train, il n'empêche que même pendant ces visites la logique d'entre-soi persiste (le narrateur parcourt Kizil-Arvat et Douthak avec le major, et ils sont accompagnés par les Caterna dans leur promenade à Samarcande). De même, leur petit groupe fonctionne de manière relativement autonome : ainsi, on est tenté de voir les voyageurs du Grand-Transasiatique comme une image en réduction de la société, et peut-être même d'une société idéale ; on pourrait alors interpréter le déplacement du train comme la métaphore d'un mouvement vers le futur, dont les passagers de la première classe qui sont les héros du roman constitueraient les pionniers.

De plus, il semble qu'on puisse tirer quelques valeurs de la vie commune des voyageurs du Grand Transasiatique. On constate d'abord le caractère extrêmement cosmopolite des passagers : presque tous les continents sont représentés, puisque le texte mentionne à un moment « deux nègres, que M. Caterna appelle volontiers des " hommes sombres " » (p. 107), qui n'interviennent pas dans l'intrigue mais semblent donner à la population du train un caractère représentatif. On peut alors être tenté de lire dans ce texte une sorte d'« internationalisme », qui selon Jean Chesneaux est parfois présent en filigrane chez Jules Verne. La caricature des douanes et l'insistance sur la lourdeur des formalités imposées aux voyageurs rejoindraient alors le discours de certains romans du même auteur sur le caractère arbitraire des frontières. En effet, en dépit du nombre de stéréotypes nationaux dans le roman, et des jugements pas toujours valorisants exprimés sur les nations représentées dans le train, la mise en scène d'une logique de vivre ensemble, dans la paix sinon dans l'harmonie est récurrente ; les moments de repas pris en commun illustrent d'ailleurs bien cette idée. De même, une certaine solidarité, voire une amitié, se fait progressivement jour entre les différents

passagers (on peut renvoyer à *l'explicit*, dans lequel le narrateur déclare laisser « un véritable ami en ces contrées lointaines » (p. 219) en la personne de Noltitz et revoir régulièrement Pan-Chao et Tio-King). Par ailleurs, des conceptions en faveur de la démocratie semblent percer par instants dans ce roman : les aristocrates sont assez maltraités²⁷⁸ (le baron Weisschnitzerdörfer et sir Treveyllan sont ridiculisés, le seigneur Faruskiar est un brigand), tandis que les figures populaires sont plutôt valorisées (les Caterna, Kinko et Zinca sont du côté des sentiments, et comme tel, s'opposent au couple repoussoir des représentants de commerce). Pour autant, les positions assez conservatrices de l'auteur sont également bien présentes : plutôt que l'égalité, l'utopie qu'offre le roman valorise une hiérarchie sociale comprise et acceptée par tous, comme le montre ce dialogue entre M. Caterna et le narrateur :

Mon Dieu, je le sais, quoique nous vivions sous le régime démocratique, le régime de l'égalité, le temps est encore loin où l'on verra le père noble dîner à côté de la préfète chez le président de cour d'appel, et la dugazon ouvrir le bal avec le préfet chez le général en chef !... Eh bien ! on dîne et on danse entre soi...
 → Et ce n'est pas moins gai, monsieur Caterna...
 → Ni moins comme il faut, monsieur Claudius !

Si on lit *Claudius Bombarnac* comme une utopie et qu'on tente d'en tirer une lecture politique, on retrouve des idées proches de celles défendues par la révolution de 1848 : importance des nations (et de leur droit à l'indépendance), exaltation de la liberté (présente dans le roman surtout sous la forme de la liberté de mouvement), de la solidarité et du peuple contre l'aristocratie.

L'œuvre de Jules Verne se révèle riche de ses tensions (parfois à la limite de la contradiction), qui reflètent bien les grandes questions et les grands courants du XIX^e siècle. Elles ont été sources d'interprétations politiques de l'œuvre très variées (voire complètement opposées²⁷⁹). Cette hésitation du lecteur sur le discours politique proposé par les romans de cet écrivain est liée aux variations idéologiques de l'œuvre et de son auteur (dont le positionnement politique est assez complexe). De plus, l'extraordinaire maîtrise qu'avait Jules Verne des possibilités polyphoniques de son genre de prédilection lui a permis de représenter au sein d'un même texte des postures politiques diverses. Il fait ainsi entendre des voix et des discours très variés ; on pourrait par exemple montrer que le couple Caterna permet l'insertion d'une parole populaire sur le plan formel, et démocratique sur le plan politique, au sein d'un roman qui n'adhère pas exactement à ces options

278 Jean CHESNEAUX souligne qu'il est habituel que les textes de Jules Verne valorisent la bourgeoisie au détriment de l'aristocratie : « Son aversion bien bourgeoise conduit Jules Verne à peindre de manière caricaturale Lord Gladover (*Les Cinq Cent Millions de la Bégum*), Sir Edward Turner (*César Cascadel*), Sir Francis Trevellyan (*Claudius Bombarnac*) et le lieutenant Franz von Grawert (*Le Chemin de France*) » (in *Jules Verne. Un regard sur le monde, op. cit.*, p. 78)

279 En témoigne le titre de cet article de Jean CHESNEAUX « Jules Verne était-il de gauche ? Était-il de droite ? », in *Europe* n°909-910, janvier-février 2005.

idéologiques²⁸⁰, justement parce qu'il s'agit d'une œuvre littéraire où la pensée s'incarne entièrement dans le matériau du récit.

Au sein de *Claudius Bombarnac*, roman de voyage qui explore une contrée exotique, les déplacements du narrateur ont de multiples fonctions : ils fournissent la structure et la plupart des péripéties de l'intrigue, mais sont également porteurs de discours sur l'Autre et sur le vivre-ensemble. Le propos oscille entre des traits assez conventionnels dans le genre du roman d'aventures (globalement, le regard fonctionne selon une perspective comparatiste et eurocentrique, et le texte use – et parfois abuse, dans une logique parodique – de stéréotypes) et des caractéristiques plus originales, propres à l'œuvre vernienne (une poétique qui s'ouvre largement aux langages de l'Autre et, sur le plan idéologique, une réflexion de type historique qui se focalise sur les mutations, échappant ainsi au racisme le plus grossier). De plus, le roman se distingue d'autres romans d'aventures dans lesquels la référentialité est surtout basée sur des traits sériels²⁸¹ : sa vocation didactique motive l'insertion de longs passages purement informatifs (souvent dynamisés grâce à la mise en dialogue), qui freinent le rythme d'une intrigue peinant à se mettre en place. Toutefois, ces développements se justifient également au sein du récit au nom d'une vraisemblance fondée sur des « effets de réel »²⁸² : il s'agit de « faire vrai » en faisant apparaître dans le texte des détails dont c'est la seule vocation. Dans *Claudius Bombarnac*, les très nombreuses données chiffrées qui n'ont aucun impact sur l'intrigue (indiquant la population, les dimensions d'un pont, le nombre de wagons d'un train...) jouent certainement ce rôle d'effets de réel. Il est intéressant de noter que Roland Barthes, lorsqu'il propose une réflexion sur ce vraisemblable dont il trouve des exemples chez Flaubert et chez Michelet, en souligne la modernité²⁸³, et fait d'ailleurs le lien entre

280 Mikhaïl Bakhtine souligne d'ailleurs le « rôle du personnage comme facteur de stratification du langage du roman et d'introduction de la plurivocalité » sur les plans linguistique et axiologique (*in Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 140).

281 C'est alors le pacte de lecture, postulant l'adhésion du lecteur au propos qu'il admet dans le cadre du roman, et l'intertextualité, qui sont au principe de la vraisemblance (suivant une logique de « suspension volontaire de l'incrédulité » explicitée par Coleridge).

282 Roland BARTHES dans « L'effet de réel » théorise la notion et en définit le fonctionnement : « Sémiotiquement, le " détail concret " est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une forme du signifié, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux détails et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le " réel " y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du " réel " (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. » (*In Communications*, 11, 1968, pp. 84-89, p. 88).

283 Il oppose en effet un vraisemblable ancien qui prend ses distances avec le réel pour faire sens au sein d'une œuvre littéraire à ce vraisemblable moderne : « Ce nouveau vraisemblable est très différent de l'ancien, car il n'est ni le

une certaine esthétique réaliste et l'émergence de nouvelles modalités de la représentation telles que le reportage :

L'histoire (le discours historique : *historia rerum gestarum*) est en fait le modèle de ces récits qui admettent de remplir les interstices de leurs fonctions par des notations structurellement superflues, et il est logique que le réalisme littéraire ait été, à quelques décennies près, contemporain du règne de l'histoire « objective » à quoi il faut ajouter le développement actuel des techniques, des œuvres et des institutions fondées sur le besoin incessant d'authentifier le « réel » : la photographie (témoin brut de « ce qui a été là »), le reportage, les expositions d'objets anciens (le succès du show Toutankhamon le montre assez), le tourisme des monuments et des lieux historiques.²⁸⁴

III PRESSE ET LITTÉRATURE

1) Représentation de la presse

La presse joue un rôle – thématique plus que poétique et dont l'importance varie selon les intrigues – dans beaucoup de romans de Jules Verne : la couverture médiatique du jeu de l'oie géant qui oppose les héritiers du milliardaire William J. Hyperbone dans *Le Testament d'un excentrique* (1899), ou bien la description des pratiques du crieur de journaux P'tit Bonhomme dans le roman homonyme (1891) en témoignent. De même, les reporters sont bien représentés dans les *Voyages Extraordinaires* : on citera pour mémoire les figures comiques de Harry Blount et d'Alcide Jolivet dans *Michel Strogoff* (1876), qui sont montrés à l'œuvre, à la différence de Gédéon Spilett dans *L'Île mystérieuse* (1874) qui incarne plutôt les caractéristiques morales du bon reporter. La presse joue toutefois un rôle particulièrement important dans *Claudius Bombarnac*, dans la mesure où les fonctions sociales du journal sont souvent évoquées, où la fabrique d'un reportage sert de fil rouge à la narration et où le narrateur (et personnage central) est reporter. On s'attachera donc dans un premier temps à mettre en avant ce que le roman dit de la presse, en analysant ce propos dans une optique référentielle, tout en soulignant qu'il contient une part non négligeable de discours (sur ce qu'est la presse et sur ce qu'elle devrait être).

a) La figure du reporter

respect des "lois du genre", ni même leur masque, mais procède de l'intention d'altérer la nature tripartite du signe pour faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression. La désintégration du signe — qui semble bien être la grande affaire de la modernité — est certes présente dans l'entreprise réaliste, mais d'une façon en quelque sorte régressive, puisqu'elle se fait au nom d'une plénitude référentielle, alors qu'il s'agit au contraire, aujourd'hui, de vider le signe et de reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de la "représentation" » (*idem*, p. 87-88).

284 *Idem*, p. 87-88.

Tous les personnages du roman incarnant de manière plus ou moins explicite des types (à la fois nationaux et socioprofessionnels), le lecteur a tendance à considérer également le personnage de Claudius Bombarnac comme un type, celui du reporter (français), ce à quoi l'incite d'ailleurs le sous-titre du roman, « Carnet d'un reporter ». L'article indéfini « un » peut en effet être compris au sens d'« un quelconque », l'article marquant alors l'extraction d'un exemple parmi d'autres d'une catégorie homogène, ici celle des reporters, dont Claudius Bombarnac serait un échantillon représentatif (et non un cas exceptionnel). De plus, ce procédé de typification contribue à l'illusion de vérité : le narrateur apparaît en effet comme une figure vraisemblable car conforme au type du reporter. Rappelons rapidement que le terme « reporter », emprunté à l'anglais qui l'utilise depuis la fin du XVIII^e siècle pour parler de la presse, est utilisé pour la première fois en français par Stendhal qui évoque des « reporters de journaux anglais » dans *Promenades dans Rome* en 1829. Toutefois, ce n'est que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle qu'il se vulgarise, en même temps que se développe le genre du reportage dans les journaux français²⁸⁵.

Le roman ne se propose pas de rendre compte de l'intégralité de la vie ou du parcours professionnel du reporter ; il présente toutefois quelques éléments significatifs qui permettent de caractériser sociologiquement la profession. L'origine provinciale du personnage principal est soulignée à plusieurs reprises : « *Errare humanum est*, disent volontiers les collégiens de Bordeaux, lorsqu'ils musent sur les quais de la Gironde. » (p. 10), « Claudius Bombarnac, de Bordeaux » ; « Est-ce que l'Hudson aurait les mêmes propriétés que la Garonne de faire les langues bien pendues ? » (p. 15), « Moi, Français et même Gascon, je me contente de boire mon flacon de Kachélie, comme nous buvions notre Château-Lafitte au temps regretté où le soleil en distillait encore sur les coteaux de Pauillac » (p. 10). De même, son patronyme, dont la terminaison en *-ac* est caractéristique du sud-ouest et son prénom hérité du latin font plutôt signe vers le sud de la France. Pascal Durand, dans sa contribution sur le reportage dans *La Civilisation du journal*²⁸⁶ écrit que « beaucoup [des reporters] sont aussi des provinciaux montés à Paris », et il mentionne à titre d'exemple Pierre Giffard, qui vient de Dieppe et Fernand Xau de Nantes : l'origine provinciale du protagoniste apparaît alors comme caractéristique de sa profession, et joue donc comme un ancrage référentiel. Autre caractéristique du parcours de Claudius Bombarnac : il possède une certaine culture et tout laisse à penser qu'il a reçu une éducation assez poussée (jusqu'au lycée au moins, ce qui n'est pas si courant à la fin du XIX^e siècle²⁸⁷). Il explique en effet qu'il est polyglotte : « Il va

285 Selon le Trésor de la Langue française (en ligne).

286 Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.) *La Civilisation du journal, Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 1016.

287 Christophe CHARLE décrit la société française de la Belle Époque comme « théoriquement ouverte et pourtant

sans dire que, si mon journal m'a envoyé en Russie, c'est que je parle couramment le russe, l'anglais et l'allemand. » (p. 7). Il paraît également posséder une certaine maîtrise du latin, dont il se plaît à détourner des citations comme : « *errare humanum est* » (p. 10), « *Nec tecum possum vivere sine te* » (p. 49) ; il comprend sans la traduire la maxime du livre de Cornaro « *Abstinentia adjicit vitam* » (p. 78) ; ou « *Omnia jam fieri quoe posse negabam* » (p. 97). Plus largement, le narrateur semble vouloir se construire un *ethos* d'homme cultivé, en mobilisant des connaissances littéraires diverses, dont ce passage constitue un exemple :

Un homme triste les verra tristement. Démocrite aurait trouvé aux rives du Jourdain et aux grèves de la mer Morte un aspect enchanteur. Héraclite aurait trouvé maussades les sites de la baie de Naples et les plages du Bosphore. Moi, j'ai un heureux naturel, — que l'on me pardonne si je fais un abus de l'égotisme dans ce récit, car il est rare que la personnalité d'un auteur ne se mêle pas à ce qu'il raconte — voir Hugo, Dumas, Lamartine et tant d'autres. Shakespeare est une exception et je ne suis pas Shakespeare — pas plus, d'ailleurs, que je ne suis Lamartine, Dumas ou Hugo. (p. 28)

Outre des références littéraires et philosophiques (la suite de ce passage mentionne Schopenhauer²⁸⁸), Claudius Bombarnac s'enorgueillit aussi de ses connaissances historiques, comme le montrent des remarques telles que « ce roublard d'Alexandre a fait du nœud qui rattachait le joug au timon du char de Gordium. Cela a valu au conquérant macédonien l'empire de l'Asie » ou encore : « Et pouvait-il mieux exprimer son admiration qu'en envoyant cette célèbre réplique de Buridan à la femme du Dauphin — et non la reine de France, comme il est dit improprement dans le fameux drame de la *Tour de Nesle* ? » (p. 130). Cette culture – au moins apparente, et très ostentatoire²⁸⁹ – contribue donc à classer le reporter parmi les intellectuels (au sens large et contemporain du terme). Enfin, le roman laisse également penser que le reporter fait partie d'une certaine élite sociale. En effet, les illustrations de L. Benett montrent toujours le narrateur avec un chapeau (qui permet d'ailleurs de le repérer et de le reconnaître : ce couvre-chef devient alors un signe distinctif et caractéristique du personnage, ce qui lui confère une certaine importance symbolique) ; or le chapeau, par opposition à la casquette des ouvriers, marque au XIX^e siècle l'appartenance à la bourgeoisie²⁹⁰. L'inscription des reporters dans les classes favorisées peut être lue dans le texte même, notamment avec la comparaison (dans la bouche de Claudius Bombarnac) :

faite de barrières visibles et invisibles. Barrière du latin qui au sommet défendait l'élite du pouvoir et du savoir, barrière du capital de plus en plus important pour survivre parmi les entrepreneurs, barrière des filières qui trient les classes moyennes entre les culs-de-sacs et les promotions, barrière de l'instruction inachevée et de la formation inadaptée des ouvriers exclus dès le départ du banquet, barrière de la pauvreté et de de l'éloignement des paysans trop récemment intégrés dans la nation. » (in *Histoire sociale de la France*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 339)

288 Stendhal (dont les *Souvenirs d'egotisme* paraissent en 1892) et Schopenhauer connaissent une réception très riche à la fin du XIX^e siècle en France. Les mentionner inscrit donc le roman à la pointe de modernité et des modes culturelles.

289 Cette dynamique est très explicite, puisque le narrateur parle de son « étalage d'érudition latine » p. 92.

290 François BOUCHER, *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 2008, p. 394 :

« – vraiment, monsieur le reporter, je vous admire !... Il vous faut des incidents... — Comme il faut des malades au médecin. Vienne une belle et bonne aventure... » (p. 71) ; or les médecins sont de bons représentants des élites sociales montantes de la fin du XIX^e siècle, comme le montre Christophe Charles qui leur consacre un paragraphe intitulés « les médecins : les voies de la réussite » au sein d'un chapitre sur l'« essor des classes moyennes »²⁹¹. Page 155, le narrateur s'inscrit explicitement du côté de la bourgeoisie : « En faisant mon petit tour de train de la tête à la queue, comme un bon bourgeois à travers les rues de sa bourgade, je suis rejoint par le major Noltitz. » Le reporter, qui est le mieux payé au sein de sa rédaction²⁹² et qui occupe un poste prestigieux dans le journal (signant ses articles²⁹³, il peut prétendre à une certaine notoriété) est souvent un exemple d'ascension sociale. Dans le roman, le personnage semble chercher à se distinguer à la fois des classes populaires (comme le montre son attitude assez condescendante à l'égard du couple Caterna, voire de Kinko, dont il fait son protégé dans une logique un peu paternaliste) et des élites anciennes (que le narrateur se fait un plaisir de tourner en ridicule en la personne des aristocrates Francis Treveyllan ou Weisschnitzerdörfer). L'idée que le reporter incarne une forme de réussite sociale « méritocratique » peut aussi être lue en filigrane dans le parallèle explicite entre Claudius Bombarnac et l'Américain Fulk Ephrinell :

J'allais m'y mettre... Une crainte m'arrête. Pourvu que cet Américain, — je parierais qu'il l'est, — ne soit pas un chroniqueur, chroniquant pour le compte d'un World ou d'un New-York Herald, et chargé d'accompagner le train direct du Grand-Transasiatique ! Voilà qui m'enragerait ! Tout plutôt qu'un rival !
(p.14)

Or on sait que pour Jules Verne, les États-Unis sont d'une part le pays de la méritocratie et de la réussite individuelle, et d'autre part une puissance montante (semblable à celle des classes moyennes de la fin du XIX^e siècle). Claudius Bombarnac apparaît donc comme une image assez juste du positionnement social (médian) du reporter dans la société française à la Belle Époque, en dépit du fait que le roman se passe à l'étranger.

« Le chapeau haut de forme reste, jusqu'en 1914, le chapeau élégant qui distingue une certaine classe. La cape, dite familièrement chapeau melon, apparue vers la fin de l'Empire, est d'abord considérée comme chapeau négligé, puis admise dans l'usage courante, mais jamais pour une cérémonie. En 1885, on commence à faire des feutres souples réservés aux matinées et aux voyages, mais ils demeureront d'un usage très limité jusqu'aux premières années du XX^e siècle. [...] La casquette, aux formes très diverses, devient, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la coiffure des classes laborieuses, ainsi que celle de beaucoup de fonctionnaires civils, puis sa commodité la fait adopter comme coiffure de voyage et de sport, en particulier par les chasseurs. »

291 Christophe CHARLE, *Histoire sociale de la France*, op. cit., p. 219.

292 Christian DELPORTE écrit que les reporters sont bien payés : à la fin du XIX^e siècle, les moins connus gagnent cinq cent francs par mois, les grandes plumes reçoivent jusqu'à vingt mille francs par an, et leurs frais sont pris en charge par le journal (*in Les Journalistes en France, 1880-1950 Naissance et construction d'une profession*, Paris, Le Seuil, 1999).

293 Marc MARTIN, *Les grands reporters. Les débuts du journalisme moderne*, : « A la différence d'une nouvelle d'agence, le grand reportage est signé : c'est l'une de ses caractéristiques essentielles » (Paris, Audibert, 2005, p. 13)

On peut également montrer que l'individu Claudius Bombarnac, avec les caractéristiques que révèlent le roman, propose une représentation de la psychologie du reporter. Dans un premier temps, on peut revenir sur le nom Bombarnac²⁹⁴, dont Jean Chesneaux écrit, reprenant une analyse de Marcel Moré : « Le nom du héros de Claudius Bombarnac, journaliste hâbleur et nomade, évoque celui d'un des plus illustres “gens du voyage” de l'époque : (B)ombarn(ac)=Barnum.²⁹⁵ ». Ce patronyme, grâce au rapprochement avec celui de Phinéas Taylor Barnum (1810-1891), – grand homme de cirque (et homme d'affaires) américain – rappelle la mobilité qui caractérise le métier de reporter²⁹⁶ (le cirque Barnum se déplaçait d'ailleurs également en train). De plus, il distille l'idée que le reporter appartient au monde du spectacle, qu'il a pour fonction de donner à voir des choses inouïes au public (le cirque Barnum était en effet réputé pour sa ménagerie d'animaux exotiques). Mais cette référence à Barnum peut également apparaître comme une mise en doute de la crédibilité du journaliste, dans la mesure où Barnum montrait de faux phénomènes (la prétendue nourrice de George Washington, âgée de 160 ans, par exemple)²⁹⁷. Inscrire dans le nom du personnage des caractéristiques qui sont celles de sa profession, c'est par ailleurs mettre le lecteur sur la piste d'une « nature » du reporter, dont l'orientation professionnelle prend presque la forme d'un destin. Cette idée de prédestination transparaît dans le texte, dans la mesure où les qualités du personnage semblent en effet particulièrement adéquates pour construire le type du reporter : « Il est vrai, j'aurais été capable de conduire n'importe quel étranger à travers les dédales de cette capitale si soigneusement étudiée par avance. C'est un don de nature » (p. 8). Sa profession semble même être une sorte de seconde nature, comme le laissent penser des passages comme celui-ci : « en bon reporter, je ne voulais dormir que d'un œil et sur une seule oreille. » (p. 19) ; ce métier supposerait donc un travail sur soi particulier. La profession du narrateur semble en effet avoir complètement conformé son esprit et son corps, au point que ses émotions sont conditionnées par son activité : « la surexcitation cérébrale d'un reporter en quête de reportage », (p. 36), « mes espérances de reporter » (p. 63). En parlant du « Dieu des reporters » (p.174), le narrateur va presque jusqu'à faire (sur le mode de la plaisanterie) de sa catégorie professionnelle un groupe à part, voire une sorte de secte.

294 Daniel Compère propose pour sa part de faire le lien entre les noms de Bombarnac et de Jules Verne lui-même (voir *infra*).

295 Jean CHESNEAUX, *Jules Verne. Un regard sur le monde. Nouvelles lectures politiques*, op. cit., p. 144.

296 Mobilité qui fera écrire à Pierre Giffard dans son autobiographie romancée *Le Sieur de Va Partout* (1880) que le reporter couche « sur une valise toujours bouclée ». Marc MARTIN qui rapporte ce propos le nuance toutefois : « celui-ci n'est pas toujours un homme aussi bousculé qu'il l'affirme ; entre deux longs déplacements, il a souvent le temps de poser sa valise ou d'écrire et publier un livre. (...) Le grand reporter doit souvent se livrer à des besoins, moins nobles que celles qu'il considèrent comme les siennes » (*in Les Grands reporters*, op. cit., p. 20)

297 Barnum semble avoir fasciné Jules Verne, qui l'a fait apparaître dans nombre de ses romans, comme le souligne Francis MARCOUIN. Il montre également que Barnum peut apparaître comme un *alter ego* de Hetzel et de son « écurie » d'auteurs ou de Jules Verne qui joue un rôle de montreur de merveilles (*in Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 580-581).

Pour autant, Claudius Bombarnac n'apparaît pas véritablement comme un personnage exceptionnel ou particulièrement héroïque. Le lecteur sait peu de choses de son caractère (ce qui est lié à la narration personnelle : l'auteur ne peut proposer un portrait détaillé de son personnage pour des questions de vraisemblance, puisque le texte est supposé être le contenu du carnet d'un reporter, donc un document privé à l'usage de celui qui le rédige) ; quelques traits émergent toutefois²⁹⁸. Outre sa bonne humeur (qu'il souligne lui-même : « moi, j'ai un naturel heureux » [p. 28]), qui a d'ailleurs partie liée avec sa sociabilité (il aborde tour à tour tous les autres voyageurs), on note également chez Claudius Bombarnac une apparente conscience professionnelle (on verra que si elle est revendiquée, cette qualité est à nuancer dans les faits) : « Pendant ma promenade, une pensée m'obsède : si le voyage allait s'accomplir sans que j'en pusse rien tirer pour mon journal... La direction m'en rendrait responsable, et elle aurait raison. Quoi ! pas une aventure de Tiflis à Pékin !... Ce serait ma faute, évidemment. Aussi suis-je décidé à tout pour éviter un tel malheur. » (p. 35). Le reporter, qui est en train de se constituer en personnage-type dans les productions de la Belle Époque, et dont Jules Verne explore ici les potentialités narratives et romanesques, revendique aussi une certaine résistance physique : « J'ai eu l'épaule effleurée d'une balle, simple égratignure dont je me suis à peine aperçu » (p. 166). Cela semble aller de pair avec un caractère courageux et résolu (particulièrement visible au chapitre XXIV, lorsque le train va être précipité dans le ravin et que le reporter et Kinko sauvent les autres voyageurs). Le personnage est également caractérisé par une curiosité qu'il se plaît à souligner : « Une ardente curiosité me dévore... Il faut que je la satisfasse... Il y a des moments où un chroniqueur est métamorphosé en fille d'Ève ! » (p. 65) ; l'illustration qui accompagne ce passage fait d'ailleurs du reporter une figure du voyeur, qui regarde par un trou l'intérieur de la caisse de Kinko. Ces traits de la personnalité de Claudius Bombarnac en font une figure globalement sympathique, mais pas véritablement un héros – les journalistes chez Jules Verne le sont assez rarement²⁹⁹ et jouent souvent des rôles comiques de second plan. Il est d'ailleurs significatif que, alors qu'il cherche un héros pour son reportage, Claudius Bombarnac ne se propose jamais d'occuper lui-même cette fonction. Ce faisant, il se place dans une posture de spectateur qui tend à en faire un *alter ego* du lecteur : un certain nombre de questions rhétoriques font d'ailleurs penser que le narrateur se pose les mêmes questions que son public (par exemple à la fin du chapitre XIV : « Pourquoi le major Nolitz a-t-il fait cette question au

298 Une forme de caractérisation externe est néanmoins présente avec l'insertion du télégramme du rédacteur du journal pour lequel travaille le narrateur : « XX^e Siècle compte sur zèle intelligence activité adresse de son correspondant ». Ce portrait très valorisant, et qui apparaît dans les premières lignes du roman semble donc promettre au lecteur un véritable héros paré de toutes les qualités de l'aventurier.

299 A part Gédéon Spilett dans *L'Île mystérieuse*, mais il n'est alors reporter qu'en puissance puisqu'il se trouve sur une île déserte avec ses compagnons.

jeune Chinois, et à quelle préoccupation de son esprit répond-elle ? ») ; elles enclenchent une dynamique d'identification au personnage.

Mais si Claudius Bombarnac, en tant que narrateur semble vouloir donner une image positive de lui-même et de sa profession (par exemple lorsqu'il écrit : « ils ne me croiraient pas, malgré la confiance que méritent incontestablement les reporters. Aussi m'en tiendrai-je à la vérité vraie. » [p. 93] – on soulignera la dérivation qui provoque un effet d'insistance), le lecteur peut se demander s'il n'est pas un mauvais reporter. Il ne semble pas très bien informé ni très prudent dans les informations qu'il donne : ainsi n'est-il pas capable d'apprendre par lui-même et sur le terrain ce que sa rédaction sait à Paris, ce dont témoignent ses lamentations assez grotesques :

Je n'en suis pas moins profondément humilié dans mon amour-propre de chroniqueur, et très chagriné du rappel à l'ordre que cet impair m'a valu. Toutefois, je me garde bien de souffler mot de ma mésaventure, même au major. Est-ce croyable ? à Paris, *le XX^e Siècle* est mieux informé que je ne le suis sur le Grand-Transasiatique de ce qui concerne ce railway ! Il sait que c'est un trésor impérial que nous traînons à la queue de notre train, et je l'ignorais ! O déceptions du reportage ! (p. 148).

De même, ses hésitations à propos de Faruskiar sont peu professionnelles. D'abord il le prend pour un malfaiteur, puis pour un administrateur de la Compagnie du Grand-Transasiatique qui les sauve d'une attaque de bandits, raison pour laquelle il en fait un héros (dans le télégramme du chapitre XXII) avant de découvrir que c'est un voleur de grand chemin qui cherche à détourner le trésor que transporte le train. Et suite à cette affaire, il fait preuve de mauvaise foi lorsqu'il reçoit un télégramme de sa rédaction félicitant Faruskiar pour son héroïsme (en réponse au télégramme du chapitre XXII, mais avec énormément de retard) : « Mais j'ai toujours soutenu que cette dépêche n'était pas parvenue à son destinataire – ce qui lui a épargné le désagrément d'y répondre » ; cette phrase, la dernière du roman, laisse le lecteur assez sceptique quant au sérieux du narrateur. Mais outre ces erreurs, on ne peut manquer de remarquer qu'en tant que reporter, Claudius Bombarnac n'est pas des plus fiables : alors qu'il promet de s'en tenir à « la vérité vraie », et semble faire de son témoignage un gage de vérité, il apparaît rapidement qu'il n'a aucun scrupule à décrire des endroits qu'il n'a pas vus. On lit ainsi, après une longue description au discours direct attribuée au major Nolitz, que la narrateur a l'intention de se l'approprier :

J'ai mis à profit la complaisance du major Nolitz, et, grâce à lui, les lecteurs du *XX^e Siècle* ne passeront point pendant la nuit à Kokhan. Je laisserai ma plume inonder de rayons solaires cette cité, dont je ne dois entrevoir que la vague silhouette. (p. 122)

De fait, on peut dire que ce passage peut s'apparenter à une interview du major Nolitz au sujet d'une cité qu'il connaît bien ; toutefois il y a tromperie, puisque le narrateur dit clairement qu'il va faire

comme s'il avait visité lui-même Kokhan. D'ailleurs, le début du roman inscrivait le reportage sous les auspices de la fiction en convoquant le modèle de Dumas, dont le narrateur écrit : « Je me rappelle ce qu'en a dit notre grand Dumas, dont les pérégrinations n'ont jamais été vides d'incidents ; il les inventait au besoin, ce précurseur génial du reportage à toute vapeur³⁰⁰ » (p. 9). Ce passage donne d'ailleurs à voir clairement la tension entre l'objectif de vérité du reportage et l'horizon d'attente du lecteur qui entend certes s'instruire mais également se divertir par cette lecture. Mais la généralisation opérée par la formule, qui inscrit tout le reportage (et pas seulement les écrits du narrateur en tant que reporter) du côté de l'imagination, pousse le lecteur à s'interroger : Claudius Bombarnac n'est-il pas finalement le représentant d'une profession assez peu sympathique ? On a parfois l'impression que le reporter a quelque chose du charognard : la comparaison du journaliste avec le médecin est en effet ambiguë, puisque dans une certaine optique (et en poussant un peu loin le raisonnement), ces corps de métier ne tirent finalement leur subsistance que du malheur d'autrui. D'ailleurs, au chapitre XXV, quand les choses tournent mal, le narrateur se félicite surtout d'avoir quelque chose à raconter : « Et moi qui demandais des éléments de chronique, qui craignais les ennuis d'un voyage monotone et bourgeois de six mille kilomètres, au cours duquel je n'aurai rencontré ni une impression ni une émotion susceptible de revêtir la forme typographique ! ». De même, le narrateur apparaît comme un professionnel intéressé qui ne regarde le monde qu'autant qu'il peut lui fournir de quoi rédiger son reportage (et donc de l'argent et de la gloire) : on lit des formules comme « Je suis de ceux qui pensent qu'ici-bas tout est matière à chroniques, que la terre, la lune, le ciel, l'univers, ne sont faits que pour fournir des articles de journaux, et ma plume ne chômera pas en route » ([p. 7] ; on note la généralisation, qui vient inscrire Claudius Bombarnac dans la communauté des reporters, incitant donc le lecteur à placer l'exagération³⁰¹ du côté de toute une profession plutôt que du seul individu) ; « j'ai l'idée que ce bonhomme me fournira de la copie » (p. 12), « n'oublions pas notre double rôle de reporter pour les faits, d'interviewer pour les gens... à tant la ligne » (p. 29), « Cette caisse est une cage, et si la cage s'ouvrait... si le fauve se précipitait sur le pont... quel incident de voyage... quelle matière à chronique !... » (p. 36), « En vérité, si je ne tire pas cent lignes de cet incident, je n'entends rien à mon métier » (p. 159). Quoiqu'assez plat, le personnage de Claudius Bombarnac en tant qu'il figure un reporter est plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord : le Français débonnaire semble parfois céder le pas à un journaliste peu scrupuleux³⁰² ; toutefois, il se « rachète » partiellement aux

300 Cet éloge de Dumas en reporter souligne le caractère encore flou et peu normé du reportage à la française, qui reste très lié à la fiction littéraire, surtout à ses débuts.

301 L'exagération a peut-être également partie liée avec une représentation typique du Gascon hâbleur (qui sera illustrée par Edmond Rostand dans *Cyrano de Bergerac* en 1897).

302 C'est peut-être aller un peu loin dans l'interprétation onomastique, mais il faut souligner que dans « Bombarnac »,

yeux du lecteur par son amitié pour Kinko qui le place du côté des sentiments plutôt que de l'argent (dichotomie structurante du système des personnages du roman) et lui fait écrire : « Que les lecteurs du *XX^e Siècle* ne s'apitoient pas sur le sort de Kinko ! Dussè-je y perdre cent lignes de reportage, j'aime mieux dire dès à présent que tout s'est arrangé » (p. 218). Dans son intervention consacrée à « Jules Verne et la presse »³⁰³, Christian Robin souligne d'ailleurs les sentiments contrastés de l'auteur à l'égard du monde médiatique (il est question de son « relatif scepticisme à l'égard du journalisme ») qu'il se plaît à représenter (par des personnages, en mentionnant des titres de journaux...), mais sans le prendre véritablement au sérieux ni lui accorder une grande confiance.

Le roman *Claudius Bombarnac* propose donc un portrait d'un reporter, qui semble érigé en type socioprofessionnel. La forme du texte, qui se présente comme un carnet, fait toutefois problème : d'une part, elle est responsable du caractère lacunaire du portrait (un carnet de travail n'est pas très personnel, ne retrace pas toute la vie de qui le tient, est destiné à son seul usage et ne dresse pas explicitement son portrait), et d'autre part la vision finalement assez critique du travail du reporter concorde mal avec les véritables écrits des reporters de l'époque³⁰⁴, qui doivent défendre une profession relativement jeune qui s'impose progressivement.

b) Le genre du reportage

Le texte proposé dans le roman est censé être un document de travail d'un reporter : le lecteur s'attend donc à découvrir les coulisses du reportage, à voir la construction progressive des textes qu'il peut alors lire dans les colonnes des grands journaux de l'époque. De fait, les différents ingrédients du reportage sont bien mis en évidence : les connaissances livresques, les observations de terrain et la mise en récit.

Claudius Bombarnac souligne en effet régulièrement l'importance d'un travail préparatoire, qui passe essentiellement par la lecture de documents traitant du sujet qui sera celui de son reportage : « J'avais soigneusement préparé, pourtant, et largement approvisionné de documents

on entend « arnaque » (le terme apparaît pour la première fois en 1833) ; quand à la première syllabe, elle pourrait éventuellement renvoyer à l'événement médiatique qui « éclate » soudain.

303 Dans cet article intitulé « Jules Verne et la presse », Christian Robin s'intéresse aux relations de Jules Verne avec des journalistes (donc aux divers entretiens de lui qui ont été publiés), puis à la manière dont les journaux ont servi de sources et de supports de publications aux romans de l'écrivain, et enfin à la thématique de la presse dans les *Voyages Extraordinaires*. (in Jean-Pierre PICOT et Christian ROBIN (dir.), *Jules Verne : cent ans après, op. cit.* ; la citation provient de la page 104.)

304 Tels que le roman de Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout* (1880), qui est particulièrement élogieux à l'égard du reporter ; Myriam Boucharenc écrit que ce roman constitue une véritable « défense et illustration du reportage » (Myriam BOUCHARENC, « Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout*, un premier manifeste de la littérature de reportage », in Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT (dir.), *Presses et Plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2004, pp. 512-521 ; la citation est tirée de la page 518.)

géographiques et ethnologiques³⁰⁵, relatifs à la région transcaucasienne » (p. 4). Tout au long du texte apparaissent les sources du travail du reporter, lequel mentionne ses lectures (essentiellement des récits de voyages, en particulier ceux de Mme Ujfalvy-Bourbon et de l'ingénieur Boulangier). De même, au cours du voyage, le reporter prépare les étapes à venir : il est question de « piocher l'indicateur » (p. 13) du train qui donne les noms des stations traversées et les horaires. Le reporter apparaît donc pour partie sous les traits d'un étudiant, comme le montre l'utilisation d'un vocabulaire qui renvoie au travail scolaire : le verbe familier³⁰⁶ « piocher » (p. 18), mais aussi « donnez-vous la peine d'apprendre » (p. 4), repris par l'anaphore « Ayez donc appris » (quatre occurrences p. 5), les expressions « si soigneusement notées sur mon carnet de reporter » et « après avoir si soigneusement " potassé " ma Géorgie » (p. 5) font signe vers une forme de bachotage studieux (on remarque l'adverbe « soigneusement » renforcé par l'intensif « si »). Au fil du récit, le narrateur mobilise d'ailleurs à des fins essentiellement pratiques de nombreuses connaissances générales ou plus techniques (en histoire, en botanique...) dont le lecteur suppose qu'elles lui viennent de ce travail préparatoire : il s'agit d'abord et avant tout de produire de la copie (puisque le reporter est payé à la ligne). Ce passage de la page 5, dans lequel le narrateur fait montre de sa capacité à mobiliser ses connaissances pour densifier son texte témoigne de cette dimension utilitaire du savoir :

Ainsi, après avoir si minutieusement « potassé » ma Géorgie, voici qu'un ukase m'oblige à l'abandonner ! Et je n'aurai pas même le temps de visiter le mont Ararat, à l'endroit où s'est arrêtée, au quarantième jour du déluge, l'arche de Noé, ce chaland primitif de l'illustre patriarche ! Et il faudra renoncer à publier mes impressions d'un voyage en Transcaucasie, perdre mille lignes de copie, à tout le moins, et pour lesquelles j'avais à ma disposition les trente-deux mille mots de notre langue, actuellement reconnus par l'Académie Française !...

L'apposition « ce chaland primitif de l'illustre patriarche », dans laquelle tout substantif reçoit un adjectif, et qui n'apporte pas de nouvelle information par rapport à son groupe nominal de rattachement « l'arche de Noé », est en effet un exemple typique de glose rallongeant le propos. De même, à la page 18, le narrateur réutilise le même procédé de préterition (qui lui est permis par son travail préparatoire) qui vient ici se substituer à l'expérience personnelle absente :

Nous avons laissé Elisabethpol en arrière. Qu'ai-je vu de cette charmante ville de vingt mille habitants, bâtie à cent soixante-dix kilomètres de Tiflis, sur le Gandja-tchaï, un tributaire du Koura, et que j'avais spécialement « piochée », avant mon arrivée ?... Rien de ses maisons en briques cachées sous la verdure, rien de ses curieuses ruines, rien de sa superbe mosquée construite au commencement du dix-huitième siècle, ni de sa place du Maïdan.

305 Ce terme un peu vague de « documents » ne permet pas de déterminer si le narrateur lit la presse ou des volumes pour se préparer à ses voyages ; les références mentionnées ensuite ne permettent pas non plus de trancher, dans la mesure où la plupart des explorateurs ont publié des compte-rendus de leurs exploits dans la presse avant de livrer des volumes plus complets.

306 Le vocabulaire fait ici clairement signe vers le jargon scolaire (des élèves).

Pour autant, le narrateur a conscience du caractère artificiel et assez lourd de ce genre de propos, dont il convient de ne pas abuser, comme le montrent des remarques telles que : « cette grande cité pourrait bien occuper un des quatre emplacements où les géographes "s'accordent" à placer le Paradis Terrestre. Je laisse cette discussion aux exégètes de profession... » (p. 99). Le travail préparatoire paraît donc nécessaire à l'écriture du reportage, parce qu'il permet au reporter de comprendre ce qui l'environne et parce qu'il fournit surtout une abondante matière de base pour produire de la copie. Pourtant, à cette figure du reporter besogneux semble s'opposer celle du reporter aventurier, jeté dans le monde (par sa rédaction qui change de projet : au lieu de rester trois semaines en Géorgie, Claudius Bombarnac doit prendre le Transasiatique) ; en réalité, il n'en est rien, puisque le narrateur possède de nombreuses connaissances sur ce qu'il voit et ne semble jamais déstabilisé par le monde qui l'entoure (d'un bout à l'autre du roman, les choses sont reconnues et nommées), ce qui laisse supposer de sa part une certaine préparation.

Autre élément important du reportage : l'observation (les choses vues étant appréhendées à partir des connaissances livresques acquises au préalable). On remarque en conséquence une prégnance toute particulière du champ lexical de la vue et du regard, qui introduit souvent une séquence descriptive, par exemple :

Celles que je viens d'entrevoir ont l'aspect de villas avec balustrades et toits à l'italienne. Singulier effet en Turkestan et dans le voisinage de la Perse. Le désert s'étend jusqu'aux environs d'Ouzoun-Ada, et les stations du railway forment autant de petites oasis, créées par la main de l'homme. C'est l'homme, en effet, qui a planté ces maigres peupliers glauques, auxquels elles doivent un peu d'ombrage ; c'est lui qui a fait venir à grands frais cette eau dont les jets rafraîchissants retombent dans une vasque élégante. Sans ces travaux hydrauliques, il n'y aurait pas un arbre, pas un coin de verdure au milieu de ces oasis. Elles sont les nourricières de la ligne, et ce ne sont pas des nourrices sèches qu'il faut aux locomotives. La vérité est que je n'ai jamais vu de terrains si dénudés, si arides, à tel point réfractaires à la végétation (p. 47).

Le reporter se pose alors en témoin, et fait du talent d'observation le signe même de sa profession « j'entends voir " vison-visu ! " Que diable, on est reporter ou on ne l'est pas ! » (p. 7). Cette capacité est aussi le gage de la vérité de son propos : « Si je disais aux lecteurs du *XX^e Siècle* que j'ai visité les cent écoles de la ville, ses trois cents mosquées — presque autant de mosquées qu'il y a d'églises à Rome, — ils ne me croiraient pas, malgré la confiance que méritent incontestablement les reporters. Aussi m'en tiendrai-je à la vérité vraie » (p. 93). Cette dernière phrase laisse penser que le travail du reporter est de rendre compte de ce qu'il voit, dont il se porte garant par l'emploi de la première personne du singulier et par sa signature au bas de l'article ; pour autant, ce propos est mis en doute par les pratiques de Claudius Bombarnac, qui ne se prive pas de décrire des lieux qu'il ne visite pas en réalité (notamment Kokhan). Faire de la vue le sens privilégié du reporter n'a rien

d'exceptionnel : le grand reporter et inventeur du *scoop* Gaston Leroux, écrit ainsi dans *Le Matin* du 1^{er} février 1901 : « Le reporter vit dix vies humaines. Il assiste aux existences les plus éclatantes et suit les événements les plus prodigieux. Nul n'a comme lui la joie de vivre, puisque nul n'a comme lui la joie de voir ! Ah ! Vivre ! Voir : savoir voir et faire voir. Le reporter regarde pour le monde : il est la lorgnette du monde !³⁰⁷ ». Se pose alors la question de la subjectivité du reporter, problématique dont le narrateur a conscience puisqu'il écrit : « Je me défie habituellement des impressions en voyage. Ces impressions sont subjectives, — un mot que j'emploie parce qu'il est à la mode, bien que je n'aie jamais bien su ce qu'il veut dire » (p. 28). Le reporter en tant qu'il est un témoin, la « lorgnette » du public, se doit donc de ne pas laisser son état d'esprit empiéter sur ce qu'il raconte, de manière à ce que son texte soit pour le lecteur une fenêtre (transparente donc) sur le monde. Cette conception du reportage correspond à une prise de position dans un débat entre plusieurs modes de reportages : il semble en effet que le grand reportage à la française, qui se veut littéraire (à l'opposé d'un modèle américain présenté comme plus factuel) et que les auteurs signent de leurs noms (alors que les reportages américains sont plus souvent anonymes) dans une logique de revendication auctoriale, fasse plus de place à une certaine subjectivité. Jules Verne semble ici prendre parti en faveur des pratiques américaines, sans qu'il soit toutefois évident de savoir si à l'époque, un lecteur non anglophone (comme l'était le romancier) avait véritablement conscience des différences entre les divers types de reportages. Cette insistance sur l'observation a pour conséquence une poétique du présent, qui passe par l'évocation des choses vues telles qu'elles sont, c'est-à-dire inscrites dans une modernité qui renverse parfois les stéréotypes (au grand dam du narrateur qui préfère visiblement sa vision fantasmée du monde, comme le marque le participe passé à valeur disphorique « déshonorée ») :

j'étais tout à ce sentiment si pénétrant de la couleur locale que donnent les merveilles de Samarkande, lorsque je fus brutalement ramené à la réalité moderne. Dans les rues, oui ! dans les rues voisines de la gare, en pleine capitale de Tamerlan, je vois passer deux vélocipédistes, achevalés sur leurs vélocipèdes. « Ah ! s'écrie M. Caterna, des messieurs à roues ! » Et ces messieurs étaient d'origine turkomène ! Après « celle-là », il n'y avait plus qu'à fuir une ville à ce point déshonorée par ces chefs-d'œuvre de la locomotion mécanique, et c'est ce que fit notre train à huit heures du soir. (p. 106-107).

Le reporter revendique d'ailleurs cette inscription dans le présent lorsqu'il écrit : « À d'autres que moi de prévoir l'avenir ; je me contente du présent. » (p. 133). On soulignera également que tout le récit se fait dans un apparent présent d'énonciation (qui est le temps du journal intime comme celui de l'article de presse) – qui, dans la mesure où *Claudius Bombarnac* est en réalité un roman, est en fait un présent de narration. Le prétendu statut de carnet de travail du texte pose également question

307 Comme le rapporte Marc MARTIN, *Les Grands Reporters. Les Débuts du journalisme moderne*, Paris, Audibert, 2005, p. 144.

en terme de style : le récit est étonnamment soigné pour des notes de travail, mis à part ce passage en style plus télégraphique (marqué par l'absence de déterminant et les phrases nominales)³⁰⁸ :

Ciel assez beau avec un vent de nord qui menace de fraîchir. Au large, de longues risées verdâtres courant à la surface de la mer. Il est possible que la nuit soit plus dure qu'on ne le supposait. À l'avant du paquebot, nombreux passagers, Turkomènes en guenille, Kirghizes aux yeux bridés, moujiks en tenue d'émigrants, — de pauvres diables, enfin, étendus sur les drômes, contre les parois, le long des prélaris. (p. 30)

Cette mise en scène du présent assignée comme tâche du reportage correspond d'ailleurs à un moment historique donné et à une idéologie plus globale de la « contemporanéité »³⁰⁹. Toutefois, cette dynamique fonctionne assez mal dans *Claudius Bombarnac*, car elle se heurte d'une part au poids du modèle du récit de voyage, et aux contraintes didactiques qui tirent le récit vers l'intemporel ou le temps long et, d'autre part, aux marques de l'anticipation dans le roman, qui rendent l'ancrage temporel assez flou. De plus, la logique romanesques fait obstacle au modèle du reportage, qui passe au second plan dès qu'une intrigue se met en place.

Enfin, le roman donne aussi un certain nombre d'éléments sur la mise en récit nécessaire au reportage. Bien sûr, le reportage rend compte de ce que le reporter voit, ce pourquoi le narrateur prend des notes précises sur les villes qu'il visite (de préférence en compagnie du guide averti qu'est le major Nolitz³¹⁰) mais les descriptions apparaissent comme une sorte de pis-aller. On remarque en effet que souvent, lorsque le reporter se plaint de la monotonie du voyage, le texte bascule dans une séquence descriptive, par exemple : « Peu varié, le paysage. Toujours ce monotone désert du Gobi avec les hauteurs des monts Humboldt sur la droite, vers la partie qui se rattache aux monts Nan-Chan. Stations assez rares, et encore ne s'agit-il que d'une agglomération de huttes, entre lesquelles la maison du cantonnier produit l'effet d'un monument » (p. 178). La phase de rédaction du reportage apparaît d'abord comme une hiérarchisation des informations : les personnages jouent le rôle central tandis que les parties descriptives ou didactiques constituent un arrière-plan à leurs aventures. Le travail du reporter passe ainsi par une sélection de figures qui lui paraissent dignes d'intérêt (c'est-à-dire susceptibles de lui fournir de la matière) :

308 Si l'absence de verbes dans ce passage donne l'impression de notes prises sur le vif, le texte reste assez élaboré, du fait de la construction en tableau.

309 Pascal DURAND écrit : « Et l'on peut tenir le reportage pour l'expression journalistique d'un état de société dans lequel est censé régner, d'une classe à l'autre, le temps synchrone d'une contemporanéité généralisée, à la fois comme évidence vécue par tous et comme devoir assigné à chacun. Yves de La Haye l'a fait très justement valoir : " Sois de ton temps ! " est l'impératif catégorique de l'espace public bourgeois à la fin du siècle, et de cette " morale de la modernité " la presse d'information en général comme le genre du reportage en particulier ont été les principaux vecteurs. Temps d'un présent abstrait auquel répondra la mise en relation de deux espaces intégrés l'un à l'autre : l'espace nation et l'espace monde entre lesquels la navette du reportage aura pour fonction de tisser un infatigable réseau (et d'abord, significativement, dans un contexte de conquêtes coloniales) ». (*in La Civilisation du journal, op. cit.*, p. 1013-1014).

310 Qualifié à plusieurs reprises de « cicerone », expression qui renvoie habituellement à un guide professionnel.

Occupons- nous de ma comptabilité de reporter.

Rien de plus simple. Elle consiste à ouvrir un compte d'informations à ceux de mes compagnons avec lesquels je dois être en relation pendant le voyage. C'est mon habitude, je m'en suis toujours bien trouvé, et, en attendant les inconnus, j'inscris les connus sur mon carnet avec un numéro d'ordre :

N° 1 — Fulk Ephrinell, américain.

» 2 — Miss Horatia Bluett, anglaise.

» 3 — Major Noltitz, russe.

» 4 — M. Caterna, français.

» 5 — Mme Caterna, française.

» 6 — Baron Weisschnitzedorfer, allemand.

En ce qui concerne les deux Chinois, ils n'auront un numéro que plus tard, lorsque je serai fixé sur leurs qualités. (p. 40)

Ces numéros semblent destinés à faciliter la prise de notes, mais sont aussi pour le reporter un moyen de s'approprier ses personnages en les réifiant, en en faisant en quelque sorte ses créations : il emploie ainsi régulièrement un déterminant possessif, comme page 45 : « Tous mes numéros sont là. » Au fur et à mesure du voyage, il ajoute des personnages à son « casting ³¹¹ » : Popof, « Je lui attribue le numéro 7 sur mon carnet » (p. 42), Sir Treveyllan « donnons-lui le numéro 8 sur mon carnet. » (p. 43), « je maintiens le numéro 9 que j'ai attribué au jeune Pan-Chao, et le numéro 10 dont j'ai gratifié le docteur Tio-King. » (p. 54), Kinko « J'en fais aussitôt mon numéro 11 » (p. 68), Faruskiar « je vais lui donner le numéro 12 dans ma troupe ambulante. » (p. 74), le révérend Morse « À tout hasard, je lui attribue le numéro 13 sur mon carnet » (p. 138). Selon *Claudius Bombarnac*, le reportage n'est ni une pure description des lieux traversés, ni une série de portraits : il s'agit en effet de donner du relief au récit de voyage en l'orientant vers la fiction. Cette posture n'a rien de très original pour l'époque ; Marie-Ève Thérénty écrit ainsi :

[la fiction] est cependant loin de disparaître, tant l'imaginaire journalistique du XIX^e siècle paraît dominé par le mode fictionnel, mode pendant longtemps considéré comme distractif, cognitif et pédagogique. Mais les journalistes mobilisent la fiction sous la forme allégée et moins conséquente de l'intertextualité qui permet d'évoquer l'envers fictionnel de tout événement. Le recours à l'intertextualité romanesque, notamment, perdure et même peut-être s'accroît à la Belle Époque ³¹².

En découle alors la recherche obsessionnelle d'un « héros » : il est ainsi question de « chercher un monsieur romanesque » (p. 29) ou, en filant la métaphore théâtrale, du « grand premier rôle que je cherche » (p. 74). La recette du bon reportage conseille aussi d'incorporer au récit des anecdotes, c'est pourquoi Claudius Bombarnac souhaite des « accidents », comme en témoigne le récit de ses pensées (au moment de l'attaque du train par le bandit Ki-Tsang) à la page 165 : « Ah ! je voulais des incidents, des accidents, des impressions de voyage !... Eh bien ! la chronique ne manquera pas au chroniqueur, à la condition qu'il se tire sain et sauf de la bagarre pour l'honneur du reportage et la

311 Le terme est bien sûr anachronique, mais la référence à sa « troupe ambulante » (p. 69) pose de fait le reporter en directeur de théâtre recrutant des acteurs pour sa chronique.

312 Marie-Ève THÉRENTY, *La Littérature au quotidien*, op. cit. p. 122.

gloire du *XX^e Siècle* ! » La répétition du substantif « accidents » rappelle ses lamentations du début du texte dans lesquelles il regrettait de n'avoir rien à raconter (comme page 144 : « Au diable le Grand-Transasiatique et son monotone parcours ! Le Great-Trunk de New-York à San-Francisco est plus mouvementé ! Au moins les Peaux-Rouges attaquent quelquefois les trains, et la perspective d'être scalpé en route ne peut qu'ajouter au charme du voyage ! »). De même, le narrateur se réjouit égoïstement d'apprendre le mariage de Fulk Ephrinell et d'Horatia Bluett : « En vérité, si je ne tire pas cent lignes de cet incident, je n'entends rien à mon métier » (p. 159). Par ailleurs, le roman donne quelques indications sur la phase de textualisation du reportage : le texte explicite ainsi les caractéristiques stylistiques du travail du reporter, lequel a la possibilité d'utiliser un vaste lexique (« j'avais à ma disposition les trente-deux mille mots de notre langue, actuellement reconnus par l'Académie Française !... » [p. 7]) additionné de termes étrangers dont le narrateur se plaît à user voire à abuser (c'est particulièrement manifeste dans les pages qui précèdent cette déclaration qui apparaît donc comme un peu ironique). Le reportage est également représenté comme un texte assez travaillé sur le plan formel : on lit ainsi « Aussi, ce brave numéro 11, avec les amplifications, antonymies, diaphores, épitases, tropes, métaphores et autres figures de cette sorte, je le parerai, je le grandirai, je le développerai... » (p. 64). On soulignera d'ailleurs que le travail rédactionnel et en particulier les images et la précision descriptive n'ont pas seulement un objectif esthétique : il présente également (et semble-t-il surtout) un intérêt financier (pour le reporter payé à la ligne), comme en témoigne la métaphore du « torrent rémunérateur des phrases descriptives » (p. 11). De plus, on peut se demander à quel point le romancier ne tourne pas ici en dérision une littérature médiatique qui entend dire le monde, mais dont les efforts stylistiques menacent de faire écran entre son objet et le public.

Le roman, en proposant une sorte de recette du bon reportage, a un caractère assez normatif : il promet ainsi une certaine conception du reportage, qui partant d'un fait d'actualité (ici, l'achèvement de la ligne du Grand Transasiatique) allie un aspect informatif, qui passe par la description des peuples, des paysages, de la faune et de la flore, alliée à une certaine profondeur historique, et une dimension plus divertissante, grâce à des personnages récurrents et au récit d'anecdotes du voyage. Toutefois, on peut aussi penser que le caractère normatif du texte, et le dévoilement des « trucs » du reporter sont pour partie satiriques, dans la mesure où le récit ne devient vraiment intéressant qu'en recourant à des pratiques romanesques, ce qui semble montrer l'échec des stratégies du reportage. On soulignera d'ailleurs qu'alors que le carnet du reporter est censé être un document privé, le narrateur se préoccupe de la réception de son texte : il fait ainsi souvent mention de ses destinataires, les lecteurs du *XX^e Siècle*, par exemple lorsqu'il écrit : « Les

lecteurs du *XX^e Siècle* se demanderont donc comment on parvient à chauffer les machines en un pays où il n'y a pas un morceau de charbon à extraire ni un morceau de bois à couper. » (p. 47).

c) Rôle et fonctionnement du journal

Évoquant un reporter dans l'exercice de ses fonctions, le roman donne également des informations sur la hiérarchie du narrateur, ainsi que sur le journal qui l'emploie. Quoiqu'ayant assez peu de contacts directs avec le monde de la presse (à la différence de nombre de grands écrivains du XIX^e siècle, comme Théophile Gautier ou Émile Zola, Jules Verne n'écrit pas régulièrement pour un journal), le romancier était extrêmement familier des journaux comme produits finis. Le journal évoqué dans le roman est vraisemblablement pour partie inspiré de véritables titres de presse, dont il s'agira de mettre en évidence ce que l'écrivain retient. On peut dans un premier temps s'intéresser à ce que dit le roman du journal pour lequel travaille Claudius Bombarnac, *Le XX^e Siècle*. Rappelons avant toute chose qu'il s'agit d'un titre de presse fictif, dont le nom, qui participe de la logique d'anticipation de l'œuvre, est manifestement calqué sur celui du *XIX^e Siècle*, journal de tendance républicaine fondé en novembre 1871, dirigé par Edmont About à partir de 1872, et auquel ont collaboré Guy de Maupassant (qui livre un *Salon* en 1886) et Francisque Sarcey. Le récit donne assez peu d'informations sur ce journal fictif ; il semble néanmoins qu'il s'agit d'un titre assez aisé : il a les moyens d'envoyer un reporter au loin, et de le faire voyager en première classe dans un train dont les places sont coûteuses. D'ailleurs, le narrateur lui-même souligne que son journal a de l'argent :

- Monsieur Bombarnac, les chroniques que vous fournirait ce Ki-Tsang pourraient coûter cher...
- Bah ! major, le *XX^e Siècle* n'est-il pas assez riche pour payer sa gloire ?
- Payer de son argent, oui, mais nous autres, nous paierions de notre existence peut-être ! (p. 72)

De plus, on peut souligner que les tarifs annuels supposés du *XX^e Siècle* sont élevés : « Il ne refusera pas de s'abonner au *XX^e Siècle*, j'en suis sûr. — Paris, 48 francs ; départements, 56 ; étranger, 76. » (p. 178). À titre de comparaison, l'abonnement au *Soleil*³¹³ coûte 17 F pour un an à Paris, 22 en province, et 32 à l'étranger ; celui au *Figaro* (titre qui publiait beaucoup de reportages) 20 F à Paris et 24 F en province. Les rares informations délivrées par le roman sur *Le XX^e Siècle* laissent penser que c'est un journal bourgeois : Marc Martin montre en effet que les reportages sont

313 *L'Annuaire de la presse* de 1892 donne les tarifs détaillés du *Soleil* : « Ab., 3m., 5 fr. ; 6m., 10fr. ; 1 an, 17fr. ; dep. 3m., 6 fr. ; 6m. 12 fr. ; 1 an 22 fr ; U.P., 3 m., 9 fr. ; 6m. 18 fr., 1 an, 32 fr. ; le n^o, 5c. »

plutôt publiés dans les titres de presse les plus huppés, qu'il qualifie de « presse de notables »³¹⁴ ; les titres plus populaires se contentant des dépêches d'agences. De plus, on note deux références très élogieuses à Charles Chincholle, reporter et « chef des infos » au *Figaro* : « moi, un reporter, élève de Chincholle, notre maître à tous » (p. 17) et « ma bévue, qui me vaudra certainement les malédictions de Chincholle » (p. 149) ; cette deuxième expression laissant presque penser que Chincholle est le supérieur hiérarchique de Claudius Bombarnac. Le véritable modèle du *XX^e Siècle* est d'ailleurs le *Figaro*³¹⁵, journal conservateur connu pour ses reportages³¹⁶ et que lisait Jules Verne. La référence aux « "five o'clocks" du *XX^e Siècle* » le montre³¹⁷. Le texte dresse d'ailleurs un portrait assez élogieux du journal, qui est mieux informé que son reporter sur le terrain (comme le montre le télégramme de la page 149³¹⁸). Quoique ce soit ici en sa défaveur, le narrateur ne manque d'ailleurs jamais de faire valoir les intérêts de son journal qu'il prend à coeur (par exemple lorsqu'il souhaite page 178 que Faruskiar s'y abonne).

Le XX^e Siècle constitue donc une sorte d'archétype du grand journal, qui est ici représenté dans les relations de domination qu'il entretient avec ses reporters : il apparaît en effet comme une instance de contrôle à distance. Dans un premier temps, on peut souligner que le reporter est sous la coupe de son journal qui lui donne des ordres de mission, comme le montre *l'incipit* du roman :

"Toute affaire cessante à la date du 15 courant Claudius Bombarnac se trouvera au port Ouzoun-Ada littoral est de Caspienne. Là prendra train direct Grand-Transasiatique entre frontière Europe et capitale Céleste-Empire. Devra transmettre impressions sous forme chroniques interviewer personnages marquants rencontrés sur parcours signaler moindres incidents par lettres ou télégrammes suivant nécessités de bon reportage.

XX^e Siècle compte sur zèle intelligence activité adresse de son correspondant auquel il ouvre crédit illimité. " (p. 3)

314 Marc MARTIN, *Les grands reporters.*, *op. cit.* p. 57.

315 Le manuscrit de 1890 porte le nom du *Figaro* en lieu et place de celui du *XX^e Siècle*, et Jules Verne écrit d'ailleurs dans une lettre du 30 juillet 1892 à son éditeur que « Dans ma pensée, vous le savez, Bombarnac a été fait en vue du *Figaro* » (*Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914)*, *op. cit.*, p. 179).

316 Marc MARTIN écrit : « Villemessant puis Francis Magnard, les directeurs du *Figaro*, journal qui dispose de ressources publicitaires exceptionnellement abondantes, ont été particulièrement actifs dans un premier temps et ont envoyé leurs reporters sur le théâtre des guerres balkaniques au cours des années 1870 puis auprès des expéditions coloniales à partir de 1881, notamment Pierre Giffard. » (*in* « Le voyage du grand reporter, de la fin du *XX^e siècle* aux années 1930 », *Le Temps des médias*, 2007/1 n° 8, p. 118-129, p. 121)

317 Dans *La Fugitive* (1925), de Marcel Proust, Bloch définit le *Figaro* dans lequel le narrateur vient de publier un texte comme « le journal du sacre et du goupillon, des *five o'clock*, sans oublier le bénitier ». (*A La Recherche du temps perdu*, III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1954, p. 590.)

318

« Claudius Bombarnac. reporter *XX^e Siècle*

Khotan Turkestan Chinois.

« Ce n'est pas corps mandarin que railway ramène à Pékin c'est trésor impérial valeur quinze millions envoyé de Perse en Chine ceci annoncé dans journaux de Paris depuis huit jours tâchez à l'avenir être mieux informé »

On notera la tonalité extrêmement jussive de ce télégramme (accentuée par la nécessité télégraphique d'utiliser le moins de mots possible pour des questions d'économie), dans lequel les futurs ont une valeur de certitude et équivalent à des impératifs. Le journal apparaît comme une instance autoritaire aux yeux du reporter lui-même, comme le marque le choix du terme « ukase » (décret impérial et incontestable du tsar russe) pour qualifier ses décisions (page 6) : « Ainsi, après avoir si minutieusement " potassé " ma Géorgie, voici qu'un ukase m'oblige à l'abandonner ! ». Par ailleurs, rappelons que sur le plan financier c'est le journal qui se charge des dépenses du reporter³¹⁹, lequel doit se montrer raisonnable, ainsi que le signale le narrateur : « La pensée me vient alors que ce nom illustre vaut la peine d'être envoyé à la direction du *XX^e Siècle*, — ce nom et aussi quelques lignes relatives à l'attaque du train, aux péripéties de la défense. Jamais information n'aura mieux mérité d'être expédiée par un télégramme, si cher qu'il coûte. Cette fois, je ne risque pas de m'attirer une semonce » (p. 180). Tout comme dans *Le Testament d'un excentrique* (1899), transparaît l'idée d'une interdépendance entre le reporter et son journal qui prend complètement en charge (en guidant ses déplacements et en assurant sa sécurité matérielle) son employé, lequel lui doit en contre-partie obéissance et reportages. Plus que comme une puissance économique, le journal apparaît comme une sorte d'autorité morale non incarnée : il est toujours question du « *XX^e Siècle* » ou de « la direction du *XX^e Siècle* » (pp. 4, 13, 15, 34...), sans plus de précisions. Claudius Bombarnac cherche l'approbation de cette instance supérieure : « J'ai fait de mon mieux pour remplir mes devoirs de reporter tout le long de la route, et puisse la direction du *XX^e Siècle* se déclarer satisfaite, malgré les impairs et les gaffes que l'on sait ! » (p. 220). Non seulement les télégrammes du journal ramènent le reporter à ses devoirs professionnels en l'admonestant (par exemple « *tâchez à l'avenir être mieux informé* » [p. 148]), mais la seule pensée de son journal (et en particulier des lecteurs de celui-ci, peut-être au nom d'une sorte de devoir d'information) semble raviver sa conscience professionnelle :

D'ailleurs, je compte sur le major Noltitz, qui est au courant de ces travaux. J'ai le pressentiment que nous deviendrons bons amis, et, en dépit du proverbe qui dit : « Quand bien même ton ami serait de miel, ne le lèche pas ! » je me promets de lécher mon compagnon de voyage pour le profit de mes lecteurs (p. 39).

Le journal joue donc le rôle de banquier et de guide autoritaire du reporter, voire de Sur-moi, ou de Dieu, idée que pourraient soutenir les manifestations de la « voix » du journal dans la vie du reporter à l'étranger (et dans le roman) : les trois télégrammes (bien sûr fictifs) du journal sont en effet clairement séparés du reste du texte, étant cités avec leur en-tête, leur style télégraphique, sans

319 Marc MARTIN, « Le voyage du grand reporter, de la fin du XIX^e siècle aux années 1930 », article cité, p. 121 : « en réalité les directeurs de journaux ou les rédacteurs en chef qui décident de l'envoi de leur reporter. Les journaux payent voyage et séjour et ils ne répugnent pas à le faire, car ce genre d'article attire et retient les lecteurs ».

punctuation, et même en italique pour les deux derniers³²⁰, ce qui les met clairement en valeur et introduit de l'hétérogénéité énonciative, syntaxique et typographique dans le récit à la première personne de Claudius Bombarnac.

Le roman revient également sur le rôle social de la presse, en développant des thèses assez conventionnelles sur le sujet. Certes, ce texte n'incite pas forcément à faire confiance à ce que disent les journaux, dans une sorte de double jeu entre le narrateur qui défend sa corporation tout en mettant en scène la défiance de ses lecteurs³²¹ et l'auteur qui donne à voir certaines facilités du reportage, qui se contente parfois d'informations de seconde main, voire invente (comme en témoigne l'affaire Faruskiar). Pourtant, le roman montre le pouvoir des journaux qui sont à même d'exercer une certaine influence sur leurs lecteurs, à condition que ces derniers les croient. Le journal se fait en effet volontiers redresseur de tort ou thuriféraire, ainsi que le souligne le narrateur : « Décidément, c'est un homme, ce seigneur Faruskiar, c'est notre vrai chef, c'est le personnage que je réclamaï, et je crierai son nom à l'univers entier, et je ferai sonner en son honneur toutes les trompettes de la chronique ! » (p. 171) ; on peut ici noter que la reprise de l'image des trompettes assimile indirectement la chronique à la Renommée, dont elle semble prendre le relais à l'âge médiatique³²². Outre l'influence de la presse sur son public, le roman s'attache à montrer des journaux jouant le rôle de « quatrième pouvoir³²³ », c'est-à-dire en position de faire contre-poids au pouvoir politique. Cette logique est à l'œuvre dans la fin du roman, lorsque la justice chinoise juge Kinko pour avoir voyagé en fraude dans le Transasiatique, tandis que ses amis tentent de le faire disculper au nom de son héroïsme qui les a sauvés lorsque Faruskiar a cherché à jeter le train dans un ravin pour s'emparer du trésor. Or c'est l'intervention de journaux chinois qui sauve le jeune Roumain, grâce à une efficace campagne de presse³²⁴. Le roman montre bien la puissance de la presse, dont il salue ici la capacité à se montrer plus humaine que l'administration (laquelle est

320 Dans le volume, les trois télégrammes sont en italiques.

321 Par exemple dans ce passage de la page 93 : « Si je disais aux lecteurs du *XX^e Siècle* que j'ai visité les cent écoles de la ville, ses trois cents mosquées — presque autant de mosquées qu'il y a d'églises à Rome, — ils ne me croiraient pas, malgré la confiance que méritent incontestablement les reporters. Aussi m'en tiendrai-je à la vérité vraie. »

322 Cette image peut également être lue comme une référence discrète au *New York Herald*, qui est d'ailleurs mentionné page 14, puisque la trompette est également l'attribut professionnel du héraut (*herald* en anglais) ; or on sait que Jules Verne avait une certaine admiration pour le modèle américain de la presse incarné par ce journal (et en particulier par son dirigeant James Gordon Bennett) au point de lui consacrer une nouvelle d'anticipation, *La Journée d'un journaliste américain en 2890*.

323 L'expression, qui désigne les médias de manière canonique – voire galvaudée – a été employée à l'origine par Alexis de Tocqueville dans *De la démocratie en Amérique* (1833) pour parler de la presse américaine.

324 P. 219 : « Les journaux s'étaient emparés de l'affaire. Le *Chi-Bao* de Pékin et le *Chinese-Times* de Tien-Tsin avaient réclamé la grâce du jeune Roumain. Ces cris de miséricorde étaient arrivés aux pieds du Fils du Ciel, — à l'endroit même où sont placées ses impériales oreilles. D'ailleurs, Pan-Chao a fait parvenir à Sa Majesté une supplique relatant les incidents du voyage en insistant sur ce point que, sans le dévouement de Kinko, l'or et les pierres précieuses du trésor seraient au pouvoir de Faruskiar et de ses bandits. Et, par Bouddha ! cela valait autre chose que six mois de prison ! Oui ! Cela valait quinze mille taels, c'est-à-dire plus de cent mille francs, et, dans un accès de générosité, le Fils du Ciel venait de les envoyer à Kinko avec la remise de sa peine. »

égratignée tout au long du récit). Il en souligne également les limites, notamment ses rapports parfois un peu flous avec la vérité. De plus, le roman soulève le problème du « secret d'État ». Ce passage de la page 168 semble en effet s'en prendre aux dangers d'une trop grande transparence médiatique, au point que le lecteur a l'impression que le bandit Ki-Tsang a attaqué le train parce qu'il a lu dans la presse qu'il contenait un trésor :

Ainsi, c'était Ki-Tsang qui venait d'attaquer le train du Grand-Transasiatique sur les plaines du Gobi ! Le pirate du Yunnan avait appris qu'un wagon, contenant de l'or et des pierres précieuses d'une valeur énorme, faisait partie de ce train !... Et peut-on s'en étonner, puisque les journaux, même ceux de Paris, avaient publié ce fait-divers depuis plusieurs jours ?

Le roman propose une vision un peu brouillée de la presse, parce que deux tendances semblent se faire face : au discours assez corporatiste (et attendu au regard des textes des véritables reporters) du narrateur, qui exalte les vertus et les pratiques de sa profession, répond le scepticisme d'un romancier qui a à cœur de dévoiler les mécanismes d'un genre, à savoir le reportage, dans lequel il reconnaît manifestement des stratégies propres à la fiction. La thématique de la presse est donc traitée avec une certaine ironie, qui se manifeste par la tension entre les discours sur le journal et les méthodes du reporter telles qu'elles sont évoquées dans le roman. Malgré le caractère contradictoire de ces deux positions (valorisation de la presse et scepticisme quant à son fonctionnement), la vraisemblance est toutefois sauvée : le texte étant présenté comme un carnet de travail (donc un document privé), les confessions d'un reporter qui y figurent paraissent moins étonnantes. De plus, la posture méliorative et la posture critique se rejoignent *in fine* dans leurs exigences vis-à-vis de la presse : elles réclament toutes deux du journal des productions de qualité, sur le plan de l'information, de la distraction mais également du style.

2) Un roman tirailé entre différentes matrices textuelles...

Claudius Bombarnac subit les influences (explicites) de modèles textuels assez différentes. Jouant les uns par rapport aux autres, ils convoquent des poétiques et des horizons d'attentes assez hétérogènes : par conséquent, la lecture de cette œuvre de Jules Verne demande un constant effort d'ajustement. L'inscription générique du roman fait donc problème, et au-delà, il semble qu'on puisse diagnostiquer dans cette mise à l'essai de nouveaux protocoles une tentative – pas forcément réussie – de répondre à une crise du récit. Dans un premier temps, on insistera sur les caractéristiques propres à chacun des genres auxquels emprunte ce roman, avant de s'attacher à leurs points de convergence.

a) Récit de voyage contre reportage

Le récit de voyage est un genre ancien qui connaît cependant d'importantes mutations au XIX^e siècle : aux œuvres collectives et à visée encyclopédiques du XVIII^e siècle le romantisme va opposer des textes plus subjectifs, qui rendent compte des impressions personnelles du voyageur³²⁵. Avec le développement des voyages, de grandes plumes comme Chateaubriand, Lamartine ou Nerval³²⁶ apportent tout au long du siècle leur contribution au genre, contribuant ainsi à sa légitimation. Les récits de voyages sont alors l'objet d'une forte demande sociale et d'une grande diffusion : ils sont publiés dans la presse généraliste (*l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand commence à paraître dans *Le Mercure de France* en 1807), ou bien dans des organes plus spécialisés (en particulier *Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages* lancé en 1860 par Émile Charton et Louis Hachette³²⁷), ainsi que dans toute une « littérature grise³²⁸ » (composée des bulletins de diverses sociétés – scientifiques se faisant l'écho des explorations géographiques, religieuses rendant compte des missions ou des pèlerinages, ou « colonistes », accompagnant la progression de la colonisation³²⁹). Mais le modèle ancien du récit de voyage³³⁰ vient heurter certaines pratiques nouvelles du reportage.

D'abord, il y a conflit entre la mobilisation de sources livresques typiques du récit de voyage et le postulat d'un rapport direct et renouvelé au monde qui fonde le reportage. Dans le roman, l'influence du récit de voyage apparaît en effet dans la mobilisation de toute une intertextualité : bien sûr, des références littéraires peuvent émailler tout type de texte, mais le récit de voyage en fait

325 Sarga MOUSSA, *La Relation orientale, Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris, Klincksieck, Paris, 1995.

326 Chateaubriand publie en 1811 *Itinéraire de Paris à Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne*, Lamartine en 1835 *Voyage en Orient* et Nerval *Voyage en Orient* en 1851.

327 A ce sujet, on peut renvoyer à l'ouvrage de Marie-Laure AURENCHE, *Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833-1870)*, Paris, Honoré Champion, 2002 (et en particulier au chapitre XI « *Le Tour du Monde* ou la littérature de voyage », pp. 375-409). Elle explique la genèse du *Tour du Monde*, dont la création découle du succès des parutions antérieures dirigées par Charton (en particulier des *Voyageurs anciens et modernes*, qui rend compte des différentes entreprises d'exploration du globe) ainsi que de sa volonté de proposer une publication sur les voyages à la fois sérieuse (elle reçoit la « caution scientifique » de la Société de Géographie dont Charton devient membre en 1859) et attrayante (*Le Tour du Monde* est le premier journal consacré au voyage qui soit illustré). Les premiers numéros, publiés chez Hachette en 1860, ne proposent pas encore de relations de voyage contemporaines inédites, contenu qui fera l'originalité et le succès du titre dès l'année suivante. Ce titre de presse s'inscrit alors dans une dynamique de vulgarisation, comme les autres publications présidées par Édouard Charton, mais également de communication.

328 Les archivistes et les historiens qualifient de « littérature grise » tout « document dactylographié ou imprimé, produit à l'intention d'un public restreint, en dehors des circuits commerciaux de l'édition et de la diffusion et en marge des dispositifs de contrôle bibliographiques » (pour reprendre la définition de l'Association Française de Normalisation).

329 Voir à ce sujet Sylvain VENAYRE, « La presse de voyage », in *La Civilisation du journal, Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, op. cit., p. 465-480.

330 Le récit de voyage littéraire perdure malgré l'apparition du reportage, avec des plumes comme Blaise Cendrars, Ella Maillard, Nicolas Bouvier ou Annemarie de Schwarzenbach (que ses voyages au Moyen-Orient conduisent parfois à croiser le trajet de Claudius Bombarnac)... au XX^e siècle.

un usage particulièrement abondant : « le récit de voyage devient ainsi "dialogue du texte et des images" ». ³³¹ On peut faire l'hypothèse que l'intertextualité est d'autant plus forte à la fin du XIX^e siècle – et ensuite –, puisque que le développement du tourisme d'une part et de l'éducation d'autre part provoque une production toujours plus importante de récits de voyage. Dans *Claudius Bombarnac*, Jules Verne mentionne ainsi un certain nombre de textes présentés comme des lectures du personnage ³³² qui guident la perception de ce que découvre le narrateur. Celui-ci semble accorder une grande confiance à ses prédécesseurs, ainsi que le montre l'inclusion pure et simple d'une citation ³³³ :

Je reproduis ici ce que j'ai retrouvé en lisant l'intéressant récit de Mme de Ujfalvy-Bourdon : « Les cheveux sont généralement noirs ainsi que la barbe, qui est très abondante. Les yeux ne sont jamais relevés des coins et sont presque toujours bruns. Le nez est très beau, les lèvres sont fines, les dents sont petites. Le front est haut, large, et l'ensemble de la face est ovale. » (p. 104)

La présence de cette note de bas de page (les notes de l'auteur étant rares, il faut sans doute y voir un hommage particulier à sa référence) signale une autre lecture du narrateur : « 1. M. l'ingénieur Boulanger n'oubliera pas qu'il a fait l'éloge d'un repas identique dans le récit de son voyage. » (p. 79) Ces mentions d'autres récits de voyage qui apparaissent comme fiables semblent donc inscrire le roman dans la lignée de ce type de texte. Alors que *Claudius Bombarnac* déplore la différence entre le monde et la fiction (laquelle triomphe *in fine*), il est intéressant de noter que la relation que le roman entretient avec ses références est peu problématisée : le narrateur adhère pleinement aux propos des voyageurs dont il lit les relations de voyages ³³⁴. Or Christine Montalbetti souligne que le récit de voyage atteste le plus souvent de sa référentialité en citant – mais pour les mettre à distance – d'autres textes (fictionnels ou non). Si le modèle du récit de voyage est ici si peu contesté, c'est peut-être en raison de la logique didactique du roman vernien : cherchant à instruire le (jeune) lecteur, comme le stipule d'ailleurs le contrat de l'auteur avec son éditeur, Jules Verne a tout intérêt à ne pas mettre en doute les sources attribuées au narrateur (qui figurent dans le roman en tant que lectures du personnage). Le poids de la « bibliothèque », typique du récit de voyage,

331 Sophie LINON-CHIPON, Véronique MAGRI-MOURGUES et Sarga MOUSSA (dir.), *Miroirs de textes : récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998, p.VIII.

332 *Claudius Bombarnac* contient nombre de références tant à des œuvres de fiction qu'à des témoignages ; toutefois, ici, on s'intéressera plutôt aux récits de voyage mentionnés dans le texte, de manière à mieux mettre en avant l'inscription du roman dans la logique référentielle.

333 « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque. Conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIX^e siècle », par Christine Montalbetti : « La citation équivaut alors au renvoi, tout en économisant au lecteur inscrit l'effort de la quête du livre – où le partage entre citation et renvoi ne s'appuie plus sur des différences statutaires, mais seulement sur quelque chose comme un conflit des paresseuses. » (in Sophie LINON-CHIPON, Véronique MAGRI-MOURGUES et Sarga MOUSSA (dir.), *Miroirs de textes : récits de voyage et intertextualité*, op. cit. p. 14)

334 Le fait qu'il les cite montre qu'il ne trouve rien à redire ni à ajouter à leurs propos.

entre alors en conflit avec les pratiques habituelles du reporter, dont le rôle testimonial tend à s'affirmer dans la négation d'une parole antérieure sur le sujet traité. Myriam Boucharenc écrit en effet : « L'esprit d'enquête implique que l'on se détourne de la littérature, en vertu d'une catharsis inversée qui confie au réel même le soin de purger le récit de voyage de tout pittoresque usé. Ce mode de connaissance impose à l'écrivain une ascèse : il doit se dépouiller du costume de l'homme de lettres, oublier les livres et renoncer à tous ses beaux voyages immobiles. »³³⁵

Le récit de voyage se distingue également du reportage par les sujets qu'il évoque : ainsi, alors que le reportage a un sujet bien défini (qui lui sert de colonne vertébrale) et ancre son propos dans l'actualité, le récit de voyage s'attache plutôt à l'évocation du pittoresque et des éléments stables des régions qu'il découvre³³⁶. Dans *Claudius Bombarnac*, un certain nombre de remarques sur les mœurs, les costumes ou des faits de langues, font signe vers le récit de voyage comme : « "Si tu rencontres une vipère et un Mervien, commence par tuer le Mervien et dépêche ensuite la vipère !" » (p. 84) (or, les proverbes sont des éléments qui durent et sont le plus souvent déconnectés de l'actualité). De même, le goût du narrateur pour les vignettes décoratives et dépaysantes qui s'inscrivent dans une quête du pittoresque rappelle les pratiques des récits de voyage : « Elles sont fort jolies, ces Asiatiques, avec les longues tresses de leurs cheveux, les chevrons transversaux de leurs corsages, leurs robes de dessous à vives couleurs relevées de dessins chinois en soie de Khotan, leurs bottes brodées à hauts talons, leurs turbans de coquette forme, sous lesquels apparaissent des cheveux noirs et des sourcils réunis par un trait » (p. 145). Cette description qui semble prise sur le vif, avec son double mouvement (le regard part de la tête aux pieds puis remonte), contribue à faire passer le roman pour un véritable récit de voyage à l'ancienne. D'autres descriptions relèvent quant à eux de la scène à faire, comme les évocations de bazars³³⁷. Ces passages à valeur didactique, qui renvoient l'image d'une Asie centrale traditionnelle, semblent heurter de front les principes du reportage (lequel est plutôt motivé par l'événement et s'inscrit beaucoup plus dans le temps court de l'actualité) et apparenter le texte au récit de voyage (ou à un roman naturaliste) ; toutefois, il faut souligner que le reportage, parfois, recourt également à ce type de mise en scène, ainsi que le souligne Marie-Ève Thérénty : « Dans le reportage, la description pittoresque s'intercale comme un pis-aller dans les blancs de l'actualité et signale les failles du reportage, voire sa faillite. »³³⁸. Ces passages descriptifs seraient alors à lire comme la manifestation

335 Myriam BOUCHARENC, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 170.

336 *Idem*, p. 138 : « Cette façon de tailler dans le réel distingue le reporter du voyageur littéraire qui se laisse volontiers solliciter par mille détails, guider par sa curiosité et son inspiration du moment. »

337 On en trouve d'ailleurs de nombreux exemples dans le récit de Marie de Ujfalvy-Bourdon.

338 Marie-Ève THÉRENTY, *La Littérature au quotidien. Poétique journalistique au XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2007, p. 294.

dans le récit de l'absence d'événement notable que déplore la narrateur dans les deux premiers tiers du roman, et peuvent être lus au prisme de l'hybridité du genre du reportage qui reprend les codes de genres l'ayant précédé. Le roman refléterait ainsi l'hybridité du genre du reportage, qui crée une poétique et des pratiques nouvelles, mais intègre aussi des méthodes empruntées à des genres plus anciens tout en cherchant à s'en distinguer pour se construire une identité propre.

La narration au présent d'énonciation, qui rapporte apparemment les événements de manière linéaire³³⁹ rapproche également le roman de la poétique du récit de voyage : le *Voyage à Merv* d'Edgar Boulangier utilise ainsi les temps du discours (présent, passé composé), comme en témoigne ce court passage tiré de la toute première page du texte :

Il est midi et le départ du bateau est annoncé dans une heure. Sur les quais, sur le pont du Grand Duc Constantin, se pressent les gens du pays, Persans ou Arméniens, affublés de longues robes sales ; leurs barbes teintes en rouge brique, les énormes bonnets noirs en laine de brebis sous lesquels ils disparaissent comme des épingles coiffées d'un bouchon, offrent un spectacle assez nouveau et suffisamment réjouissant.

De même, le récit de voyage de Marie de Ujfalvy-Bourdon a pour pôle organisateur le présent ; du reste, les premières lignes de ce texte marquent bien l'inscription du genre (qui apparaît comme un prolongement du journal intime) dans son moment d'énonciation :

C'en est fait ! mon mari, M. de Ujfalvy, chargé par le ministre de l'instruction publique d'une mission en Russie et dans l'Asie centrale, quittera Paris le 10 août 1876.
Je suis résolue à le suivre.

À l'inverse, le reportage utilise le plus souvent une narration rétrospective au passé simple³⁴⁰ qui le rapproche des pratiques traditionnelles du roman. De plus, le modèle d'une narration linéaire, au jour le jour, rendant compte du moindre événement, qui est clairement à l'œuvre dans *Claudius Bombarnac* se heurte alors aux impératifs de dynamisme qui sont ceux à la fois du roman et du reportage : sauf à la fin, le récit paraît assez répétitif. Or ce trait, qui pourrait être intéressant dans la mesure où il accrédite le genre du récit de voyage en tant qu'avatar du journal intime³⁴¹, est déploré par le narrateur (et par le lecteur) car il ne correspond pas à l'horizon d'attente romanesque partagé par le roman et le reportage.

339 Apparemment, car à plusieurs reprises, des prolepses viennent contredire la mise en scène fictive d'un récit qui s'écrit en même temps qu'il se produit, par exemple p. 203 : « Que les lecteurs du *XXe Siècle* ne s'apitoient pas sur le sort de Kinko ! Dussè-je y perdre cent-lignes de reportage, j'aime mieux dire dès à présent que tout s'est arrangé. »

340 Comme le souligne Myriam BOUCHARENC in *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2004.

341 Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 169 : « Ce rythme endormeur – charmeur pour certains – ne vient pas de la continuité, mais de la monotonie et de la répétition »

L'influence du récit de voyage est donc bien présente dans *Claudius Bombarnac*, dont il constitue une source (jugée fiable) et une explication possible de la présence de passages pittoresques et didactiques. Cependant, ce roman ne présente pas toutes les caractéristiques du récit de voyage, ne serait-ce que parce que le narrateur n'est pas l'auteur, lequel n'est jamais allé dans les régions qu'il évoque. La dimension psychologique et subjective du récit de voyage romantique est également peu présente : Claudius Bombarnac n'effectue pas de voyage intérieur en parallèle à son itinéraire en Asie centrale, il n'est pas vraiment différent à la fin de son périple (même si *l'explicit* du roman laisse entendre qu'il a gagné quelques amis au cours de l'aventure). Le modèle du récit de voyage apparaît donc surtout dans son jeu avec le reportage, qu'il complète parfois (il fournit de la matière en cas de manque de péripétie et contribue à planter le décor), mais avec lequel il entre en tension, dans la mesure où les rythmes des deux genres sont différents : le récit de voyage rend compte des éléments qui appartiennent au temps long de l'histoire et se veut un écho fidèle de la moindre anecdote, tandis que le reportage, plus ancré dans la modernité, se focalise sur des événements précis³⁴², thématiques et mis en scène selon des méthodes proches de celles de la fiction.

b) Les modèles médiatiques : une poétique empruntée à la presse

Le sous-titre du roman, « Carnet d'un reporter », fait immédiatement penser que la presse est un des modèles narratifs du roman. Mais si cette expression laisse supposer une dette du roman à l'égard du reportage, on peut aussi s'interroger sur les influences de la presse en général sur le texte (et en particulier sur sa poétique).

D'abord, tout le roman paraît marqué par une certaine tonalité boulevardière qui est le propre de la presse du XIX^e siècle. Celle-ci est en effet très marquée par des sociabilités particulières qui donnent lieu à des échanges plaisants³⁴³, dont les textes mettant en scène des journalistes se font l'écho depuis les années 1830 : on trouve ainsi des évocations de ces traits d'esprit dans certains romans, dans les mémoires des journalistes, mais également dans les journaux³⁴⁴ (en particulier

342 Michel COLLOMB, *La Littérature Art Déco, Sur le style d'époque*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 200 : « Le reportage est issu de cette nouvelle relation à l'Histoire, qui consiste à la dire en même temps qu'on la fait. Il est indissociable de l'événement-récit, nouvelle modalité de la perception historique introduite par les mass-média. » (Il faut toutefois préciser que Michel Collomb parle de la période qui suit la Première guerre mondiale.)

343 Marie-Ève THÉRENTY, « De la nouvelle à la main à l'histoire drôle : héritages des sociabilités journalistiques du XIX^e siècle » : « il s'agit d'une sociabilité qui se caractérise par des échanges linguistiques (mots d'esprit et informations, récits de canards et de mystifications) et des manifestations extérieures de connivence et de complicité, l'éclat de rire étant le signe caractéristique de l'échange journalistique. » (in *Tangence*, numéro 80, hiver 2006, pp. 41-58)

344 On peut citer ces deux exemples, emprunté à l'article cité ci-dessus de Marie-Ève THÉRENTY : ce passage des *Lettres* d'Alphonse Karr, publiées dans *Le Figaro*, Paris, 11 janvier 1866 illustre la tonalité grivoise :

« Une très grosse femme montrait l'autre jour de vastes épaules, avec une générosité dont quelques hommes qui ne

lorsque la censure empêche la production d'un contenu plus politique, par exemple sous le Second Empire), notamment sous la forme des nouvelles à la main³⁴⁵. Certains passages de *Claudius Bombarnac* peuvent être rapprochés de celles-ci, dont ils transposent l'esprit ironique dans le cadre du roman³⁴⁶ :

Le dîner est gai et bon. Nous apprenons alors quelle est la quatrième règle formulée par Cornaro, noble Vénitien, dans le but de déterminer la juste mesure du boire et du manger. Pan-Chao a poussé le docteur à ce sujet, et Tio-King lui répond avec un sérieux véritablement... bouddhique.

« Cette règle est fondée, dit-il, sur ce qu'on ne peut déterminer une même quantité de nourriture proportionnée à chaque tempérament, à cause de la différence des âges, des forces et des aliments de diverses sortes.

– Et pour votre tempérament, docteur ? demande M. Caterna, que vous faut-il ?

– Quatorze onces de solide ou de liquide...

– Par heure ?...

– Non, monsieur, par jour, répond Tio-King, et c'est à cette mesure que s'en tint l'illustre Cornaro dès l'âge de trente-six ans, ce qui lui laissa assez de force de corps et d'esprit pour écrire son quatrième traité à quatre-vingt-quinze ans, et pour vivre jusqu'à cent deux...

– En ce cas, redonnez-moi une cinquième côtelette ! » s'écrie Pan-Chao en éclatant de rire. (p. 121)

Ce dialogue léger, hédoniste, avec sa chute moqueuse rappelle l'esprit boulevardier des sociabilités journalistiques, d'autant qu'il en reproduit les conditions matérielles : les protagonistes sont des hommes qui discutent autour d'un repas. Ces passages donnent au texte un caractère humoristique et permettent de confirmer le portrait de Pan-Chao en Parisien.

Mais le roman emprunte bien davantage au reportage : en plus de le mettre en scène dans ses principales caractéristiques³⁴⁷ (c'est-à-dire de présenter le texte produit comme une œuvre de commande, produite pour les besoins de son journal par un professionnel dont le voyage est limité dans le temps, et qui s'inscrit dans l'actualité dont il traite un thème bien particulier – ici l'implantation du train Transasiatique, et plus largement de la modernité en Asie centrale –), il en reprend certaines caractéristiques narratives, en particulier la logique testimoniale qui pose le

s'y connaissent pas semblaient reconnaissants ; son corset lui faisait tant de mal qu'elle se croyait bien faite, et la compression partageait ce dos plein et rembourré en deux parties égales séparées par une ligne enfoncée.

– Voyez donc, madame ***, dit une femme — elle est outrageusement décollétée.

– Vous voulez dire déculottée — répondit... A K »

Et sur le ton de la plaisanterie fondée sur la connivence (il faut savoir que Sarcey était très myope), ce bon mot rapporté (ou inventé) par Aurélien Scholl, dans *L'esprit du boulevard. La farce politique*, Paris, Victor-Havard, 1887, p. 255 : « Sarcey lisait une étude sur les araignées. Il y était dit que l'araignée n'a pas moins de huit yeux. " Saprستي ! s'écria Sarcey, cela doit être bien coûteux pour celles qui sont myopes. " »

345 *Idem*, p. 51 : « La nouvelle à la main raconte généralement une rencontre sur le boulevard ou dans les cafés, une petite scène de sociabilité parsemée de noms propres et de personnalités, rythmée par un petit dialogue et close par un bon mot. Le journal fourmille de ces voix dérobées à l'oral, ces conversations en apparence mimétiques mais de fait épurées, refondées par la machine journalistique. »

346 On pourrait aussi citer l'épisode des « baisers de dames » (p. 89).

347 Michel COLLOMB, dans *La Littérature art déco (op. cit.)* en signale trois grands critères internes : le reportage est un texte référentiel (qui parle du réel qu'il décrit plus qu'il ne le commente), conatif (dans lequel l'énonciation est mise en valeur, de même que la relation de confiance entre l'auteur et le lecteur) dans lequel « l'information est rendue inséparable du récit qui l'a rendu possible » (p. 73).

narrateur-reporter en « croisé de la vérité³⁴⁸ ». C'est ainsi que Claudius Bombarnac se fait un plaisir de corriger des opinions fausses, comme dans ce passage de la page 52 : « En réalité, les sables du Kara-Koum ne sont pas plus noirs que la mer Noire n'est noire, que la mer Blanche n'est blanche, que la mer Rouge n'est rouge, que le fleuve Jaune n'est jaune ».

La presse est évidemment un très gros enjeu pour ce roman dont un reportage fournit la trame. Cependant, il est bien difficile de distinguer dans le texte ce qui relève d'une poétique propre au reportage de ce qui appartient à celle du roman, puisqu'il semble que la différence entre ces deux genres ne soit pas stylistique ou narrative mais réside dans les conditions de production du texte : le reporter Pierre Giffard qualifiait ainsi le reportage de « roman *arrivé* »³⁴⁹. C'est donc moins le contenu que le rapport à la réalité qui fonde le genre du reportage, lequel viserait donc la vérité, par opposition au roman dévoué à la fiction. Quoi qu'il en soit, le reportage semble plus une inspiration thématique que poétique pour *Claudius Bombarnac*, qui emprunte plutôt les poétiques médiatiques d'une presse boulevardière. Il est donc difficile de savoir ce qui relèverait d'une influence du reportage sur le plan poétique, dans la mesure où il s'agit d'un roman qui se fait passer pour les notes de travail d'un reporter (on peut d'ailleurs se demander si la situation ambiguë de ce texte n'est pas une manière discrète de laisser entendre que tout reportage comporte une part de fiction³⁵⁰). Il y aurait donc une certaine incohérence entre la thématique du reportage, genre nouveau et à la mode au moment où Jules Verne écrit, et les poétiques assez traditionnelles utilisées pour le mettre en scène.

c) Le roman, entre formes légitimes et emprunts à la paralittérature

Même si la mention n'apparaît nulle part, *Claudius Bombarnac* est un roman. Mais du fait de la proximité des poétiques du reportage et du roman, il est difficile de discerner ce qui apparente réellement le texte à sa catégorie générique, à moins de mettre le récit en relation avec le vaste massif paralittéraire³⁵¹ de son temps. En effet, il semble qu'il soit plus productif de considérer *Claudius Bombarnac* comme un jeu avec les codes du roman populaire (et en particulier du roman

348 Cette expression est empruntée à Christian DELPORTE, *Les Journalistes en France, 1880-1950 Naissance et construction d'une profession*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 127.

349 Comme le rapporte Myriam BOUCHARENC, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 21.

350 De fait, les reporters, et en particulier les petits reporters ont parfois reconnus avoir inventé certains éléments de leurs textes (pour les rendre plus attractifs, ou simplement par manque d'informations), comme le souligne Christian DELPORTE en citant un témoignage du reporter et romancier Rolland Dorgelès (*in Les Journalistes en France, 1880-1950 Naissance et construction d'une profession*, op. cit.).

351 Pour une définition plus précise de la notion de paralittérature, on peut renvoyer à Daniel COUÉGNAS, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1992.

d'aventures) que de le comparer avec les grandes œuvres de Jules Verne, dont il n'a pas vraiment la puissance. Ce roman apparaît en effet comme une tentative pour renouveler le romanesque.

Les personnages du roman sont ainsi proches de ceux des romans populaires, notamment de par leur manque de profondeur psychologique : tous, narrateur compris, sont assez plats, et l'on peut parfaitement appliquer à *Claudius Bombarnac* ce propos de Michel Nathan :

À l'inverse de ce qui se passe dans le roman d'analyse, le personnage ne s'inscrit pas dans une durée, il n'a aucune profondeur. Il est uni-dimensionnel et ne connaît d'autre catégorie que l'espace. D'où la multiplication des espaces qui compense l'absence de temps, la pluralité de paysages et de déguisements qui compense l'absence de profondeur et de devenir.³⁵²

De même, les personnages évoluent peu : fixés dès le début dans un type cohérent³⁵³, ils correspondent d'un bout à l'autre du roman au premier jugement qu'a porté sur eux le narrateur (exception faite de Faruskiar) : c'est pourquoi la scène de rencontre avec chacun des personnages se révèle déterminante pour la suite, car le jugement du narrateur au sujet de ses compagnons de route ne varie pas, ou peu. Dès sa première apparition et avant même qu'il lui ait parlé, Kinko est sympathique au narrateur, comme le montre cette description qui glisse (selon l'ordre canonique) du physique au moral : « Cet homme, dont je distingue parfaitement les traits, me paraît âgé de vingt-cinq à vingt-six ans. Il porte toute sa barbe qui est brune. C'est un vrai type de Roumain, — ce qui confirme mes idées sur sa correspondante roumaine. Il a un bon regard, bien que sa physionomie dénote une grande énergie, et n'en faut-il pas pour se faire expédier sous forme de colis pendant un si long trajet ? » (p. 64). L'erreur du narrateur au sujet de Faruskiar, qu'il prend pour un grand seigneur et un héros alors que c'est un bandit, manifeste toutefois les limites de cette démarche déductive et met en question la validité de cette logique du type. De même, l'assignation des rôles comiques à des personnages secondaires, dont la sottise et les manies sont tournées en ridicule, est habituelle dans la paralittérature³⁵⁴ : le voyageur Weisschnitzerdörfer, goinfre, râleur, toujours en retard, et qui perd ses papiers au moment de passer la douane (p. 139-140) s'inscrit bien dans cette tradition (quoiqu'il soit plus antipathique que les personnages cités en note). Cette logique du type, caractéristique du roman sériel, contredit le modèle du reportage, dans la mesure où le reporter essaie d'effacer les stéréotypes et cherche le singulier (du moins dans les discours, sinon dans les pratiques textuelles). Le motif du rêve prémonitoire (le narrateur rêve que le train est attaqué, p. 145) relève aussi de la panoplie des événements habituels dans le roman populaire. Stylistiquement

352 Michel NATHAN, *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, PUL, 1990, p. 135.

353 Daniel COUÉGNAS, *Introduction à la paralittérature*, op. cit., p.164 « Les personnages paralittéraires sont au plus près de *concepts anthropomorphisés*, ce sont des *allégories* (*Fantomas* ou le Génie du Crime). »

354 On peut penser à Passepoil et Cocardasse dans *Le Bossu* (1857) de Paul Féval, ou à La Candeur dans le cycle des *Aventures de Rouletabille* (1907-1922) de Gaston Leroux.

également, le roman de Jules Verne rejoint l'esthétique du roman populaire sur bien des points, en particulier la logique sérielle qui peut expliquer l'extrême abondance des types : Jean-Claude Vareille souligne en effet qu' « ils ne sont pas là en effet pour particulariser, et donc introduire une nuance et un indéci, suggérer un ineffable mais bien pour entrer dans une *classe*, permettre moins de *connaître* que de reconnaître³⁵⁵ ». De même, les répétitions inscrivent cette fois la sérialité au cœur du roman (et non plus le roman au sein d'un genre, comme le font les types) : on peut ainsi noter que la scène de sauvetage du train est racontée à trois reprises (elle est une fois consignée en détail et comme en direct par le narrateur dans son carnet [p. 195-197], puis résumée deux fois, la première comme une introspection de Claudius Bombarnac [p. 198] et la seconde à travers un dialogue entre les voyageurs du train [p. 201-202]). Par ailleurs, le roman fait série dans la mesure où il renvoie régulièrement aux autres volumes des *Voyages Extraordinaires*³⁵⁶, soit sous la forme d'un clin d'œil discret (par exemple le fait que la fiancée de Kinko habite la même rue que celle des héros des *Tribulations d'un Chinois en Chine*) soit de manière plus explicite, avec le personnage du baron von Weisschnitzerdörfer³⁵⁷ qui est clairement une reprise parodique de Philéas Fogg, ou avec la référence à la reprise théâtrale du roman *Michel Strogoff* (p. 96)³⁵⁸. La place importante occupée par les dialogues dans le roman apparente également celui-ci à la paralittérature, de même que la faible longueur des paragraphes ; comme l'écrit Daniel Couégnas « la page " paralittéraire " est aérée, peu rébarbative³⁵⁹ ». L'usage assez massif des points de suspension (comme dans ce passage de la page 157 : « Le wagon est forcé, pillé, dévalisé... L'or et les pierres précieuses, d'une valeur de quinze millions, sont arrachés à la garde des Célestes, qui succombent, après une courageuse défense... Quant aux voyageurs... ») est également typique du roman populaire (mais aussi de l'écriture du fait-divers, comme le souligne le narrateur p. 144). Pour autant, *Claudius Bombarnac* ne peut être véritablement assimilé à un roman populaire au sens strict : le choix d'une narration personnelle et au présent est peu courante dans ce genre (exception faite du sous-genre du roman

355 Jean-Claude VAREILLE, *Le Roman Populaire français (1789-1914) Idéologies et pratiques. Le trompette de la Bérézina*, Limoges, PULIM/Nuit blanche éditeur, «Littératures en marge», 1994, p. 88.

356 Si les *Voyages Extraordinaires* font série dans la mesure où tous les volumes de Jules Verne sont publiés chez le même éditeur, avec des couvertures qui signalent leur parenté, les liens qui les unissent sont moins apparents que ceux qui lient les romans des séries paralittéraires, qui s'articulent le plus souvent autour d'un personnage-phare (Rouletabille, Fantômas, Lavarède...). On peut renvoyer à la notion d'« effet-personnage » définie par Michel ROLLAND : « J'emploie le terme de texte-personnage pour rendre compte de cet effet particulier engendré par la sérialité d'un Lenny Caution, par exemple, non pas tant le support d'un ensemble de récits que le récit lui-même. Autrement dit chaque roman, chaque nouvelle, chaque film, est moins un nouvel épisode de ce qui ailleurs se nommerait saga que l'actualisation, la (re)mise en circulation de cette portion de discours autonome (qu'importe ici l'auteur ou le réalisateur) et cohérente (dans la logique du récit). » (« Construction et métamorphose d'un type populaire dans la culture médiatique : le mauvais garçon », in Jacques MIGOZZI [dir.], *Le Roman Populaire en Question (s)*, Limoges, PULIM, «Littératures en marge», 1997, p. 40).

357 Qui a « la prétention de faire le tour du monde en trente-neuf jours » p. 79.

358 P. 97 : « Comme place, j'ai vu mieux que cela à la Porte-Saint-Martin dans le *Fils de la Nuit*...— Et moi au Châtelet dans *Michel Strogoff*. »

359 Daniel COUÉGNAS, *Introduction à la paralittérature*, op. cit., p. 88.

policier, dans lequel le narrateur est souvent un proche du détective – sur le modèle des aventures de Sherlock Holmes racontée par son acolyte Watson). Le roman de Jules Verne n'a pas non plus le caractère foisonnant du roman populaire : les modèles du genre, des *Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue aux *Aventures de Fantômas* de Pierre Souvestre et Marcel Allain (dont le premier volume paraît en 1911) sont traditionnellement de gros romans, qui donnent lieu à des séries avec beaucoup de personnages, lesquels forment souvent des doublets³⁶⁰ ; or Jules Verne livre ici un roman relativement bref, dont les personnages sont assez peu nombreux (à peine une quinzaine), peu de péripéties, et qui n'a pas donné naissance à un cycle des aventures de Claudius Bombarnac (contrairement à ses collègues journalistes que sont le Rouletabille de Leroux ou le Laravède de Paul d'Ivoi). Sur le plan de l'écriture également, la production soignée de Jules Verne se distingue de celle des auteurs paralittéraires, qui misent plutôt sur un style aux effets souvent faciles (beaucoup de métaphores et d'hyperboles assez usées), associé à un langage simple : « Le vocabulaire spécialisé ou compliqué est rare (puisqu'on n' " entre " que superficiellement dans le " réel ") : les champs lexicaux exploités sont toujours les mêmes. On ne requiert du lecteur aucune compétence linguistique et/ou technique approfondie.³⁶¹ ». On peut toutefois se demander si ce jeu avec les codes d'un genre qui se caractérise par la « rapide obsolescence [de ses] produits³⁶² » n'est pas pour quelque chose dans l'oubli dans lequel se trouve aujourd'hui *Claudius Bombarnac*.

D'autres éléments peuvent rapprocher ce texte d'un sous-genre particulier de la paralittérature, le roman d'aventures. Selon Jean-Yves Tadié, « un roman d'aventures n'est pas seulement un roman où il y a des aventures : c'est un récit dont l'objectif premier est de raconter des aventures, et qui ne peut exister sans elles.³⁶³ », et Matthieu Letourneux souligne que :

Par delà les variations, on peut repérer un certain nombre de traits convergents : une place centrale accordée à l'action, et de préférence, à l'action violente, une certaine dynamique du récit retranscrite dans l'écriture toute relative à l'action, l'importance du dépaysement qui, sans être toujours central, paraît toujours jouer un rôle dans les œuvres, enfin la tendance à associer le genre à une forme de littérature populaire, soit à travers un marché (celui de l'édition de masse), soit à travers des thèmes ou un style.³⁶⁴

Ces deux définitions ne semblent pas vraiment correspondre à *Claudius Bombarnac*, puisque l'action n'occupe pas une très grande place dans le roman ; d'ailleurs, le narrateur ne cesse de le déplorer – au point qu'il serait tentant de parler de roman d'aventures en creux. On peut toutefois se

360 On pourrait montrer que les couples dans le roman jouent un peu ce rôle, et mettre en évidence le jeu de ressemblance/différence entre les bandits Ki-Tsang et Faruskiar.

361 Daniel COUÉGNAS, *Introduction à la paralittérature*, op. cit., p. 101.

362 Paul BLETON (dir.), *Armes, larmes, charmes...*, Québec, Nuit blanche éditeur, « Collection études paralittéraires », 1995, p. 8, « Avant propos. Production et consommation sérielle » par Paul Bleton.

363 Jean-Yves TADIÉ, *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982, p. 5.

364 Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures*, op. cit. p. 13.

demander si cette logique parodique³⁶⁵, de la part d'un écrivain qui maîtrise parfaitement les codes du genre (*Michel Strogoff* notamment le montre bien) n'est pas à inscrire dans la ligne pessimiste d'un roman écrit à la fin du siècle par un auteur vieillissant, qui prend acte du fait que l'aventure est mise en péril par la maîtrise toujours plus complète de la Terre par l'homme. De fait, contrairement aux aventuriers traditionnels, Claudius Bombarnac n'est pas aux prises avec une nature sauvage, puisqu'il suit une route toute tracée (ce que matérialise d'ailleurs les rails du Grand Transasiatique), et déjà explorée par nombre d'autres voyageurs (lesquels ont déjà décrit ce que voit le narrateur) ; de plus, son travail de reporter contribue à cette dynamique de banalisation de l'exotisme. En effet, le reportage, en tant qu'il met le monde et l'extraordinaire sous les yeux du plus grand nombre s'oppose à la logique un peu aristocratique du roman d'aventures traditionnel (dans lequel l'aventurier met le pied dans des contrées jusque là inexplorées). Pourtant, le roman propose, sous forme de clins d'œil, un certain nombre de motifs propres au roman d'aventures. Ainsi, le récit crée bien une forme de dépaysement pour le lecteur en évoquant des réalités exotiques (par exemple les bazars, les costumes...), notamment par l'insertion des termes étrangers, stratégie caractéristique du genre. Certains passages du roman rappellent aussi clairement des scènes à faire du roman d'aventures, notamment les moments de violence (attaque du train par un fauve et rappel du motif de la chasse et du chasseur, attaques de bandits...). L'assimilation du reporter à un chasseur, explicite à la page 30 (« Je suis comme un chasseur, qui bat les broussailles avant de se mettre à l'affût ») et implicite dans toutes les allusions à son regard (qui contribuent à le caractériser comme prédateur) font également signe vers un des *topoi* du roman d'aventures. La figure du « méchant », Faruskiar, paraît aussi assez caractéristique du genre : Matthieu Letourneux montre en effet que les personnages négatifs des romans d'aventures sont souvent pour le héros des figures fascinantes qui ont « des projets d'autant plus monstrueux qu'ils ont mis leur intelligence exceptionnelle et leur savoir d'homme civilisé³⁶⁶ au service de leurs passions sauvages³⁶⁷ ». Mais le mouvement du roman d'aventures vers un monde tissé d'imaginaire romanesque et d'intertextualité sérielle, ainsi que ses rapports assez problématiques à la référentialité et à la morale³⁶⁸ cadrent mal avec la logique du roman vernien, qui s'attache à représenter le monde dans une optique de divertissement mais aussi

365 Dont Matthieu Letourneux souligne d'ailleurs qu'elle s'intègre parfaitement aux codes du genre.

366 On rappellera que Faruskiar parle russe, qu'il accepte de servir de témoin pour le mariage de Fulk Ephrinell et d'Horatia Bluett... il est bien du côté d'une certaine acculturation.

367 Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures*, *op. cit.* p. 300.

368 Matthieu Letourneux montre que le roman d'aventures a surtout pour référence les autres textes du genre plutôt que le monde qu'il fait mine d'évoquer. Il souligne également la « mauvaise foi du genre », qui prétend soutenir les valeurs morales de la « civilisation » (de fait, le roman s'achève toujours par un retour aux codes de la morale bourgeoise – avec réussite sociale et/ou mariage pour le héros –) mais dont l'intérêt repose en réalité sur les passages qui bafouent cette vision du monde (le divertissement se trouvant dans les scènes marquées par la « sauvagerie » du milieu où se trouve l'aventurier).

d'instruction. L'ambition pédagogique des publications de la maison Hetzel se heurte en effet à ce que Matthieu Letourneux qualifie de « mauvaise foi du roman d'aventures », et qu'il considère comme constitutif du genre : alors qu'en apparence le roman d'aventures prône un certain ordre moral, il ne cesse de le transgresser. Coexistent ainsi un discours moral et l'évocation d'un monde régi par l'instinct et la sauvagerie, l'éloge de la rationalité et l'importance du hasard dans l'intrigue ; quant au triomphe du héros, il ramène l'ordre de la civilisation, mais le personnage central ne parvient à se surpasser qu'en tirant sa force de la sauvagerie³⁶⁹. Cette tension entre désir (implicite mais révélé par la structure des romans) et refus de la transgression relève selon Matthieu Letourneux de la dialectique plus que de la tromperie ; on peut faire l'hypothèse qu'une hésitation similaire est à l'œuvre dans les romans de Jules Verne, moins toutefois sur le plan moral que sur celui de la connaissance, dans la mesure où le savoir est dans le même temps valorisé et tourné en dérision.

Par ailleurs, il convient d'ajouter à ces trois modèles narratifs principaux que sont le récit de voyage, le reportage et le roman (en particulier le roman d'aventures) une quatrième influence, plus diffuse mais non négligeable, celle des arts de la scène. Motivées en interne par la présence d'un couple de comédiens, les Caterna, qui partent rejoindre la troupe de théâtre de la résidence française de Shangaï en qualité de trial et de dugazon (p. 51), des références précises – et souvent obscures pour le lecteur contemporain – parsèment le texte. Dans son article consacré au « répertoire de ce bon M. Caterna³⁷⁰ », Robert Pourvoyeur dénombre vingt-six citations théâtrales, dont neuf tirées d'œuvres de théâtre parlé (*Le Fils de la Nuit*, *Michel Strogoff*, *Nana-Sahib*, *Les Pirates de la Savane*, *La Closerie des Genêts*, *La Tour des Nesle*, *Les Sonnettes*, *Schamyl*) et dix-sept de théâtre lyrique³⁷¹ (*Lohengrin*, *Miss Helyett*, *Les Cloches de Corneville*, *La Grande Duchesse de Gerolstein*, *Le Caïd*, *La Mascotte*, *La Prise de Pékin*, *Le Mariage au tambour*, *le Mariage aux lanternes*, *La Dame blanche*, *Norma*, *Le Voyage en Chine*, *Les Mousquetaires de la Reine*, *Haydée*, *Freischüts*, *Si j'étais roi*, *Les Dragons de Villars*)³⁷². Il signale que cette proportion correspond au goût de l'époque du roman, qui préfère le théâtre lyrique, et insiste par ailleurs sur le caractère très contemporain

369 Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures*, op. cit. p. 389 : « Le roman d'aventures peut être décrit comme un système jouant avec les règles et le discours moral pour laisser libre-cours aux fantasmes de son lecteur. »

370 Robert POURVOYEUR, « Le Répertoire de ce bon M. Caterna », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n°33-34, 1975.

371 Parmi les œuvres de théâtre lyrique, il y a seulement deux opéras (*Norma* et *Lohengrin*) : la majorité est empruntée à des opéra-comiques ou à des opérettes.

372 Manquent à cette liste relevée et explicitée par Robert Pourvoyeur *Le Mariage aux olives* (qu'il n'identifie pas et dont il suppose que c'est peut-être un canular de Jules Verne ironisant que le profusion de spectacles dont l'intrigue tourne autour du mariage), Robert Pourvoyeur semble avoir oublié dans son décompte *Tamerlan* et *L'obcession*, ce qui monte le total des références à des œuvres dramatiques à vingt-huit, chiffre auquel on peut ajouter la mention de noms de grandes figures du monde du spectacle. Des notes explicatives (dont le contenu emprunte largement à l'article de Robert Pourvoyeur) accompagnent chacune de ces références au fur et à mesure de leur apparition dans le roman.

(pour le lecteur originel) des œuvres citées, dont onze ont été créées entre 1840 et 1860, treize entre 1840 et 1870, et qui ont de plus presque toutes été reprises entre 1875 et 1885. Toutes ces allusions au monde du spectacle vivant, qui doivent certainement beaucoup au goût personnel de l'auteur³⁷³, font signe vers un théâtre à succès et de divertissement ; selon Robert Pourvoyeur, on peut les analyser comme des contre-points populaires aux nombreuses citations latines – et comme telles, assez élitistes – du narrateur. Il est d'ailleurs intéressant de constater que ces références permettent la création d'une certaine connivence entre l'auteur et son lectorat originel, qui partage (au moins en théorie) la même culture. Robert Pourvoyeur souligne également que leur mode d'insertion dans le roman varie :

Quand à la manière d'introduire les citations, elle se présente de plusieurs façons différentes : le placage d'un événement extérieur non nécessaire au récit mais permettant de placer l'allusion, comme par exemple la chute du baron Weisschnitzerdörfer, l'arrivée de la panthère, etc ; la vue d'un costume rappelant – assez facilement – un personnage (Farukhiar, un Tadjik, etc) ; l'évocation de son passé par Caterna ou l'exécution d'un morceau par le couple des comédiens ; et enfin la citation illustrant directement le récit.

On peut également montrer que des effets de sens se dégagent du choc entre la référence dramatique et le roman : la comparaison entre Faruskiar et Moralès, un personnage mauvais (le type du Traître) du mélodrame *Les Pirates de la Savane* (p. 123) peut apparaître comme un indice discrète de l'identité du prétendu administrateur de la compagnie du Grand Transasiatique. D'autres allusions sont simplement drôles : par exemple, quand M. Caterna raconte qu'il a « joué le colonel de Montéclin de la *Closerie des Genêts* en tenue d'officier japonais » (p. 124) à Perpignan (en province, donc), les lecteurs originels devaient percevoir le ridicule de ce choix de mise en scène : la pièce en est effet censée se dérouler en milieu chouan ! Par ailleurs, au sein du roman, ces allusions au théâtre ont une certaine importance, dans la mesure où elles confortent l'ancrage référentiel du texte. Si elles peuvent paraître inattendues dans le cadre de l'Asie centrale, leur présence rappelle l'importance voire la « suprématie » du théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle³⁷⁴, ce qui confère un certain caractère patriotiques à toutes ces références. Toutefois, cette représentation de la France patrie des arts et dont le prestige rayonne sur le monde est quelque peu contestée par l'inculture notoire des Caterna³⁷⁵. Par ailleurs, on peut se demander à quel point le texte du roman n'est pas redevable de certaines de ses caractéristiques au monde du spectacle : on peut ainsi faire l'hypothèse que l'esthétique du coup de théâtre qui se manifeste par l'ouverture des

373 Marc SORIANO analyse d'ailleurs les goûts de l'auteur à partir des titres qu'il fait figurer dans ses romans (*in Jules Verne. Biographie*, Paris, Julliard, 1978).

374 Pour reprendre le titre et le sous-titre de l'ouvrage sous la direction de Jean-Claude YON, *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.

375 Ils ignorent par exemple qui est Tamerlan (p. 100).

différentes boîtes aux contenus inattendus, ou le retour de Kinko qu'on croyait mort s'apparente à toute une tradition comique. Sur le plan poétique également, l'abondance des dialogues (qui est également caractéristique des feuilletonnistes qui « tirent à la ligne ») peut rappeler le théâtre. Pour autant, sauf à de rares exceptions (comme l'exemple cité plus haut de la comparaison entre Faruskiar et Moralès), on ne saurait véritablement parler de théâtralité de l'intrigue³⁷⁶, dans la mesure où beaucoup de citations théâtrales jouent un rôle « décoratif » (et permettent de faire vivre le type du comédien qui les mobilise), sans qu'il y ait vraiment interférence avec la structure de l'intrigue. Mais surtout, la thématique du théâtre peut être lue au prisme de la métalittérarité : elle introduit en effet la problématique de l'artefact et pose la question des rapports entre art et réalité. Le couple Caterna, qui juge ce qu'il découvre en Asie centrale au prisme du monde fictif du théâtre³⁷⁷, et qui est en général déçu par la réalité³⁷⁸, invite le lecteur à s'abandonner aux joies de la fiction³⁷⁹. C'est d'ailleurs ce que fait le narrateur qui adopte le travers de ses amis – quoiqu'il s'en défende – lorsqu'il emploie des tournures comme : « Il est vrai, aux approches du plateau de Pamir, le décor changera à vue. » (p. 76) ou « en cette incomparable cité de Samarkande, les décors succèdent aux décors... Bon! voilà que cela me gagne. Certainement le spectacle finira après minuit. Mais, puisque nous partons à huit heures, il faut se résigner à perdre la fin de la pièce. » (p. 105). A l'instar des emprunts à d'autres genres textuels, la mobilisation des références dramatiques apparaît donc comme un moyen de vivifier un modèle romanesque qui semble s'épuiser. On est tenté de faire le parallèle entre *Claudius Bombarnac* et *César Cascabel* (1890), un roman de Jules Verne qui met en scène un cirque, et dont le dénouement se joue grâce à un mélodrame³⁸⁰, ce qui révèle une

376 Dans sa thèse *La Théâtralité dans le roman, Stendhal, Balzac* (thèse de doctorat en littérature française [Université Paris III-Sorbonne nouvelle], sous la direction de M. Dominique Combe, soutenue le 7 décembre 2007), Agathe NOVAK-LECHEVALIER souligne qu'il ne faut pas qualifier de théâtralité toute pratique de référence (même massive) au théâtre. Selon elle, la théâtralité suppose la présence des « dimensions intertextuelle (citations), hypertextuelle (dérivations) et architextuelle (activation de régularités génériques) » (p. 609) ; à ses yeux, un travail sur la théâtralité suppose d'interroger « la spécificité de cette référence au sein de la transtextualité du roman » et les usages particuliers qu'en font les romanciers. Elle montre ensuite que les œuvres de Stendhal et de Balzac mobilisent la référence théâtrale dans une logique de « prévisibilité de l'intrigue » suivant des codes génériques du théâtre et de « réglage de l'identification » des personnages romanesques au regard de types théâtraux.

377 Le narrateur écrit à leur sujet page 102 : « Le mieux est de laisser dire nos deux comédiens. Ils ne voient toutes choses qu'au point de vue du théâtre. Ils préfèrent les bandes d'air et de feuillage à l'azur du ciel et à la ramure des forêts, les toiles agitées à la houle de l'Océan, les perspectives d'un rideau de fond aux sites que ce rideau représente, un décor de Cambon, de Rubé ou de Jambon à n'importe quel paysage, enfin l'art à la nature... Ce n'est pas moi qui essaierai de modifier leurs idées à ce sujet. »

378 Page 146 par exemple : « Aussi ne suis-je pas étonné que M. et Mme Caterna, qui n'ont pas voulu manquer cette occasion de mettre un pied en Chine, aient été quelque peu déçus. – Monsieur Claudius, me fait observer le trial, il n'y a pas ici un décor où l'on puisse jouer *La Prise de Pékin*. »

379 Et ce peut-être d'autant plus qu'à l'inverse du monde, donc l'exploration semble sur le point de s'achever, la fiction ne connaît pas de limites.

380 César Cascabel profite de la représentation des *Brigands de la Forêt-Noire* (une pièce de son invention) pour faire arrêter par des Cosaques (le dénouement se situant en Russie) deux véritables malfaiteurs qui voyageaient avec lui ; ayant découvert leur véritable identité, il leur demande d'interpréter le rôle des « méchants » de la pièce, et fait intervenir la véritable police plutôt que des acteurs pour les mettre hors d'état de nuire. Son stratagème fonctionne

interpénétration des modèles théâtraux et romanesques plus importante que dans le roman de 1892. Toutefois, dans les deux récits, le monde du spectacle permet un renouvellement du romanesque (grâce à de nouveaux types, langages, lieux...). Mais au delà de l'intertextualité vernienne, cette présence assez marquée du théâtre dans le roman renvoie à toute une série de romans de comédiens au XIX^e siècle (on peut citer *Le Capitaine Fracasse* [1863] de Théophile Gautier, *L'Homme qui rit* de Victor Hugo [1869], *Pierre qui roule* et *Le Beau Laurence* [1870] de George Sand ou encore certaines œuvres de Jules Claretie, comme *Brichanteau comédien* [1896]). Toutefois, les tensions entre les genres mobilisés dans *Claudius Bombarnac*, et dont le rapport au réel ainsi que les poétiques divergent (voire s'opposent), menacent souvent l'unité d'un texte auquel elles contribuent toutefois à donner une certaine originalité.

3) ...qui présentent toutefois des points communs et donnent une certaine cohésion interne au roman

Certes, *Claudius Bombarnac* ne fait pas partie des chefs d'œuvre de Jules Verne ; à la première lecture, il ne paraît ni très inspiré ni très marquant. Il est en effet tirailé entre trop de modèles hétérogènes qui l'entraînent dans des directions trop opposées et qui convoquent des horizons d'attente trop disparates. Toutefois, au-delà du constat d'un échec relatif (que sanctionne l'oubli quasi complet dans lequel est tombé le roman), il convient de montrer que la tentative présente un certain intérêt : d'abord, les formes mobilisées partagent assez de points de recoupement pour qu'une structure romanesque parvienne à les subsumer. Ensuite, sur un plan plus historique, ce roman est intéressant en tant que roman de crise : l'auteur semble chercher un nouveau modèle romanesque pour l'époque de la Terre explorée, des trains et du reportage ; dans ses limites également, *Claudius Bombarnac* est un roman de son temps, un roman d'actualité.

a) Énonciation : les valeurs du « je »

Le roman *Claudius Bombarnac*, qui relève selon son sous-titre du genre du « carnet » de travail, possède apparemment les caractéristiques stylistiques du discours, tel que le définit Benvéniste en l'opposant au plan du récit. La narration est en effet entièrement à la première personne du singulier, avec une focalisation interne qui ne rend compte que de la perspective du narrateur, et la situation de communication est visible. Il y a bien sûr des modalisateurs (comme ce modalisateur temporel, page 156 : « La célébration du mariage ne doit avoir lieu que demain dans la

sans que les spectateurs ne se doutent de rien (le narrateur écrit au chapitre 14 : « Quel effet sur le public ! Toute cette réalité, mêlée aux fictions de la pièce, cela était de nature à troubler les plus fermes esprits ! Il n'est même pas bien sûr qu'une partie des spectateurs n'ait pas cru que *les Brigands de la Forêt-Noire* n'avaient jamais eu d'autre dénouement ! »)

matinée »). Le présent sert de pôle organisateur au texte, et la narration se fait de manière chronologique, sauf en ce qui concerne quelques très petites anticipations temporelles³⁸¹. Elles ne décrédibilisent pas la thèse du carnet de notes, lequel pourrait, à l'instar du journal intime, être tenu au jour le jour, mais rédigé à la fin de la journée qui est alors maîtrisée dans son intégralité. Pourtant, à travers la forme du discours, le récit (mode le plus fréquent dans le roman) s'insinue sans cesse, puisque le narrateur cherche à raconter une histoire, avec une trame chronologique qui suit la progression du train. Les très nombreux passages rapportant des paroles (la plupart du temps au discours direct) rappellent également le mode du récit. De plus, la présence de passages descriptifs et de rappels historiques qui se veulent documentaires, avec une visée informative (pour le narrateur et à destination du lectorat fictif que sont les lecteurs du *XX^e Siècle*) et didactique (pour l'auteur qui écrit pour le public des lecteurs du *Soleil* et du jeune lectorat de Hetzel) tire le texte du côté du récit en brisant l'immédiateté qui est censée caractériser le discours. Dans de tels passages, la présence du narrateur semble intermittente, comme page 100 :

Incendiée par les armées de Cyrus, trois cent vingt-neuf ans avant Jésus-Christ, Samarkande fut en partie détruite par Gengiz-Khan, vers 1219. Devenue la capitale de Tamerlan, cette situation, dont elle pouvait certainement s'enorgueillir, ne l'empêcha pas d'être ravagée par les nomades du dix-huitième siècle.

Mais surtout, plus que le mélange entre discours et récit qui est fréquent dans les romans à la première personne du singulier dans lesquels le narrateur raconte une histoire, c'est la valeur du « je » qui pose question : cette première personne est clairement identifiée dès les premières lignes du volume, elle renvoie à « *Claudius Bombarnac reporter au XX^e Siècle* », lequel fournit par la suite diverses informations biographiques. Néanmoins, le « je » qui raconte n'introduit pas de propos très personnels, tout au plus quelques jugements faisant croire à la présence d'une subjectivité qui tient la plume (comme page 120 : « Nous sommes entre nous, et par "nous", j'entends mes numéros les plus sympathiques » : le choix de l'adjectif axiologique euphorique « sympathiques », renforcé par le superlatif, laisse clairement entendre la voix d'un narrateur). De plus, le « je » se présente souvent comme le représentant d'une communauté (en particulier celle des reporters ou des Français³⁸²) dont il se fait ainsi le porte-parole ; les propos qu'il tient sont globalement assez peu originaux. Son goût pour les proverbes³⁸³, les lieux communs et les types,

381 Par exemple à la toute fin du récit, quand le narrateur rassure ses lecteurs sur le sort de Kinko, qui sera gracié : « Que les lecteurs du *XX^e Siècle* ne s'apitoient pas sur le sort de Kinko ! Dussè-je y perdre cent-lignes de reportage, j'aime mieux dire dès à présent que tout s'est arrangé. »

382 On peut citer les appositions : « Moi, Français » (p. 9) et « moi, un reporter » (p. 17).

383 Il en cite plusieurs, qui participent à la construction de la « couleur locale ». Dans la mesure où le narrateur les mentionne, ils peuvent apparaître comme révélateurs de son rapport au langage : en citant des discours pré-conçus, il laisse la langue parler à travers lui : « Cela tient, sans doute, à ce qu'il faut six Juifs pour tromper un Arménien, dit un proverbe local » (p. 10), « On connaît ce proverbe de l'Orient : « Un fou fait plus de questions en une heure

lesquels renvoient à un discours social, en témoigne. Finalement, la parole du « je » de ce roman semble moins exprimer une singularité qu'une *doxa* ; le propos ne serait donc pas si différent de la narration omnisciente à la troisième personne qu'on rencontre habituellement chez Jules Verne. Mais dans ce cas, pourquoi l'auteur a-t-il choisi de faire assumer le propos par la première personne du singulier ?

Le « je » présente un certain intérêt en ce qu'il est utilisé dans de nombreux types de textes : on peut ainsi l'analyser comme un des points de jonction des différents genres littéraires qui servent de modèles textuels au roman. D'abord, ce « je » contribue à remplir le contrat générique exposé dans le sous-titre : le texte est censé être celui du « carnet d'un reporter », ce qui suppose une narration à la première personne du singulier. Dans le reportage – comme dans le récit de voyage – la première personne du singulier renvoie à un narrateur-témoin qui s'identifie d'ailleurs avec l'auteur et le personnage de manière à se porter garant de ce qui est raconté, ce qui correspond bien à certaines allégations du narrateur de ce roman, comme à la page 127 : « À plusieurs reprises le Turkestan septentrional a subi de violentes secousses, — on n'a pas oublié le tremblement de terre de 1887, — et, à Tachkend comme à Samarkande, j'avais pu voir des preuves de ces terribles commotions. » Ce court passage associe en effet la connaissance théorique (que peut posséder le lecteur, ainsi que le présuppose le pronom « on », qui l'associe au propos) et sa validation empirique par le narrateur qui rend compte de son expérience et l'impression qu'elle a provoquée chez lui, comme en témoigne l'adjectif qualificatif « terribles ». Au théâtre et à l'opéra, la première personne du singulier est omniprésente, puisque chaque personnage sur scène tient un discours ; dans cette optique, le « je » du roman serait pour l'auteur une manière de rendre son texte vivant et dynamique. La mise en scène de l'énonciation créerait alors une sorte de dialogue fictif entre le narrateur et ses destinataires qui redoublerait les nombreux dialogues entre les personnages du roman, intégrant ainsi le lecteur dans l'œuvre. La première personne du singulier peut également apparaître dans des romans ; on soulignera ici que sauf dans le roman policier³⁸⁴, la narration à la première personne du singulier est rare dans le roman populaire, alors qu'elle est assez habituelle dans des textes appartenant à des sous-genres du roman jouissant d'une plus grande reconnaissance littéraire (dans la tradition romantique). Ce choix d'une narration personnelle – tout en conservant la forme du roman d'aventures – pourrait alors relever d'une stratégie auctoriale visant à faire acquérir au romancier plus de légitimité littéraire : on sait que Jules Verne souffrait de ne pas être plus reconnu

qu'un sage pendant toute une année. » » (p. 14), « Qui fait bon choix a bonne chance » (p. 29), « en dépit du proverbe qui dit : " Quand bien même ton ami serait de miel, ne le lèche pas! " » (p. 39).

384 Dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux, la narration est ainsi assumée par Sinclair, l'ami du détective, qui assure la même fonction de double du lecteur dans le récit que le Watson des *Aventures de Sherlock Holmes* d'Arthur Conan Doyle.

comme écrivain à part entière³⁸⁵. De plus, le « je » permet également l'identification du lecteur au narrateur, ce qui peut favoriser la fonction didactique du texte : une sorte de transfert d'expérience se produit, mais moins sur le mode d'un apprentissage théorique que comme une imitation empirique.

Par ailleurs, il est évident que *Claudius Bombarnac* n'est pas une autobiographie, puisqu'il n'y a pas identité de l'auteur, du narrateur et du personnage³⁸⁶, ni même un roman autobiographique puisque Jules Verne n'a jamais voyagé en Asie centrale à bord d'un train qui est de toute façon pour partie imaginaire. Pourtant, un certain nombre d'éléments rapprochent l'écrivain de son personnage, ne serait-ce que la tenue d'un carnet : Jules Verne prenait énormément de notes en lisant – en particulier la presse – ou en voyageant à bord de son voilier, et les utilisait ensuite au moment de rédiger des romans.³⁸⁷ Le choix de la première personne du singulier, qui n'est pas si fréquente dans son œuvre, n'est certainement pas anodine : si elle est rendue nécessaire par le genre attribué au texte, elle permet également une lecture métapoétique du texte, lequel peut être analysé comme un dévoilement de la fabrique du roman par Jules Verne. D'ailleurs, le narrateur semble confirmer lui-même l'idée que l'écrivain se trahit toujours dans son œuvre.³⁸⁸ Si on lit cette déclaration au second degré, elle peut apparaître comme un indice discret de ce que le texte a de révélateur sur son véritable auteur. Plus, en effet, que la proximité entre les personnalités de Jules Verne et de Claudius Bombarnac, c'est celle de leurs méthodes de travail qui frappe : les deux accumulent un monceau de connaissances diverses avant de se lancer dans la production d'un récit qu'ils veulent palpitant, et dans lequel ils tâchent d'intégrer leurs savoirs de manière à en faire profiter leurs lecteurs. On aurait alors affaire à une mise en abyme du travail de l'écrivain, lequel se représenterait après une longue carrière avec une certaine dose d'humour et d'auto-dérision sous les traits d'un reporter un peu menteur et assez passif à qui arrivent des aventures. C'est d'ailleurs la thèse de Daniel Compère, qui qualifie le roman de « parodique »³⁸⁹, et écrit ailleurs :

Le reporter se transforme en romancier ; Bombarnac devient Verne.

385 Daniel COMPÈRE raconte que Jules Verne aurait aimé siéger à l'Académie Française, mais qu'il n'y a jamais postulé, sachant que sa candidature serait déboutée. Le romancier semble établir une corrélation entre l'absence de légitimité littéraire de son œuvre et son genre, puisqu'il écrit en avril 1877 à son éditeur : « Dans l'échelle littéraire, le roman d'aventures est placé moins haut que le roman de mœurs. » (*in Jules Verne, Parcours d'une œuvre*, Encrage, Amiens, 2005, p. 23).

386 Le « pacte autobiographique » mis en évidence par Philippe Lejeune n'est donc pas respecté.

387 Jules Verne déclare dans un entretien avec Robert Sherard déjà cité, : « J'ai toujours avec moi un carnet et, comme un personnage de Dickens [M. Pickwick], je note d'emblée tout ce qui m'intéresse ou qui pourrait me servir pour mes livres. » (*in Entretiens avec Jules Verne 1873-1905, op. cit.*, p. 91).

388 P. 25 : « que l'on me pardonne si je fais un abus de l'égotisme dans ce récit, car il est rare que la personnalité d'un auteur ne se mêle pas à ce qu'il raconte — voir Hugo, Dumas, Lamartine et tant d'autres. »

389 Daniel COMPÈRE, *Jules Verne, Parcours d'une œuvre, op. cit.*, p. 25.

On peut même établir une chaîne de mots avec un métagramme interne qui n'a rien de surprenant quand on connaît l'intérêt de Verne pour les jeux avec les mots :

vERNE
savERNA
catERNA
bomARNAc

Bombarnac note que « l'association des pensées, le caractère des réflexions, l'enchaînement des faits [...] ont une rapidité égale à celle du train. On « roule » dans sa tête comme on roule dans son wagon ». Cette formule, *l'enchaînement des faits*, qui se rattache à l'enchaînement des mots, nous incline à voir dans le train une métaphore du roman.

Examinons les dangers qui menacent son cheminement : d'abord des bandits enlèvent des rails pour arrêter le train, puis d'autres l'aiguillent vers une voie inachevée. Interruption et digression qui troublent la *ligne* de chemin de fer, sont aussi les dangers que court le romancier lorsque sa main trace les lignes de l'écriture. Ces lignes qui traversent le paysage de la page, font avancer de conserve le train et le roman sur la même voie. Le terminus de l'un constitue le dénouement de l'autre. Le voyage auquel Bombarnac nous convie est un voyage au long du texte ; nous voyons le roman *en train* de s'écrire.

Et, ce faisant, le roman transforme le réel (Verne, Saverna) en imaginé (Bombarnac, Caterna).³⁹⁰»

Le choix d'une narration à la première personne du singulier et au présent, dans le cadre d'un roman relativement court contribue à la légèreté du texte, dont les passages didactiques et référentiels sont ainsi pris en charge par une conscience, ce qui contribue à les dynamiser. Toutefois, ces choix énonciatifs et narratifs ne clarifient pas l'ancrage générique du texte, en ajoutant la possibilité d'une lecture personnelle et parodique (plutôt en terme de méthode de travail que de biographie *stricto sensu*) à tous les autres modèles textuels déjà envisagés. La parodie – qui repose sur la connivence avec le lecteur – apparaît alors comme une sorte de sursaut face à la menace d'un épuisement de l'inspiration.

b) La sérialité, facteur de cohésion interne du roman

Ce mélange d'éléments empruntés à plusieurs matrices génériques est toutefois rendu possible par les caractéristiques communes, en termes de modalités de rédaction, de support de publication et de poétique.

D'abord, les formes littéraires qui ont laissé des traces dans le roman de Verne sont toutes caractérisées par leur forte codification qui impose aux auteurs les produisant un certain nombre de contraintes. En effet, le reportage comme le roman populaire ou le vaudeville appartiennent à cette « littérature industrielle³⁹¹ » qui repose sur une dynamique de production rétribuée, avec un cahier des charges assez précis (de manière à répondre aux attentes des lecteurs), plutôt que sur un processus de création libre et désintéressée ; ou pour reprendre la distinction établie par Tzevetan

390 *Bulletin de la société Jules Verne* n° 35-36, 1975, Daniel COMPÈRE « Claudius Bombarnac : Verne, Saverna, Caterna », p. 94.

391 L'expression est de Sainte Beuve, qui déplore en 1839 le prolifération de ce type de textes dans *La Revue des deux Mondes*.

Todorov dans *Poétique de la prose*³⁹², ces genres s'inscrivent dans la logique de la « littérature de masse » plus que dans celle de « la grande œuvre ». La sérialité apparaît donc comme une des grandes problématiques de ce type de textes et joue à plusieurs niveaux : d'abord, au moment de la rédaction, l'auteur ayant un délai de livraison, contrainte que connaissait bien Jules Verne du fait des modalités de son contrat avec son éditeur Hetzel³⁹³ et dont on peut sans doute lire l'écho dans les préoccupations de son personnage. Il semble d'ailleurs que si elle est source d'inquiétude, cette pression apparaît comme plutôt bénéfique, dans la mesure où elle amène le narrateur à produire un texte alors même qu'il ne cesse de souligner que les circonstances ne l'y aident pas³⁹⁴. Cette contrainte temporelle n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle qui permet la production du journal intime, genre dont ne relève pas – même fictivement – *Claudius Bombarnac*, mais avec lequel le carnet de travail présente un certain nombre de points communs³⁹⁵. Ensuite, la sérialité est aussi intertextualité : une œuvre inscrite dans un genre donné³⁹⁶ se doit de renvoyer – tout en s'en distinguant³⁹⁷ – à d'autres textes du même genre.

De plus, si l'on considère – avec Daniel Compère – que ce roman est une parodie, un jeu sur les codes romanesques, en particulier ceux du roman d'aventures, on aurait alors affaire à un jeu presque déceptif. Tout le roman procède en effet d'une dialectique entre le clôt et l'ouvert, qui n'est pas sans rappeler le processus de lecture (et en particulier de lecture sérielle, puisque comme l'auteur, le lecteur maîtrise les codes du genre), lequel processus postule des hypothèses et attend que le récit les confirme (ou les infirme) : le narrateur cherchant à connaître le contenu des boîtes est ici clairement un double du lecteur. Et si les boîtes s'ouvrent sur des objets inattendus³⁹⁸, à

392 Tzevetan TODOROV, *Poétique de la prose, choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Le Seuil, 1980
« Typologie du roman policier »

393 Voir I.

394 Cette logique déjà soulignée est assez visible dans ce passage de la page 39 : « Pendant ma promenade, une pensée m'obsède : si le voyage allait s'accomplir sans que j'en pusse rien tirer pour mon journal... La direction m'en rendrait responsable, et elle aurait raison. Quoi ! pas une aventure de Tiflis à Pékin !... Ce serait ma faute, évidemment. Aussi suis-je décidé à tout pour éviter un tel malheur. », l'adverbe « tout » renvoyant ici pudiquement aux mensonges et autres productions de l'imagination du narrateur.

395 Les deux formes se rejoignent en effet dans la périodicité, dans une écriture à la première personne, discontinue. Ils sont également souvent un lieu d'élaboration d'autres textes destinés à la publication (Béatrice Didier le montre dans la conclusion du *Journal intime, op. cit.*)

396 Insertion qui se manifeste par le titre, le sous-titre, la collection, ... selon les œuvres comme le souligne Daniel COUÉGNAS, in *Introduction à la paralittérature*, Paris, Le Seuil, 1992.

397 Cette dialectique, qui fait de la lecture sérielle une activité essentiellement ludique dont le plaisir échappe aux non-initiés qui ne maîtrisent pas suffisamment les codes du genre pour se délecter des subtiles variations qui font le plaisir des habitués a été analysée par Juliette RAABE, dans son article « La série comme système ludique », in Paul BLETON (dir.), *Armes, larmes, charmes... op. cit.*

398 Les scènes de boîtes au contenu mystérieux se répètent à propos des caisses transportées par Fulk Ephrinnell (mentionnées pour la première fois p. 16), dont on apprend qu'elles contiennent des dents artificielles à la page 26, puis de la caisse de Kinko, dont l'occupant apparaît à la page 111 alors que le contenant fait sa première apparition page 30, et enfin avec le wagon mortuaire, qui rejoint le train page 73, et dont on découvre page 147 qu'il transporte en réalité un trésor (et non le cadavre d'un dignitaire chinois). A chaque fois, les interrogations du narrateur à propos de ces boîtes créent du suspense (lequel va *crescendo*, à mesure que les boîtes grandissent d'une part, et que leur

l'inverse les personnages sont globalement sans mystère : l'être et l'apparence concordent parfaitement (et s'incarnent textuellement dans une rhétorique du type) ; le narrateur sait à quoi s'en tenir depuis le début (à l'exception des deux personnages qui sont justement les plus liés aux boîtes mystérieuses, Faruskiar et Kinko). Apparaîtrait alors discrètement une exhibition du processus de la lecture sérielle, qui reposerait sur une dynamique de déchiffrement, laquelle ne serait finalement que la mise au jour du connu dans l'inconnu et chercherait des variations du côté des détails de l'intrigue (le contenu des boîtes) plutôt que de sa structure ou de ses personnages. En outre, la sérialité peut également se manifester à l'intérieur même du texte, en particulier lorsqu'il est destiné à une publication en feuilleton ou en livraison, par des effets de répétition, qu'on a déjà soulignés dans ce roman, et qui sont destinés à combler le temps écoulé entre deux livraisons, ou éventuellement à permettre à un lecteur qui aurait manqué un épisode de suivre le reste de l'intrigue.

Autre caractéristique de ces textes sériels : ils sont très réflexifs. Cette tendance se manifeste dans le reportage (et dans le récit de voyage) par le dévoilement de ses conditions de possibilité – ce sont en effet les péripéties du journaliste ou du voyageur qui fournissent la matière d'une bonne partie du texte que découvre leur lecteur. Se présentant comme un carnet de reporter, *Claudius Bombarnac* intègre nombre de détails relatifs à la matérialité de son voyage, ainsi qu'on l'a montré. Mais surtout, dans ce texte, une sorte de mise en abyme montre le travail du romancier : l'emploi constant par le reporter de termes renvoyant à la fiction³⁹⁹ pour parler des articles qu'il doit composer permet au lecteur de comprendre que c'est la fabrique du roman qui est ici dévoilée (autant, sinon plus⁴⁰⁰, que celle du reportage), sous la forme d'une sorte de liste des ingrédients nécessaires : un « héros romanesque », des aventures, ... L'auto-réflexivité du roman populaire se manifeste non seulement par ce jeu de dévoilement de ses propres conditions d'existence, autant que par la tentation de détourner ses propres codes : la parodie est ainsi très fréquente dans les textes sériels – dont l'écriture suppose une maîtrise des codes du genre qui peuvent donc être détournés –, et en particulier dans le roman d'aventures⁴⁰¹. C'est dans cette optique qu'on pourrait analyser plusieurs personnages comiques du roman, lesquels apparaissent comme les détournements d'autres figures verniennes : le mutisme et le flegme de Sir Treveyllan (qui font partie du type de l'Anglais) ne sont pas sans rappeler les premières évocations de Philéas Fogg qui apparaît comme une mécanique bien huilée au début du *Tour du monde en quatre-vingts jours*. Quant au ridicule baron

contenu génère des péripéties).

399 Tels que « romanesque » (pages 29 et 56), « héros » (Claudius Bombarnac en cherche un aux pages 51, 56, 64...).

400 Verne n'a jamais écrit de reportage : on peut penser il connaît donc bien mieux les méthodes de travail du romancier que celle du reporter (même si en grand lecteur de la presse, il était au courant des pratiques des reporters, d'autant qu'il fréquentait Pierre Giffard).

401 Matthieu Letourneux fait une large place à ce trait des romans d'aventures dans *Le Roman d'aventures, op. cit.*

von Weisschitzerdörfer, c'est une caricature qui prend sens dans un contexte historique de germanophobie, mais aussi un double parodique de Philéas Fogg.

Enfin, reportage comme récit de voyage ou roman, voire théâtre (par le biais de la rubrique journalistique du « feuilleton théâtral »⁴⁰²) renvoient tous à la « civilisation du journal ». Ce support commun de la presse au sens large (incluant à la fois les quotidiens mais aussi les revues, et donc faisant place à des thèmes aussi variés que la fiction, la science – et sa vulgarisation –, la caricature, l'histoire...) se caractérise par son accroche au monde contemporain ainsi que par la perméabilité des formes qui y sont représentées. Au sein du journal se côtoient en effet des genres très divers, avec des poétiques particulières qui constituent matériellement un tout. Le roman de Jules Verne semble montrer que l'horizon d'attente du lecteur de la fin du XIX^e siècle renvoie finalement au tout qu'est le journal plutôt qu'à des codes génériques propres à chaque rubrique : c'est ainsi que le propos du narrateur-reporter ne cesse de souligner que son lecteur recherche avant tout dans le reportage (donc ce que Claudius Bombarnac doit produire⁴⁰³) ce qu'il trouve dans le feuilleton. Les plaintes du narrateur, qui ne considère finalement son voyage comme décevant que parce qu'il ne ressemble pas à ce qu'il recherche (pour être en mesure de répondre aux attentes du lectorat) vont dans le même sens : « En somme, je ne demande pas des accidents de voyage, non ! rien que de petits incidents dignes du *XXe Siècle* » (p. 42). Dans cette perspective, le personnage apparaît alors comme un double du lecteur sériel qui, en lisant, cherche moins à connaître qu'à reconnaître⁴⁰⁴ des schémas narratifs connus (et un peu modifiés). Si l'on suit cette hypothèse, le roman semble mettre en évidence l'idée que la constitution de l'horizon d'attente d'un lecteur de la fin du XIX^e siècle est fait d'un mélange de lectures, qu'il n'y a pas véritablement de cloisonnement entre les attentes vis-à-vis de la fiction et d'un texte supposé entièrement référentiel et « vrai » comme le reportage, puisque dans le réel, Claudius Bombarnac se plaint du manque du romanesque (notamment lorsqu'il écrit page 56 : « Mais ce n'est pas en leur compagnie que je trouverai le héros romanesque, objet de mes désirs ! »). Bien sûr, ce discours est biaisé dans la mesure où il se trouve dans un roman, et prend dans ce contexte une valeur métalittéraire, mais il est néanmoins intéressant en ce qu'il propose discrètement l'idée que, finalement, c'est la fiction qui donne ses codes à l'intégralité du journal. Le triomphe de la fiction se manifeste ainsi dans le mouvement du texte : la référentialité (qui ne disparaît jamais totalement, sans doute du fait de la vocation didactique de l'œuvre vernienne, et se manifeste par des listes de toponymes, des descriptions, accompagnées souvent

402 Dont il est d'ailleurs question page 107, avec la mention des chroniques hebdomadaires de Francisque Sarcey.

403 Le reportage comme le roman feuilleton sont des produits d'appel du journal qui les publie, et se doivent de satisfaire les désirs de la clientèle.

404 Il est intéressant de noter que le major Nolitz accuse les Français d'agir ainsi : « les Français n'aiment à apprendre que ce qu'ils savent... » (p. 53), mettant ainsi en évidence le mode de fonctionnement du narrateur dès le début du roman.

d'explications scientifiques) est toujours plus en tension avec le romanesque qui domine tout le dernier tiers du roman, lequel enchaîne les *deus ex machina* tels que la mort supposée de Kinko et sa grâce par l'empereur de Chine. Le roman rend d'ailleurs compte de la tentation de faire définitivement triompher la fiction sur le réel à travers les propos du couple Caterna, comparant sans cesse ce qu'il voit au monde du théâtre (renversant en quelque sorte le sens de la *mimésis*), comme le montre ce passage qui signale bien que c'est la pièce de théâtre qui est première dans l'esprit de M. Caterna et que c'est à partir d'elle qu'il juge le monde qui l'entoure :

Et le trial d'entonner d'une voix de clarinette enrouée l'air si connu des *Cloches de Corneville* :
J'ai fait trois fois le tour du monde...
en ajoutant à l'adresse du baron :
I n'en f'ra mêm' pas la moitié ! (p. 84).

Cette attitude qui consiste à lire le monde au prisme de la fiction apparaît toutefois comme une dérive passablement ridicule, parce que les Caterna sont présentés comme sympathiques mais aussi un peu caricaturaux dans leur inculture qui confine parfois au mauvais goût.

Pour hétérogènes qu'ils puissent sembler au premier abord, les genres littéraires dont on peut voir des éléments dans *Claudius Bombarnac* présentent toutefois assez de points communs pour se retrouver au sein d'une même œuvre sans provoquer de rupture majeure dans le texte. Il est ici tentant de mobiliser la notion de plurilinguisme développée par Mikhaïl Bakhtine qui permet de comprendre comment le roman parvient à intégrer et à fondre en son sein des genres très hétérogènes (les sous-genres qu'il cite sont d'ailleurs pour partie ceux qu'on retrouve chez Jules Verne) :

Bien plus il existe un groupe de genres spéciaux qui jouent un rôle constructif très important dans les romans, et parfois déterminent même la structure de l'ensemble, créant ainsi des variantes du genre romanesque. Tels sont la confession, le journal intime, le récit de voyage, la biographie, les lettres, etc. Non seulement peuvent-ils tous entrer dans le roman comme élément constitutif majeur, mais aussi déterminer la forme du roman tout entier (roman-confession, roman-journal, roman-épistolaire...). Chacun de ces genres possède ses formes verbales et symboliques d'assimilation des divers aspects de la réalité. Aussi le roman recourt-il à eux, précisément, comme étant des formes élaborées de la réalité. Le rôle des genres intercalaires est si grand que le roman pourrait paraître comme démuné de sa possibilité première d'approche verbale de la réalité, et nécessitant une élaboration préalable de cette réalité par l'intermédiaire d'autres genres, lui-même n'étant que l'unification syncrétique, au second degré, de ces genres verbaux premiers.

Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages.⁴⁰⁵

405 Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit. , p. 141.

Leurs caractéristiques tiennent surtout à leur liens avec le système médiatique de la fin du XIX^e siècle. Cette structure cherche à articuler un ancrage nécessaire dans une actualité toujours plus riche (du fait de la mondialisation et de la révolution des moyens de communication) dont il convient de rendre compte et de proposer des explications (lesquelles sont sous-tendues par des visions du monde qui peuvent varier). Toutefois, le monde médiatique est aussi soumis à une certaine logique économique : le journal est un bien qui se vend ; il s'agit d'appâter et de ferrer le chaland par des produits répondant à ses attentes, lesquelles sont pour partie modelées par la fréquentation de la presse qui propose mais aussi prescrit. Le roman de Jules Verne apparaît donc comme un produit de la « civilisation du journal » dont il reflète d'ailleurs les tensions et les mutations.

c) Un roman de crise ?

Le lecteur contemporain, pourrait s'étonner du mélange d'extrême référentialité et de romanesque échevelé (quoiqu'assez topique); toutefois, cet étrange attelage n'a rien d'inhabituel au XIX^e siècle. Judith Lyon-Caen, dans *La Lecture et la Vie*, montre ainsi que « les lettres de lecteurs adressés à Sue et à Balzac marquent un intérêt spécifique pour la représentation du social, au plus près de ce que fut l'ambition des romanciers et qui fit souvent scandale : décrire et déchiffrer, avec les pouvoirs de la fiction, les réalités sociales les plus complexes et les plus sombres⁴⁰⁶ ». Du fait de sa souplesse, la forme romanesque apparaît en effet comme la plus apte à rendre compte d'une société en mutation, comme le souligne Mona Ozouf dans la conclusion des *Aveux du roman*⁴⁰⁷ : « Le roman est donc l'observateur privilégié d'une humanité en transformation. Il veut en décrire les espèces hybrides, les intrigues emmêlées, les chemins de traverse. » Au XIX^e siècle, les plus grands auteurs⁴⁰⁸, en considérant le roman comme un outil de déchiffrement du monde, semblent donc répondre aux attentes d'un public déstabilisé face aux bouleversements très rapides qui sont à l'œuvre (des révolutions se succèdent, la société se transforme, de même que l'économie et la technique avec la révolution industrielle...)⁴⁰⁹. Cependant, il est à noter que ces analyses sur le rôle d'instrument de compréhension du monde du roman renvoient, d'une part, plutôt au premier XIX^e

406 Judith LYON-CAEN, *La Lecture et la Vie. Les Usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006, p. 23.

407 Mona OZOUF, *Les Aveux du roman. Le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, Fayard, 2001.

408 On peut bien sûr ici citer Balzac et Zola, dont les textes théoriques (préface de la *Comédie Humaine* et *Le Roman expérimental*) attribue au roman cette « fonction de dévoilement du monde » dont parle Judith Lyon-Caen (p. 162).

409 Marie-Ève THÉRENTY montre qu'au XIX^e siècle, le roman apparaît comme un modèle cognitif, et écrit : « Fictionnaliser le réel, ce n'est pas le transformer mais en proposer un mode de représentation immédiatement compréhensible et accepté par tous. » (*in La Littérature au quotidien. Poétique journalistique au XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2007, p. 150)

siècle (Judith Lyon-Caen travaille dans son ouvrage sur « le temps de Balzac », c'est-à-dire la Monarchie de Juillet) et à des tentatives de mise à plat de la société française, d'autre part, ce qui paraît au premier abord disqualifier une lecture au prisme de ces analyses du roman vernien (écrit en 1892 et qui se déroule dans un cadre asiatique). On peut toutefois faire l'hypothèse d'une sorte de reconversion des pratiques du roman « réaliste » dans les œuvres de Verne (d'autant que sur le plan stylistique comme dans la volonté de produire un discours sur le monde, en particulier par l'usage de types, il leur emprunte beaucoup⁴¹⁰). Les *Voyages Extraordinaires* proposeraient donc un regard sur ce qui apparaît comme étrange et inquiétant dans la seconde moitié du XIX^e siècle, c'est-à-dire peut-être moins les bas-fonds de la société française que le vaste monde (dans le cas de *Claudius Bombarnac*, une Asie centrale et orientale traversée de conflits coloniaux complexes) et la technique associée à une modernité galopante (certes, la machine du roman, la locomotive, n'est pas la plus monstrueuse des *Voyages Extraordinaires*, mais sa destruction⁴¹¹, suivie de son remplacement peut être analysée comme l'image d'une modernisation inéluctable). *Claudius Bombarnac* tente d'ailleurs de clarifier la réalité qu'il met en œuvre : c'est ainsi que le texte essaie de rendre compte des enjeux géopolitiques de la région par de longues pauses didactiques, mais aussi, et peut-être plus habilement, par le système des personnages : l'opposition entre l'Anglais Treveyllan et le Russe Nolitz propose ainsi une vision de la rivalité coloniale qui oppose leurs patries respectives en Asie :

« Et cette politique, dit en finissant le major, fait notre supériorité sur l'Angleterre.

– Personne ne peut être supérieur aux Anglais ! »

Telle est la phrase que j'attendais de sir Francis Trevellyan, — phrase que les gentlemen du Royaume-Uni prononcent, dit-on, en venant au monde... Il n'en fut rien. (p. 98)

Toutefois, le mutisme absolu de Sir Treveyllan, s'il participe du comique du roman, complique un peu les choses, quoique le narrateur se charge ici de répondre à sa place, ce qui résout le problème. De même, en ce qui concerne la question de la technique, on peut penser que la description fine de la locomotive et de son fonctionnement (page 47, entre autres) tend à démystifier ce que la machine en elle-même pourrait avoir de terrifiant en la ramenant à ses processus purement mécaniques. Par ailleurs, si le roman, à la fin du XIX^e siècle, se trouve concurrencé par les sciences sociales naissantes quand il s'agit d'évoquer les faits sociaux, ce n'est peut-être pas le cas des œuvres de

410 Daniel Compère souligne d'ailleurs qu'au tout début de sa carrière d'écrivain, Jules Verne voulait de venir un nouveau Balzac, et produire une nouvelle *Comédie Humaine* ; c'est Pierre-Jules Hetzel qui l'aurait alors ré-orienté vers le projet des *Voyages Extraordinaires*, qui convenait mieux à son projet de bibliothèque d'éducation. On a déjà montré, à l'aide des travaux de Jean-Marie Viprey, que Verne fait un usage massif de la formule généralisante caractéristique du style balzacien : « un de ces ... » .

411 La plupart des machines verniennes sont des hapax (des inventions inédites et qui ne sont destinées à être reproduites) détruits à la fin des romans.

Verne : non que des études ne soient pas produites sur les populations lointaines (en particulier par certains des explorateurs que cite le narrateur au fil du texte), mais du fait des destinataires du roman. Certes *Claudius Bombarnac* est pré-publié dans un quotidien politique, lequel s'adresse évidemment aux adultes, mais *in fine*, il doit paraître chez Hetzel, dans une collection destinée à la jeunesse⁴¹², laquelle n'a pas accès aux écrits des sociologues et autres ethnologues. La référentialité dans le roman, et la possibilité pour ce dernier de parler du monde, n'est donc pas un problème au XIX^e siècle, bien au contraire ; si le roman vernien semble un peu tardif pour s'inscrire dans cette perspective, son objet et ses destinataires (différents de ceux du roman « réaliste » comme du public des sciences sociales naissantes) permettent vraisemblablement de l'y rattacher. Le roman de Jules Verne semble bien en effet parler du monde ; il utilise pour ce faire les procédés de la référence et de la mise en fiction : tout un travail de symbolisation du réel est en effet à l'œuvre dans ce roman, en particulier par le biais du système des personnages qui renvoie nettement à des enjeux géopolitiques.

De même, la tension potentielle entre la fiction et sa vocation didactique n'existe pas véritablement dans ce roman qui s'inscrit d'une part dans la longue tradition des textes fictionnels destinés à enseigner la jeunesse et, d'autre part, dans un vaste courant de vulgarisation des savoirs particulièrement représenté au XIX^e siècle⁴¹³ (avec la parution de nombreuses revues ou manuels notamment chez Hetzel, par ailleurs éditeur des productions de Jean Macé). De plus, comme dans les autres romans de Jules Verne⁴¹⁴, les passages didactiques sont incorporés à la fiction grâce à d'habiles stratégies narratives telles que l'exposé scientifique fait par un personnage en posture de maître. Le plus souvent, c'est le major Noltitz qui tient ce rôle, alliant la connaissance pragmatique du militaire témoin des événements qu'il relate à celle plus théorique de l'honnête homme cultivé : cette posture d'élève est d'ailleurs explicitée par le narrateur quand il déclare au major page 57 : « Vous savez de ce pays tout ce que j'en ignore, et ce serait pour moi un plaisir de m'instruire... » La suite de ce passage donne d'ailleurs un exemple intéressant de transition entre le modèle de l'exposé et un autre mode d'insertion du savoir dans la fiction, celui du dialogue didactique : la question du narrateur (« Et les Anglais, demandai-je au major Noltitz, de quel œil ont-ils vu les progrès de la Russie à travers l'Asie centrale ? ») relance ce qui apparaît *a posteriori* comme une transcription

412 La lettre de Louis-Jules Hetzel qui demande à Jules Verne de corriger un passage qu'il juge choquant pour les lecteurs témoigne bien de l'identité de la cible éditoriale.

413 On peut citer les publications d'Édouard Charton, et notamment sa revue *Le Magasin pittoresque*, ainsi que les travaux de Camille Flammarion et de Louis Figuier.

414 Jacques NOIRAY écrit : « Sous la double tonalité du sérieux éducatif et du pittoresque récréatifs, les *Voyages Extraordinaires* fournissent le meilleur exemple d'une tentative de fusion de la littérature (comme fiction, comme écriture) et de la science (comme document, comme discours). » (dans « L'inscription de la science dans le texte littéraire : l'exemple de *Vingt mille lieux sous les mers* » : in Christophe REFFAIT et Alain SCHAFFNER (dir.), *Jules Verne ou les inventions romanesques*, Amiens, Encrage Université, 2007, p. 30).

des propos explicatifs du major. Quelques lignes plus loin, Claudius Bombarnac qualifie d'ailleurs ce passage d'« intéressante conversation » : on pourrait alors penser que le major incarne le bon pédagogue, puisque l'adjectif employé par le narrateur est valorisant. Par ailleurs, dans une discussion sur Tamerlan provoquée par une question de M. Caterna (p. 102), le major parvient à lier des connaissances précises (avec des chiffres comme « cent mille captifs », des indications géographiques) et factuelles, une grande culture générale (sur les boiteux célèbres) et un certain humour (dans l'association entre un trait physique – la boiterie – et l'expression figurée « faire du chemin »). On a d'ailleurs l'impression que le savoir du narrateur est second, qu'il n'est que la transcription de celui du major : on retrouve souvent des dispositifs visant à lui attribuer le propos qui va suivre (page 134, avec une citation au discours direct) ou qui précède (comme en ce qui concerne la faune pamirienne, page 130). Dans une perspective métalittéraire, qui assimile les fonctions du narrateur et de l'auteur, on pourrait voir dans ce processus une image du travail de transmission vernien : les romans naissent de tout un travail préparatoire de l'auteur qui s'est nourri de textes scientifiques, qu'il transpose dans ses fictions. Pourtant, comme souvent chez Jules Verne, le savoir, valorisé et inséré avec art dans la forme romanesque, est également tourné en dérision⁴¹⁵ : le narrateur se moque ainsi des querelles de chapelles des savants : « cette grande cité pourrait bien occuper un des quatre emplacements où les géographes " s'accordent " à placer le Paradis Terrestre. Je laisse cette discussion aux exégètes de profession... » (p. 99). De même, la précision des explications de son ami le major est présentée comme légèrement ridicule : « Qu'on me passe un peu d'érudition à ce sujet ; d'ailleurs, ce n'est pas moi qui parle, c'est le major Noltitz » (p. 128). On pourrait d'ailleurs se demander avec Jacques Noiray si les listes diverses (de particularités vestimentaires comme dans l'incipit, ou de noms d'explorateurs) qu'exhibe le roman ne sont pas une manière un peu ostentatoire pour l'auteur de se débarrasser – tout en le remplissant – d'un contrat didactique qui lui avait été imposé⁴¹⁶. Cette critique d'une forme de science présentée comme trop pointilleuse peut également prendre sens dans tout un courant vulgarisateur assez critique vis-à-vis des pratiques académiques, et qui prône un savoir plus ouvert et plus populaire : de grandes figures de la vulgarisation scientifique au XIX^e siècle, comme Auguste Comte, François-Vincent Raspail ou Camille Flammarion, adoptent en effet une posture contestatrice à l'encontre de la science légitime et de son élitisme⁴¹⁷.

415 Jacques NOIRAY, article cité, p. 49-50 : « La confiance apparente dans la science, ses savoirs et ses discours est contestée, de l'intérieur même du texte, par une ironie qui s'étend à tous les aspects du discours scientifique. »

416 Avec un substrat idéologique progressiste, associant progrès technique, scientifique et moral, dont il est problématique d'affirmer que Jules Verne y adhère pleinement.

417 Sur ce sujet, on peut renvoyer à l'article déjà cité de Bernadette BENSUAU- VINCENT, « Un public pour la science : l'essor de la vulgarisation au XIX^e siècle » ; elle montre toutefois que vulgarisateurs comme scientifiques académiques partagent des convictions communes (foi dans la science et désir de produire une vulgarisation d'un

Pourtant, *Claudius Bombarnac* peut également apparaître comme un roman de crise du genre, dans la mesure où il semble moins s'assumer comme fiction encyclopédique et référentielle que des romans antérieurs du même auteur. À la fin du XIX^e siècle, ce type de roman se trouve en effet pris entre deux feux. D'un côté, il semble concurrencé par le reportage, du moins aux yeux de Jules Verne qui déclare quelques années plus tard⁴¹⁸ :

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 déjà exercé tant d'emprise dans la vie des nations en plein essor.

Les romans ne sont pas une nécessité, poursuit Verne, même aujourd'hui ils perdent leur mérite et leur intérêt. Ce sont les journaux que le monde conservera comme archives historiques. Les journalistes ont si bien appris à colorer les événements de tous les jours que leur lecture donnera à la postérité une image plus vraie que ne pourrait le faire le roman historique ou descriptif, et quant au roman psychologique qui va bientôt disparaître, vous le verrez mourir d'inanition.

Ce diagnostic, à la fois terriblement pessimiste à l'égard du devenir du roman, et vraiment élogieux envers la presse explique sans doute le recours au reportage dans *Claudius Bombarnac* qui peut alors être lu comme une forme de transition, un passage de relais entre deux genres qui auraient finalement les mêmes prérogatives, particulièrement en terme de référentialité⁴¹⁹. On notera toutefois que le texte de 1892 peut se lire comme une promesse de survivance du roman sous d'autres formes⁴²⁰ (ce que prévoit d'ailleurs Verne dans l'interview de 1902). Non seulement le modèle romanesque s'impose au narrateur-reporter tout au long du récit, mais de plus *Claudius Bombarnac* est clairement un vrai roman – et non un faux reportage.

Indépendamment des incertitudes concernant le devenir du roman en général, *Claudius Bombarnac* doit se confronter aux mutations du roman d'aventures⁴²¹, lequel se détache progressivement dans les années 1890-1905 de la vulgarisation scientifique, en perte de vitesse alors, ce dont témoigne notamment la chute du lectorat des revues proposant ce type de contenu⁴²².

bon niveau).

418 Il s'agit d'une interview non signée qui paraît le 13 juillet 1902 dans la *Pittsburgh Gazette*, sous le titre « Jules Verne Says the Novel Will Soon Be Dead », reproduite in *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905, op. cit.* p. 178 (pour la citation ci-dessus).

419 De plus, même si Jules Verne ne l'évoque pas, on pourrait signaler le développement de la photographie qui, reproduite dans la presse, peut venir concurrencer les descriptions du romancier, au moins sur le plan purement documentaire.

420 L'insistance de Verne à être publié dans la presse peut se lire comme une conséquence de son hypothèse concernant la disparition des romans en volume – laquelle laisse place aux feuilletons. D'ailleurs, dans *La Journée d'un journalisme américain en 2890*, le feuilleton – désormais diffusé par téléphone – existe toujours.

421 Ce développement est emprunté à l'intervention de Matthieu LETOURNEUX « Anticipation et rétrofuturisme générique », présentée le 21 mars 2013 dans le cadre du séminaire du LIRE XIX^e siècle à l'université Lyon 2.

422 Bernadette BENSUAUDE-VINCENT écrit dans « Un public pour la science : l'essor de la vulgarisation au XIX^e siècle » : « Le déclin qui s'observe au début du XX^e siècle aussi bien dans les périodiques que dans les livres montre néanmoins la fragilité de la littérature de vulgarisation. En dépit des ambitions des auteurs et rédacteurs, qui prétendent toujours à l'originalité, et à l'exception des quelques plumes prestigieuses de Jules Verne ou Camille Flammarion, la vulgarisation n'a pas réussi à constituer un genre littéraire à part entière. » (in *Réseaux*, 1993, volume 11 n°58 pp. 47-66, p. 53). Quant à Bruno BÉGUET, il situe le déclin de la vulgarisation entre 1895 et 1914,

Cette mutation du genre du roman d'aventures va de pair avec des modifications éditoriales : les précieux livres d'étréne et de prix sont concurrencés (voire remplacés) par des livraisons de petits fascicules peu coûteux, que les jeunes lecteurs peuvent se procurer à leurs propres frais, mettant ainsi fin à la logique de transmission de l'adulte à l'enfant que matérialisait le don du volume cartonné. Le savoir apparaît donc de plus en plus comme une contrainte, contournée par le recours à des pseudo-savoirs (validés seulement dans un cadre intertextuel, celui du roman d'aventures). Bien sûr, Verne reste le modèle du roman de vulgarisation scientifique, et son ouvrage, comme les précédents, semble assumer ses missions de description et d'explication du monde. On peut toutefois se demander si *Claudius Bombarnac* ne peut pas être lu au prisme de l'essoufflement d'un genre auquel son auteur a donné ses lettres d'or. On a déjà montré que les discours didactiques sont à la fois intégrés et contournés dans le texte, soit qu'ils soient explicitement présentés comme ennuyeux, soit qu'ils soient quasiment illisibles lorsqu'il s'agit de listes, et assez invérifiables, soit qu'ils apparaissent sous forme négative comme s'ils n'avaient plus véritablement leur place dans le roman. Au chapitre I, le long passage de définitions scandé de « ayez donc appris », comme plus loin les descriptions de villes que le narrateur ne visite pas semblent symptomatiques d'un savoir qui ne se sent plus très légitime dans le récit. Par ailleurs, la relative brièveté du roman, son goût pour les effets parodiques et métalittéraires semblent également prendre acte de la crise que traverse le roman scientifique. D'ailleurs, il est intéressant de noter que l'autre roman de Verne publié en 1892, *Le Château des Carpathes*, est également assez différent du reste de la production vernienne, en ce qu'il s'apparente à une certaine veine fantastique, voire gothique (même si les phénomènes étranges reçoivent une explication de type scientifique), comme s'il s'agissait encore de renouveler le roman par la reprise et l'adaptation parodiques des procédés d'autres sous-genres⁴²³.

Forme hybride, intégrant des éléments du roman de vulgarisation scientifique, du roman d'aventures, du reportage, du carnet de travail de l'écrivain et du récit de voyage, *Claudius Bombarnac* est traversé par les problèmes qui se posent au roman de la fin du XIX^e siècle. C'est donc un texte de l'entre-deux, tiraillé entre plusieurs genres, et qui peine à se positionner. Sa piètre

et l'impute à « un affaiblissement général des idéaux de la science, observable dès la décennie antérieure » qu'il rapproche du développement d'une pensée fin-de-siècle sceptique et religieuse, qui s'oppose largement au positivisme antérieur. Il souligne également que les grands vulgarisateurs (Figuier, Charton...) meurent au tournant du siècle, de même que de beaucoup de collections et de magazines (in Bruno BÉGUET (dir.), *La Science pour tous. Sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Paris, Bibliothèque du conservatoire national des arts et métiers, 1990.)

423 Au-delà de leurs différences de tonalités et d'intertextualité (*Le Château des Carpathes*, s'inspire largement du roman gothique anglais, en proposant toutefois une explication scientifique du fantastique), les deux romans, qui ont d'ailleurs été publiés dans le même volume (ainsi qu'en volumes simples) partagent la thématique de la clôture mystérieuse (le boîte de Kinko, puis le wagon plombé dans *Claudius Bombarnac*, le *burg* dans *Le Château des Carpathes*). De plus, la présence de personnages roumains crée une forme de continuité entre les deux textes, d'autant que les descriptions de Mariota et de Zinca (et les patronymes, respectivement Koltz et Klork) sont assez proches.

réception par le public est peut-être liée à cette hésitation entre divertissement et didactisme, entre les ambitions stylistiques de l'auteur et la proximité du texte avec les codes galvaudés de la paralittérature. On pourrait ainsi lui appliquer l'analyse – contestée⁴²⁴ – que propose Serge Lehman dans sa préface « Hypermondes perdus » à l'anthologie *Chasseurs de Chimères*⁴²⁵ : le roman d'anticipation scientifique de la fin du XIX^e siècle a été dépassé par les productions de science-fiction américaines plus tardives, notamment pour des questions stylistiques, du fait de son trop grand attachement au « beau style », de son incapacité à « faire exploser l'académisme », « bref à s'inventer une esthétique à la hauteur de ses sujets⁴²⁶ ». Serge Lehman oppose ainsi les ouvertures *in medias res* fulgurantes et habituelles dans les romans de science-fiction américaine et, plus largement, leur style efficace et dynamique au travail stylistique plus classique (voire plus fade) de leurs prédécesseurs français⁴²⁷.

424 Lors de son intervention « La première littérature d'anticipation scientifique française au pied de la lettre » le 21 mars 2013 dans le cadre du séminaire du LIRE XIX^e siècle à l'université Lumière Lyon 2, Irène LANGLET a montré les limites de l'approche de Serge Lehman. Elle a notamment souligné que sa préface pratique une forme de distorsion historiographique (lisant les romans qu'il présente au prisme de la science-fiction postérieure) et a une démarche assez essentialiste et téléologique (avec l'idée d'une impureté originelle qui se résorbe progressivement) dans son approche du genre. De plus, il dramatise la tension entre une science-fiction « à la française » qui aurait été oubliée après l'arrivée dans les années 1950 de la SF américaine, se lamentant sur l'absence de tout travail (éditorial ou universitaire) sur la spécificité des textes de la Belle Époque.

425 L'anthologie *Chasseurs de chimères*, présentée par Serge Lehman, est paru en 2006 aux Éditions Omnibus (Paris) ; elle regroupe des romans d'anticipation scientifique français de la Belle Époque de J.H Rosny Aîné, Jacques Spitz, André Maurois, Raoul Brémond, Claude David, Michel Epy, Maurice Renard, Octave Béliard, Jean de la Hire, B. R. Bruss.

426 *Idem*, p. XVII.

427 Il conclue assez durement, passant des enjeux poétiques aux problématiques idéologiques à propos des romanciers français : « Ce qui les distingue de leurs homologues américains, c'est qu'ils n'ont pas su ou pas voulu créer leur propre subculture. Sans même connaître le détail de cette très longue histoire éditoriale, il suffit de lire leurs textes pour sentir à quel point les valeurs qu'ils défendent, loin d'annoncer l'émergence d'un groupe social saisi par le sentiment de son propre destin (les ingénieurs, les techniciens), reproduisent et amplifient, parfois jusqu'à la caricature, celles des auteurs « *lettrés* » dont ils héritent le pessimisme foncier, la haine du peuple et le désir de manger à l'heure ; ici comme là-bas, la merveille scientifique est toujours détruite à la fin et la société bourgeoise établie sur ses bases. » (*idem*, p. XX).

CONCLUSION

Une lecture de *Claudius Bombarnac* comme roman de la presse s'avère assez décevante, notamment parce qu'il n'y a que peu d'interactions entre le support de publication et le roman. Le choix du *Soleil* apparaît en effet comme peu approprié : ce journal ressemble fort peu à celui évoqué dans le récit (*Le XX^e Siècle*) ; l'absence de reportage dans ses pages freine toute possibilité d'écho entre le rez-de-chaussée et le reste de la publication. Si le feuilleton avait paru dans *Le Figaro* (ainsi que l'auteur le souhaitait), l'effet aurait certainement été différent et la problématique de la presse aurait vraisemblablement eu un impact plus important. De plus, la présentation du roman en tant que « carnet d'un reporter » brouille l'identité générique du texte : ce qui est donné à lire n'est donc pas – même fictivement – un travail achevé de journaliste. Le lien est donc difficile à établir entre le support et le contenu du roman. Et si *Claudius Bombarnac* paraît avoir plutôt bénéficié de sa publication en feuilleton, laquelle a contribué à dynamiser le texte (les coupures créant des effets de *suspense*), il n'est pas un pur produit de la « civilisation du journal » dans la mesure où il a été livré achevé au *Soleil* : le texte n'a pas été modifié pour s'adapter à son support, ni pour tenir compte de l'actualité immédiate ou des possibles réactions du lectorat. De même, la poétique du roman ne reprend celle du reportage qu'à la marge. Bien sûr, une telle affirmation fait problème, dans la mesure où, semble-t-il, c'est le rapport à la vérité qui distingue le reportage du roman ; dans *Claudius Bombarnac*, cette distinction entre discours de la vérité et de la fiction est toutefois assez peu traitée. Au contraire, le narrateur ne cesse de brouiller les cartes, au point d'apparaître comme un *alter ego* du romancier, puisque, évoquant des réalités qui lui sont inconnues, il donne des informations potentiellement fausses (car non vérifiées), ce qui est tout à fait contraire à l'éthique professionnelle du journaliste, laquelle sous-tend le pacte de lecture du reportage. La poétique du roman semble en fait majoritairement redevable à des genres plus anciens, tels que le récit de voyage et le roman d'aventures (que Jules Verne a largement contribué à mettre en place).

Par ailleurs, *Claudius Bombarnac* est manifestement le produit d'une tentative de renouvellement d'un modèle romanesque en perte de vitesse. Toutefois, le recours à des codes génériques très variés pose problème dans la mesure où le roman perd en unité et en cohérence ce

qu'il gagne en nouveauté et en originalité. Les types narratifs mobilisés se révèlent assez hétérogènes, au point que certaines de leurs caractéristiques sont difficilement conciliables. Une grande tension entre référentialité et sérialité traverse tout le roman : le reportage et le roman d'aventures s'opposent en effet sur la question de la médiatisation du rapport au monde. Le roman vernien est certes nécessairement dépendant de ses sources (l'auteur ne connaît pas par lui-même son sujet, et ce d'autant plus qu'une bonne partie est fictive), mais il n'y a aucune tentative pour cacher le caractère intertextuel du propos – au contraire, le narrateur se plaît à citer ses lectures, suivant une pratique habituelle dans les récits de voyage. La mobilisation massive de stéréotypes, caractéristique du roman d'aventures qui campe ainsi son décor à peu de frais à partir de la maîtrise des codes du genre par le lectorat, pose le même problème : en théorie⁴²⁸, le reportage se doit de faire table rase des présupposés et de créer une image de son objet à nouveaux frais, à partir de la seule expérience du reporter. De même, la perspective didactique (imposée pour partie par des contraintes éditoriales) se heurte à la logique parodique. Pour le reporter, l'information – dont la vérité est souvent contestable – fait largement fonction de « remplissage » en l'absence de matériau plus divertissant ; la mise au jour de telles stratégies d'écriture discrédite quelque peu les savoirs intégrés dans le roman. Le postulat de *Claudius Bombarnac* – à savoir l'analogie des modes de textualisation du roman et du reportage – paraît quelque peu contestable et provoque des tensions qui font écran entre le texte et le lecteur. De plus, le recours à un nombre important de modèles génériques (récit de voyage, reportage, roman – notamment d'aventures, mais pas seulement – théâtre) est responsable du caractère assez déstabilisant – et finalement décevant – du roman, qui ne correspond en définitive à aucun horizon d'attente dans la mesure où il ne remplit pleinement aucun pacte de lecture. La narration ne joue en effet pas le jeu de la référentialité – même fictivement – car les codes et toute une intertextualité romanesques sont très explicitement mobilisés (notamment grâce aux renvois à des œuvres de fiction, autres romans de Jules Verne et pièces de théâtre), ce qui gêne une lecture au prisme du reportage. Le texte ne peut pas passer non plus pour un reportage à cause de la forme du carnet de travail qui pousse à une lecture métalittéraire du roman, au prix d'un rapprochement entre narrateur et auteur. Le modèle du roman d'aventures, dont *Claudius Bombarnac* semble vouloir dévoiler nombre de codes, n'est pas non plus totalement suivi : le romanesque et le rythme trépidant propres à ce type de texte ne sont véritablement présents que dans le dernier quart du roman, et l'intrigue est un peu trop « sage 429 ». Matthieu Letourneux

428 Dans la pratique, une sérialité du reportage se met progressivement en place au fur et à mesure de la codification du genre.

429 Jules Verne avait d'ailleurs conscience du défi – pour partie imposé par son éditeur qui vise un public enfantin, avec la volonté de l'instruire – que représentait sa tâche d'intéresser le lecteur « sans viol, ni adultère, ni passion extra » (lettre à Jules Hetzel du 3 décembre 1889, citée in Daniel COMPÈRE, *Jules Verne Écrivain, op. cit.* p. 28).

explique en effet que le roman d'aventures se doit de thématiser la confrontation entre la sauvagerie et la civilisation ; si le héros réussit *in fine* à restaurer l'ordre de la civilisation, il n'y parvient qu'en tirant sa force d'un dépassement de la sauvagerie, lequel nécessite qu'il recoure aux moyens de l'ennemi. Or aucun des personnages positifs de *Claudius Bombarnac* n'est tenté par la transgression (Kinko viole certes le règlement de la Compagnie en voyageant clandestinement, mais il est loin de mettre en péril les valeurs de la civilisation !). L'hybridité du roman, qui présente un certain caractère ludique pour le lecteur, rapproche ce texte des productions paralittéraires qui procèdent du même type de lecture⁴³⁰ et proposent la même confrontation entre réalité et fiction, confrontation dans laquelle le romanesque triomphe en définitive. Toutefois, le faible succès de cette œuvre est sans doute lié à son inadéquation aux codes des genres dont il s'inspire.

Néanmoins, *Claudius Bombarnac* présente quelques caractéristiques intéressantes. Tout d'abord, sur le plan idéologique, la contrainte didactique qui s'impose à l'auteur le conduit à donner une vision somme toute originale de l'Asie : si le discours est assez eurocentré et stéréotypé, c'est une région en pleine mutation qui est représentée. Le fil rouge du roman est en effet constitué par le spectacle de son accession à la modernité – tant technique que sociale, puisque le progrès, incarné par la colonisation russe, est symbolisé par des infrastructures (locomotive, télégraphe, bicyclette...) et par une législation libérale (en particulier à l'égard des femmes et des minorités). Ce propos n'est toutefois pas dépourvu d'arrière-pensées : faire l'éloge de la colonisation russe est vraisemblablement un moyen détourné de valoriser les pratiques de la France en la matière. Et le choix d'un roman d'anticipation semble montrer la pérennité et la suprématie du modèle européen, en particulier français, puisque les excès d'un capitalisme rapace (associé dans le récit aux Anglo-saxons) sont stigmatisés à travers les figures ridicules de Fulk Ephrinell et d'Horatia Bluett, tandis que l'Angleterre se voit reprocher son arrogance et l'Allemagne sa lourdeur. À l'opposé, la France est représentée comme un pays de culture attractif (grâce au personnage de Pan-Chao) qui rayonne de par le monde (au travers du couple Caterna). Toutefois la tonalité moqueuse qui baigne tout le roman, notamment grâce à l'usage d'une ironie caractéristique d'une certaine écriture médiatique, l'empêche de devenir pesamment patriotique.

L'humour qui se manifeste d'un bout à l'autre du récit joue également un rôle assez important : il contribue pour une part à mettre à distance tous les discours, tant idéologiques que scientifiques, et ce faisant, se heurte au didactisme affiché des textes verniens. En contrepartie, il donne une certaine vivacité à un roman dont les dialogues « truffés » de bons mots et de calembours constituent

430 Juliette RAABE, in « La série comme système ludique » définit le mode de lecture sériel comme ludique (dans *Armes, larmes, charmes...*, sous la direction de Paul BLETON *op. cit.*).

certainement une des caractéristiques les plus attachantes. Cette légèreté vient largement compenser l'ennui dont souffre le narrateur (et qu'il se fait un devoir de communiquer à son lecteur) ; elle donne également une certaine théâtralité au roman.

Et surtout, *Claudius Bombarnac* se révèle être un véritable roman de reporter : à la différence de nombre de ses collègues fictifs de la Belle Époque, Claudius Bombarnac n'est pas un héros, il fait seulement son métier – le récit qu'il en fait en dévoile d'ailleurs les ficelles. En cela, il est très différent de personnages comme le Rouletabille de Gaston Leroux, le Fandor de Souvestre et Allain ou le Lavarède de Paul d'Ivoi⁴³¹, qui ne sont reporters qu'en théorie (ils sont présentés et se présentent comme tels mais ne sont que très rarement montrés à l'œuvre). Leur profession est avant tout un prétexte, un moyen de les faire accéder à l'aventure, dans laquelle ils exercent en réalité des fonctions de détective et/ou d'aventuriers⁴³². À l'inverse, *Claudius Bombarnac* dévoile véritablement la fabrique du reportage (même si le texte semble montrer surtout celle du roman dans une logique métalittéraire et parodique) et fait du narrateur moins un héros qu'un employé – dévoué – de son journal ; la figure perd d'ailleurs en romanesque ce qu'elle gagne en réalisme. Le roman propose d'ailleurs explicitement toute une réflexion sur le reportage : son origine (américaine), ses fonctions (plaire, instruire et informer), sa poétique (proche de celle du roman). L'auteur se fait ainsi le défenseur d'un modèle de reportage à la française, littéraire au point de s'inscrire dans la lignée du roman avec lequel il partage nombre de points communs. Si le reportage ne fournit pas véritablement sa poétique au roman de Jules Verne, il en est la thématique, et comme tel, est travaillé en profondeur, dans une perspective référentielle assez originale.

Le traitement du personnage de Claudius Bombarnac par les illustrateurs du roman met d'ailleurs en évidence les différentes facettes du roman. Les gravures de Léon Benett⁴³³ pour les éditions Hetzel, au nombre de cinquante-cinq, sont assez intéressantes : d'abord, elles montrent Claudius Bombarnac en reporter. Il est ainsi représenté en train d'écrire dans un carnet⁴³⁴, attribut symbolique du journaliste ; cette image fait d'ailleurs écho au texte, puisque comme lui, elle figure le reporter à l'œuvre. De même, l'importance du témoignage direct et de l'expérience personnelle

431 Le premier volume mettant en scène Lavarède date de 1894, la série des *Aventures de Rouletabille* commence en 1907 et celle de Fantomas en 1911.

432 Guillaume PINSON décrit très bien cet apparent paradoxe des romans de reporters dont les héros n'exercent jamais leur profession (ils semblent constituer un type romanesque) : « Dans les deux cas — désignations du reporter et indices du reportage —, et compte tenu de l'absence à peu près complète de mise en scène du journaliste en train d'écrire ses reportages, le statut du héros comme reporter au sein de son univers fictif ne se comprend qu'en vertu d'un rapport à un hors-texte de référence, à un contexte social et institutionnel plus ou moins fixé où le reporter fictif va puiser la motivation implicite de certaines de ses qualités. » (« Tintin avant Tintin : origines médiatiques et romanesques du héros reporter », *Études françaises*, vol. 46, n°2, 2010, p. 11-25, ici p. 18.)

433 Elles figurent également dans Jules VERNE, *Claudius Bombarnac. Le Pilote du Danube*, préface de Charles-Noël MARTIN, Lausanne, Éditions Rencontre, 1970.

434 *Idem*, p. 3.

comme fondement du reportage est rendue grâce à un travail sur les jeux de regards : Claudius Bombarnac est toujours montré en train d'observer quelque chose (par exemple ses compagnons de voyage⁴³⁵) ; le fait qu'il porte un monocle⁴³⁶ attire l'attention du lecteur sur l'œil du personnage. Le travail de Léon Benett souligne également l'hybridité générique du roman : la présence du reporter dans les images discrédite l'hypothèse du carnet de voyage (des croquis de la main d'un journaliste pourraient accompagner un article⁴³⁷, mais il est peu probable qu'il livrerait autant d'autoportraits⁴³⁸). Ces illustrations oscillent visiblement entre deux tendances : certaines gravures s'inscrivent clairement dans la lignée de celles qui accompagnent les récits de voyages⁴³⁹ (notamment ceux publiés dans *Le Tour du Monde*), et possèdent le même caractère documentaire. Elles représentent des scènes (telles que la danse des derviches⁴⁴⁰) ou des bâtiments pittoresques (une mosquée à Samarcande par exemple⁴⁴¹). Pour réaliser ces gravures, Léon Benett a manifestement mis en œuvre un procédé semblable à celui de Jules Verne : de même que le romancier a inséré des passages informatifs en les mettant en scène sous forme de dialogue, l'illustrateur a adapté des images au roman en y intégrant des portraits des personnages de l'intrigue (reconnaissables à leurs costumes à la mode européenne). D'autres gravures, qui représentent des scènes spectaculaires ou romanesques (le combat contre les bandits ou le mariage des deux représentants de commerce⁴⁴²) rappellent plutôt les illustrations des romans d'aventures et contribuent à l'inscription de *Claudius Bombarnac* dans ce genre. Quant aux illustrations réalisées par Henri Faivre pour Hachette⁴⁴³, elles sont moins nombreuses et moins riches de sens : si celle de la page de titre montre le reporter⁴⁴⁴ écrivant dans un carnet, les autres s'attachent principalement à rendre des scènes d'action⁴⁴⁵ (le baron allemand courant après son chapeau, Faruskiar abattant la

435 *Idem*, p. 183.

436 Ce détail est absent du texte, dans lequel les problèmes de vue sont apparemment réservés à des personnages dont ils soulignent le caractère monomaniacque – Miss Bluett et le baron Weisschnitzerdörfer.

437 Des croquis pouvaient figurer dans des articles – en particulier ceux consacrés à des crimes, comme le montre Elsa DE LAVERGNE (*in La Naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale.*, Paris, Classiques Garnier, 2009) ; on en rencontre également dans certains romans populaires, notamment policiers, tels que *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux.

438 Par contre, dans certains récits de voyage figurent des portraits de leurs auteurs : dans le second volume de 1883 du *Tour du Monde*, une gravure de Marie de Ujfalvy-Bourdon (signée de G. Vuillier) accompagne son texte (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k344192/f394.tableDesMatières>.)

439 D'autres rappellent beaucoup les photos prises par Paul Nadar lors de son voyage au Turkestan en 1890 (voir Anne-Marie BERNARD et Claude MALÉCOT (introduction, choix de photographies et de textes), *L'Odysée de Paul Nadar au Turkestan, 1890*, *op. cit.*).

440 Jules VERNE, *Claudius Bombarnac. Le Pilote du Danube*, préface de Charles-Noël MARTIN, Lausanne, Éditions Rencontre, 1970, p. 174.

441 *Idem*, p. 134.

442 *Idem*, p. 25 et p. 229.

443 Jules VERNE, *Claudius Bombarnac*, Paris, Hachette, 1936.

444 Claudius Bombarnac porte ici un chapeau, un pardessus et fume : son aspect rappelle assez les détectives de cinéma.

445 Les passages illustrés par Henri Faivre ont souvent été également traités par Léon Benett (ce sont les moments clés

panthère...). Ces illustrations sont intéressantes dans la mesure où elles proposent des réceptions possibles du roman⁴⁴⁶ ; on remarque que la thématique de la presse, pourtant centrale dans le récit, y occupe une place somme toute secondaire.

Pourtant, il existe manifestement une affinité particulière entre le reportage et l'image : Michel Collomb⁴⁴⁷ montre en effet qu'après 1918, des photographies accompagnent nombre de publications de reportages dans la presse, suivant le modèle américain. Progressivement, le texte se réduit alors jusqu'à devenir seulement une légende des images, tandis que les magazines de reportages photographiques se développent (dans les années 1920⁴⁴⁸) : le reportage-photo convient mieux que le texte à un goût de plus en plus net pour la « factualité » (la photographie restituant directement le choc de l'événement). Cette proximité entre un certain type de reportage et l'image explique peut-être qu'il existe tout un imaginaire populaire et graphique du reporter : on pense bien évidemment à Tintin⁴⁴⁹, qui est reporter au *Petit Vingtième*⁴⁵⁰, mais ce n'est pas le seul. Guillaume Pinson souligne la proximité entre les *Aventures de Tintin* et les romans de reporters qui constituent un « chaînon essentiel⁴⁵¹ » entre le reportage réel et la bande-dessinée, laquelle emprunte finalement assez peu au reportage :

En réalité, du grand reportage chez Hergé au moment du premier Tintin, il demeure moins une posture idéologique qu'une poétique, tout cela sur fond d'aura héroïque. [...] Depuis la fin du XIX^e siècle, le grand reportage est un genre dont le geste fondamental est celui du rassemblement. Comme l'a brillamment montré Géraldine Muhlmann dans son *Histoire politique du journalisme*, situés derrière ce « témoin ambassadeur » qu'est le reporter, les lecteurs sont invités à se rassembler autour de valeurs, de marques symboliques et de traits culturels qui transparaissent dans le reportage. [...] On comprend dès lors que Tintin ne peut écrire, ou que cela soit très secondaire ; ce n'est pas derrière l'écrivain-journaliste que cette communauté se soude, mais derrière l'action du reporter-témoin. Chez Tintin, si ce n'est qu'à une seule occasion, dans *Tintin au pays des Soviets*, la mise en scène de l'écriture du reportage, ainsi que l'existence textuelle de ce même reportage hypothétique, demeurent hors-cadre, déléguées à l'imagination du lecteur. Montrer le reporter en train d'écrire constitue en fait une erreur narrative qui ne se reproduira plus dans la série, car cette pause extrait Tintin de ses propres aventures, institue un décalage avec lui-même qui s'avère intolérable. Dans une rare scène où Tintin se désigne lui-même journaliste, au début de *Tintin au Congo*, on se souvient de ce moment où une meute de journalistes de diverses nationalités assaillent le jeune reporter pour tenter de lui acheter son futur reportage ; Tintin décline ces offres et explique : « Je suis déjà engagé vis-à-vis d'autres journaux, auxquels j'ai donné l'exclusivité de mes reportages . » [...] Mais des reportages à venir que suggèrent ce genre de scènes il ne sera plus question par la suite ; libre au lecteur de se demander en fin d'album si les reportages qu'écrira Tintin seront différents des aventures qu'il vient de lire ! Or précisément, c'est ici que la poétique du reportage ne

de l'intrigue), mais leurs travaux sont assez différents : les illustrations originales sont très précises, avec beaucoup de détails, et assez sombres tandis que les dessins de 1936 sont beaucoup moins documentaires, et utilisent une technique qui rappelle la ligne claire.

446 On peut penser que celle de Léon Benett a pu être guidée (peut-être par Jules Verne, et par son éditeur assurément), puisqu'il a travaillé du vivant de l'auteur.

447 Michel COLLOMB, *La Littérature Art Déco*, op. cit.

448 Le magazine *Vu* est ainsi créé en 1928 par Lucien Vogel.

449 Le personnage créé par Hergé apparaît pour la première fois – dans *Tintin au pays des Soviets* – en 1929.

450 Toutefois, dès le troisième volume de ses aventures (*Tintin en Amérique*, qui date de 1932), le sous-titre « Reporter du *Petit Vingtième* » disparaît ; de plus, Tintin part en Amérique « pour vaincre les gangsters » et non pour enquêter à leur sujet.

451 Guillaume PINSON, « Tintin avant Tintin : origines médiatiques et romanesques du héros reporter », *Études françaises*, vol. 46, n° 2, 2010, p. 11-25 ; la citation provient de la page 21.

concorde pas avec la fictionnalisation du reporter de bande dessinée telle que l'invente Hergé. Le lecteur de journaux qui lit un « vrai » reportage a sous les yeux à la fois l'action du reporter et le « résultat » textuel de ce reportage. Tous les grands reportages sont homodiégétiques : le « je » du narrateur se pose explicitement en instance qui raconte le reportage et en témoin qui a vécu ce qui est narré. C'est donc à travers le témoignage d'une expérience vécue et ressentie que le reporter atteste la véracité de ce qu'il écrit.⁴⁵²

De même, cette « héroïsation » paradoxale de journalistes, qui ne sont héros qu'en dehors de leur profession est également à l'œuvre dans plusieurs *comics* américains : Umberto Eco s'est intéressé au cas de Superman⁴⁵³ et montre, qu'en dépit du caractère absolument exceptionnel du personnage (d'origine extra-terrestre, il dispose de super-pouvoirs qui le rendent quasiment invisible),

il est loisible au lecteur de s'identifier à l'image de Superman. En effet, ce dernier vit parmi les hommes sous l'identité mensongère du journaliste Clark Kent, un type apparemment peureux, timide, médiocrement intelligent, un peu gauche, myope, soumis à sa collègue Lois Lane, une femme dominatrice et capricieuse qui le méprise, car elle est éperdument amoureuse de notre héros. D'un point de vue narratif, la double identité de Superman a une raison d'être, puisqu'elle permet d'articuler de façon extrêmement variée le récit de ses aventures, les équivoques, les coups de théâtre, un certain suspense de polar. Mais d'un point de vue mythopoétique, la trouvaille est carrément géniale : en effet, Clark Kent incarne exactement le lecteur moyen type, bourré de complexes et méprisés par ses semblables ; ainsi par un évident processus d'identification, n'importe quel petit employé de n'importe quelle ville d'Amérique nourrit le secret espoir de voir fleurir un jour, sur les dépouilles de sa personnalité, un surhomme capable de racheter ses années de médiocrité.⁴⁵⁴

Une analyse similaire peut être formulée au sujet de Spider-Man⁴⁵⁵ : Peter Parker, orphelin élevé par son oncle et sa tante, est un lycéen brillant et introverti, en proie aux brimades de ses camarades de classe. Suite à la morsure accidentelle d'une araignée radioactive, il acquiert des super-pouvoirs et devient justicier. Toutefois, pour gagner un peu d'argent (sa famille est assez pauvre), il trouve un petit boulot de journaliste local au *Daily Bugle* (*Le Quotidien* dans la version française), dirigé par J. Jonah Jameson, qui porte un jugement très négatif sur les super-héros. Pour ces deux personnages de la culture populaire américaine (et mondiale) que sont Superman et Spider-Man, la profession de journaliste ne conditionne même pas à la marge leur condition d'aventuriers ; au contraire, elle sert de masque de leur véritable identité héroïque. Elle leur donne également une attache au réel : travailler (et, qui plus est, comme salariés) les rapproche de leur lectorat ; de plus, sur un plan purement narratif, elle est source de connivence avec le lecteur qui connaît les deux faces du personnage, contrairement à la plupart des autres figures des *comics*. Ces *comics* vont donc

452 *Idem.*, p. 15-17.

453 Superman est un super-héros de l'univers DC Comics ; crée en 1932 par le scénariste américain Jerry Siegel et le dessinateur canadien Joe Shuster, il paraît pour la première fois en 1938. Quoiqu'il appartienne à la première génération des super-héros, il reste très populaire et fait l'objet de nombreuses variations (notamment sous forme de films et de dessins animés).

454 Umberto ECO, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 114.

455 Spider-Man est un personnage de l'univers Marvel ; c'est une création du scénariste Stan Lee et du dessinateur Steve Ditko en 1960. Extrêmement populaires, ses aventures ont également fait l'objet de nombreuses adaptations.

plus loin que les romans de reporters de la Belle Époque, dans lesquels le journalisme participait tout de même de l'aventure : ici, il est ramené au rang de banalité, et symbolise même la normalité en tant qu'elle s'oppose au romanesque⁴⁵⁶.

456 On peut trouver un contre-exemple de ce modèle dans les *comics* de la série *Transmetropolitan*, du scénariste Warren Ellis et du dessinateur Darick Robertson, qui débuta en 1997 et compta soixante numéros publiés chez DC Comics aux États-Unis (en France, *Transmetropolitan* est publié en six gros volumes chez DC Comics/Panini France à partir de 1998). Cette série raconte les aventures d'un journaliste et éditorialiste politique dans un univers marqué par la science-fiction. Le personnage central, Spider Jerusalem, est un héros décalé (plus proche des personnages de romans noirs que des super-héros traditionnels), un provocateur cynique, dont la vulgarité n'a d'égale que la consommation de drogues, et qui place son travail sous le signe de la Vérité. Ces *comics* sont intéressants et peuvent être rapprochés de *Claudius Bombarnac* (aussi étonnant que ça puisse paraître) car toute l'intrigue du récit est articulée autour de la profession et de l'idéal journalistique du personnage central. Le lecteur suit ainsi les démarches du journaliste à travers la Ville (un univers urbain ultra-moderne qui sert de cadre à la majorité du récit) et découvre ses techniques (musclées) d'interview, ses méthodes de travail à la limite de l'illégalité. Il assiste également à la rédaction de ses articles (qui se distinguent de la narration par leur présentation : ils sont rédigés en lettres d'imprimerie et apparaissent dans des cadres colorés) et de ses notes personnelles. La présence récurrente de deux assistantes et du rédacteur du *Word*, le journal qui emploie un temps Spider Jerusalem permet l'insertion d'un discours très provocateur dans sa forme mais assez traditionnel sur le fond : le héros milite en faveur d'une presse libre, qui fonctionne véritablement comme quatrième pouvoir, et dont le seul objectif doit être la mise au jour et l'expression de la vérité. On peut citer un passage du troisième volume : « Royce, il est exactement minuit moins deux. Tu n'as pas le temps de faire valider cet article [par la censure] et de le faire imprimer. J'ai des sources authentifiées pour absolument tout ce qu'il y a dans cet article, Royce. Chaque nom est vrai, et vérifié. Publie-le. Laisse-les gueuler. On emmerde le conseil d'administration. Ça va être la plus grosse vente de l'année. Demain, à c't'heure, ils pourront tous aller s'acheter de nouvelles prostatites. En platine. Et toi et moi, Royce... ... on aura dit **la vérité**. » (in Warren Ellis et Darick Robertson, *Transmetropolitan*, 3, *Seul dans la Ville*, Paris, DC Comics/Panini France, 2008 ; il n'y a pas de numéro de page).

BIBLIOGRAPHIE

I CORPUS PRIMAIRE

a) Manuscrit

Manuscrit de 1890, conservé à la bibliothèque municipale de Nantes :
<http://www.bm.nantes.fr/Portail/Site/Typo3.asp?lang=FR&id=2>⁴⁵⁷

b) Pré-publications

Jules VERNE, *Claudius Bombarnac*, pré-publication en feuilleton dans le quotidien *Le Soleil* entre le 10 octobre et le 7 décembre 1892.

c) Publications en volume

Jules VERNE, *Claudius Bombarnac. Le Château des Carpathes*, Paris, Hetzel, 1892.

Jules VERNE, *Claudius Bombarnac*, Paris, Hetzel, 1911.

Jules VERNE, *Claudius Bombarnac*, Paris, Hachette, 1936.

⁴⁵⁷ Les sites mentionnés ont été consultés pour la dernière fois le 20 mai 2013.

d) Édition moderne de référence

Jules VERNE, *Claudius Bombarnac. Le Pilote du Danube*, préface de Charles-Noël MARTIN, Lausanne, Éditions Rencontre, 1970.

II CORPUS SECONDAIRE : OUVRAGES CRITIQUES

1) Sur l'auteur et son œuvre

a) Jules Verne par lui-même

Entretiens avec Jules Verne 1873-1905, réunis et commentés par Daniel COMPÈRE et Jean-Michel MARGOT, Genève, Slatkine, 1998.

Correspondance inédite de Jules Verne et Pierre-Jules Hetzel (1863-1886), établie par Olivier DUMAS, Volker DEHS et Piero GONDOLO DELLA RIVA, Tome I (1863-1874), Genève Éditions Slatkine, 1999.

Correspondance inédite de Jules et Michel Verne avec l'éditeur Louis-Jules Hetzel (1886-1914), établie par Olivier DUMAS, Volker DEHS et Piero GONDOLO DELLA RIVA, Tome I (1886-1896), Genève, Éditions Slatkine, 2004.

b) Sur sa bibliographie

Piero GONDOLLO DELLA RIVA, *Bibliographie analytique de toutes les œuvres de Jules Verne*, Société Jules Verne, Paris, 1977.

Marc JAKUBOWSKI, *Jules Verne, l'œuvre d'une vie, Guide du collectionneur vernien* Éditions Le Sphinx des glaces, 2004.

c) Sur l'œuvre

Christian CHELEBOURG, *Jules Verne, L'Œil et le ventre. Une poétique du sujet*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999.

Jean CHESNEAUX, *Jules Verne. Un regard sur le monde. Nouvelles lectures politiques*, Paris, Bayard, 2001.

Daniel COMPÈRE, « Claudius Bombarnac : Verne, Saverna, Caterna », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n°35-36, 1975.

Daniel COMPÈRE, *Jules Verne Écrivain*, Genève, Droz, 1991.

- Daniel COMPÈRE, *Jules Verne, Parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, 2005.
- Pierre MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, « III Quelques œuvres », Paris, François Maspéro, 1966.
- Jean-Michel MARGOT, *Jules Verne en son temps vu par ses contemporains francophones (1863-1905)*, *Cahier Jules Verne*, II, Amiens, Encrage, 2004.
- Jean-Pierre PICOT et Christian ROBIN (dir.), *Jules Verne : cent ans après*, actes du colloque de Cerisy (2 au 12 août 2004), Rennes, Terre de Brume, 2005.
- Robert POURVOYEUR, « Le répertoire de ce bon M. Caterna », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n°33-34, 1975.
- François RAYMOND (dir.), *Jules Verne I. Le Tour du Monde*, *La Revue des lettres modernes*, n°456-461 Paris, Minard, 1976 (3).
- Christophe REFFAIT et Alain SCHAFFNER (dir.), *Jules Verne ou les inventions romanesques*, Amiens, Encrage Université, 2007.
- François REYNAUD et Simone VIERNE (dir.), *Jules Verne et les sciences humaines*, actes du colloque de Cerisy (11 au 21 juillet 1978), Paris, éditions 10/18, 1979.
- Marc SORIANO, *Jules Verne. Biographie*, Paris, Julliard, 1978.
- Jean-Yves TADIÉ, *Regarde de tous tes yeux, regarde !*, Paris, Gallimard, 2005.
- Europe* « Jules Verne », novembre-décembre 1978, n°595-596.
- Europe*, « Jules Verne », janvier-février 2005, n°909-910.
- Revue Jules Verne, Conversations avec Michel Serres. Jules Verne, la science et l'homme contemporain*, Amiens, Encrage, 2002, n°13-14.

2)Théorie littéraire (ouvrages généraux)

- Ruth AMOSSY et Elisheva ROSEN, *Les Discours du cliché*, Paris, Éditions CDU et SEDES réunis, 1982.
- Roland BARTHES, « L'effet de réel », in *Communication*, 11, 1968, pp. 84-89, doi : 10.3406/comm.1968.1158 ;http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158
- Pierre-Marc de BIASI, *Génétique des textes*, Paris, CNRS éditions, 2011.
- Pierre BOURDIEU *Les Règles de l'art. Genèse et esthétique du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

Michel COLLOMB, *La Littérature Art Déco, Sur le style d'époque, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.*

Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976.

Claude DUCHET et Patrick MAURUS, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011.

Michel FOUCAULT, *Dits et écrits, I. 1954-1975*, « Postface à Flaubert (G.) », pp. 321-354, Paris, Gallimard, 1994.

Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2002.

Sylvie THOREL-CAILLETEAU, *Fictions du savoir et savoirs de la fiction, Flaubert, Goethe, Melville*, Paris, PUF, 2011.

Jean-Marie VIPREY, « Un de ces [syntagmes] qui... (à propos de la locution *un(e) de ces [...]* qui) », *Corpus* [En ligne], 5 | décembre 2006, mis en ligne le 12 février 2008, Consulté le 27 décembre 2012. URL : <http://corpus.revues.org/index713.html>.

3) Sur le roman

a) Ouvrages généraux

Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Judith LYON-CAEN, *La Lecture et la Vie. Les Usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.

Henri MITTERAND, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1986.

Mona OZOUF, *Les Aveux du roman, Le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, Fayard, 2001.

Tzevetan TODOROV, *Poétique de la prose, choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, « Typologie du roman policier », 1980.

b) Sur le roman d'aventures

Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, PULIM, 2010.

Blog de Matthieu LETOURNEUX : <http://www.roman-daventures.com/>

Jean-Yves TADIÉ, *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982.

d) Sur le roman populaire

Loïc ARTIAGA (dir.), *Le Roman populaire 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, Paris, Autrement, «Mémoires/Cultures», 2008.

Paul BLETON (dir.), *Armes, larmes, charmes...*, Québec, Nuit blanche éditeur, « Collection études paralittéraires », 1995.

Daniel COUÉGNAS, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, « Poétique », 1992.

Umberto ECO, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993.

Michel NATHAN, *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, PUL, 1990.

Francis MARCOUIN, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006.

Jacques MIGOZZI (dir.), *Le Roman Populaire en Question (s)*, Limoges, PULIM, «Littératures en marge», 1997.

Anne-Marie THIESSE, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil, 2000.

Jean-Claude VAREILLE, *Le Roman Populaire français (1789-1914) Idéologies et pratiques. Le trompette de la Bérézina*, Limoges, PULIM/Nuit blanche éditeur, «Littératures en marge», 1994.

4) Sur la presse

a) Histoire de la presse

Marie-Laure AURENCHE, *Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833-1870)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

Christophe CHARLE, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, 2004.

Christian DELPORTE, *Les Journalistes en France, 1880-1950 Naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil, 1999.

Patrick EVENO, *Histoire de la presse française de Théophrase Renaudot à la révolution numérique*, Paris, Flammarion, 2012.

Dominique KALIFA, Philippe REGNIER, Marie-Ève THERENTY, Alain VAILLANT (dir.) *La Civilisation du journal, Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011.

Jacqueline PLUET-DESPATIN, Michel LEYMARIE et Jean-Yves MOLLIER (dir.), *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2002.

b) Sur le reportage

Myriam BOUCHARENC, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2004.

Marc MARTIN, *Les Grands Reporters. Les débuts du journalisme moderne*, Paris, Audibert, 2005.

Marc MARTIN, « Le Voyage du grand reporter, de la fin du XIX^e siècle aux années 1930 », *Le Temps des médias*, 2007/1 n° 8, p. 118-129. DOI : 10.3917/tdm.008.0118

c) Dans son interaction avec la littérature

Guillaume PINSON, « Tintin avant Tintin : origines médiatiques et romanesques du héros reporter », *Études françaises*, vol. 46, n° 2, 2010, p. 11-25,

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/044532ar>, DOI: 10.7202/044532ar.

Nathalie PREISS, *Pour de rire ! La blague au XIX^e siècle ou la représentation en question*, Paris, PUF, 2002.

Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT (dir.), *Presses et Plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2004.

Marie-Ève THÉRENTY, *La Littérature au quotidien. Poétique journalistique au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

Marie-Ève THÉRENTY, « De la nouvelle à la main à l'histoire drôle : héritages des sociabilités journalistiques du XIX^e siècle », *Tangence*, numéro 80, hiver 2006, pp. 41-58, <http://id.erudit.org/iderudit/013545ar>

Site Médias 19 : <http://www.medias19.org/>

5) Sur la vulgarisation scientifique

Bruno BÉGUET (dir.), *La Science pour tous. Sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Paris, Bibliothèque du conservatoire national des arts et métiers, 1990.

Bernadette BENSAUDE-VINCENT, « Un public pour la science : l'essor de la vulgarisation au XIX^e siècle », *Réseaux*, 1993, volume 11 n°58. pp. 47-66, doi : 10.3406/reso.1993.2304
url :http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1993_num_11_58_2304

6) Sur les arts du spectacles

Patrick BERTHIER, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1986.

Loïc P. GUYON et Sylvie REQUEMORA-GROS (dir.), *Voyage et théâtre*, Paris, PUPS, 2011.

Anne MARTIN-FUGIER, *Comédienne. De Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Le Seuil, 2001.

Agathe NOVAK-LECHEVALIER, *La Théâtralité dans le roman, Stendhal, Balzac*, thèse de doctorat en littérature française (Université Paris III-Sorbonne nouvelle), sous la direction de M. Dominique Combe, soutenue le 7 décembre 2007.

Jean-Claude YON (dir.), *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.

7) Sur le voyage

a) Sur le récit de voyage et le rapport à l'autre (perspective littéraire)

Jean-Noël JEANNENEY (dir.), *Une idée fausse est un fait vrai, Les stéréotypes nationaux en Europe*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000.

Frank LESTRINGANT et Sarga MOUSSA, *Homo viator, le Voyage de la vie (XV^e-XX^e siècle)*, *La Revue des Sciences humaines*, n°245, Lille, Presses de Lille III, janvier-mars 1997.

Sophie LINON-CHIPON, Véronique MAGRI-MOURGUES et Sarga MOUSSA (dir.), *Miroirs de textes : récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998.

Denys LOMBARD (dir.), avec la collaboration de Catherine CHAMPION et Henri CHAMBERT-LOIR, *Rêver l'Asie. Exotisme et littérature coloniale aux Indes, en Indochine et en Insulinde*, Paris, Éditions des l'École des Hautes Études en Sciences sociales, 1993.

Sarga MOUSSA, *La Relation orientale, Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris, Klincksieck, Paris, 1995.

Sarga MOUSSA (dir.), *L'Idée de « race » dans les sciences humaines (XVIII^e et XIX^e siècles)*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Michèle RIOT-SARCEY, Thomas BOUCHET et Antoine PICON (dir.), *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse, 2007.

b) Sur le voyage comme pratique (perspective historique)

Catherine BERTHO LAVENIR, *La Roue et le Stylo. Comment nous sommes devenus touristes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1999.

Matthieu FLONNEAU et Vincent GUIGUENO (dir.), *De l'histoire des transports à l'histoire de la mobilité ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Henry PEYRET, *Histoire des chemins de fer en France et dans le monde*, Paris, Société d'éditions françaises et internationales, 1949.

8) Sur l'Asie centrale : géographie et géopolitique

a) Généralités

Catherine POUJOL, *Dictionnaire de l'Asie centrale*, Paris, Ellipses, 2001.

b) Géopolitique de la région au XIX^e siècle

*Articles contemporains du roman

Edouard BLANC, « Le chemin de fer transcasprien. », *Annales de Géographie*. 1895, t. 4, n°16, pp. 325-345. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/geo_0003-4010_1895_num_4_16_5860 .

Maurice ZIMMERMANN, « Le développement des possessions russes en Asie. Politique commerciale et grands travaux. », *Annales de Géographie*. 1897, t. 6, n°26. pp. 187-189. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/geo_0003-4010_1897_num_6_26_5597 .

*Ouvrages modernes

Mohammad-Reza DJALILI et Thierry KELLNER, *Géopolitique de la nouvelle Asie Centrale*, Paris, PUF, 2001.

Jacques PIATIGORSKY et Jacques SAPIR (dir.), *Le Grand Jeu, XIX^e siècle, Les Enjeux géopolitiques de l'Asie centrale*, Paris, Autrement, 2009.

c) Sur les explorations et les explorateurs

Anne-Marie BERNARD et Claude MALÉCOT (introduction, choix de photographies et de textes), *L'Odyssée de Paul Nadar au Turkestan, 1890*, Paris, Monun, Editions du patrimoine, 2007.

Numa BROCC, *Dictionnaire illustré des explorateurs français du XIX^e siècle*, II Asie, Paris, Éditions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 1992.

Svetlana GORSHENINA, *Explorateurs en Asie Centrale, Voyageurs et aventuriers de Marco Polo à Ella Mailland*, Genève, Editions Olizane, 2003.

Michel JAN, *Le Voyage en Asie centrale et au Tibet, Anthologie des voyageurs occidentaux du Moyen-Age à la première moitié du XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1992.

9) Sur le contexte historique

a) Histoire politique

Serge BERNSTEIN, Michel WINOCK (dir.), *L'Invention de la démocratie, 1789-1914*, Paris, Seuil, 2002.

Christophe CHARLE, *Histoire sociale de la France*, Paris, Seuil, 1991.

Francis DEMIER, *La France du XIX^e siècle, 1814-1914*, Paris, Seuil, 2000.

b) Histoire culturelle

Dominique KALIFA, *La Culture de masse en France, 1. 1860-1930*, Paris, La Découverte « Repères », 2001.

10) Usuels

Encyclopedia Universalis : <http://www.universalis.fr/>.

Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain REY, Paris, Le Robert, 2006.

Dictionnaire des expressions et locutions, par Alain REY et Sophie CHANTREAU, Paris, Le Robert, 1979.

Trésor de la Langue française (en ligne) : <http://atilf.atilf.fr/>