



HAL
open science

Le Voyage au centre de la Terre de Jules Verne, entre emprunt et plagiat du Voyage dans le cristal de George Sand

Mélodie Gounon

► **To cite this version:**

Mélodie Gounon. Le Voyage au centre de la Terre de Jules Verne, entre emprunt et plagiat du Voyage dans le cristal de George Sand. Littératures. 2019. dumas-02138073

HAL Id: dumas-02138073

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02138073>

Submitted on 23 May 2019

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

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

UFR LLASIC



UNIVERSITÉ
Grenoble
Alpes

Le Voyage au centre de la Terre de Jules Verne, entre emprunt et plagiat du
Voyage dans le cristal de George Sand.



Illustration du *Voyage au centre de la terre* par E. Riou

Mélodie GOUNON
Sous la direction de **Laetitia GONON**

Département des Lettres
Mémoire de Master 2 option « Recherche » (27 crédits)
Mention « Arts, Lettres, Civilisation »
Parcours « Littérature : Critique et Création »
Année universitaire 2018-2019

Le Voyage au centre de la Terre de Jules Verne, entre emprunt et plagiat du
Voyage dans le cristal de George Sand.

Mélodie GOUNON
Sous la direction de **Laetitia GONON**

Merci à Mme Laetitia GONON, ma directrice de mémoire,
pour la réactivité de ses réponses à mes questions, pour ses conseils,
pour ses relectures et ses corrections attentives
au cours de ces deux dernières années.

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM :GOUNON..... PRENOM :.....Mélodie.....

DATE :14/04/2019..... SIGNATURE :



Sommaire

Introduction.....	1
I. Étude des <i>Voyages</i> selon le critère quantitatif : l'amplitude de la reprise de Jules Verne à George Sand.....	12
1. Similitudes entre les personnages : une reprise visible du <i>Voyage dans le cristal</i>	13
1.1. Alexis et Axel.....	13
1.1.1. Une identité commune.....	13
1.1.2. Des traits et rôles communs.....	15
1.1.2.1. Des apprentis-héros.....	15
1.1.2.2. Des personnages savants.....	23
1.1.2.3. Des personnages sujets aux hallucinations.....	26
1.1.2.4. Des sages, des voyants.....	29
1.2. Tungsténus, Nasias et Lidenbrock.....	35
1.2.1. Tungsténus et Lidenbrock.....	36
1.2.2. Nasias et Lidenbrock.....	42
1.3. Walter, les Esquimaux et Hans.....	50
1.3.1. Walter et Hans.....	50
1.3.2. Les Esquimaux et Hans.....	55
2. Similitudes entre les récits : une reprise à plusieurs niveaux du <i>Voyage dans le cristal</i>	59
2.1. Des similarités profondes : des ressemblances structurelles.....	59
2.1.1. La symétrie des schémas narratifs (hors procès).....	61
2.1.1.1. La situation initiale.....	61
2.1.1.2. L'élément déclencheur.....	63
2.1.1.3. L'élément de résolution.....	64
2.1.1.4. La situation finale.....	64
2.1.2. Des symétries dans les procès.....	65
2.1.2.1. L'épisode du tunnel obscur.....	69
2.1.2.2. L'épisode de la mer.....	76
2.2. Des similarités précises : des ressemblances ponctuelles.....	85
2.2.1. Des reprises des mêmes anecdotes.....	86
2.2.2. Des reprises d'éléments développés sous forme d'anecdotes.....	91
2.2.3. Des reprises d'anecdotes sous forme d'éléments développés.....	97
II. Étude des <i>Voyages</i> selon le critère qualitatif : des variations conséquentes entre les <i>Voyages</i>.....	105
1. Une transformation : du fantastique du <i>Voyage</i> de George Sand à la science-fiction du <i>Voyage</i> de Jules Verne.....	106
1.1. Le <i>Voyage dans le cristal</i> et le fantastique.....	106
1.1.1. Une explication surnaturelle.....	109

1.1.2. Une explication rationnelle.....	113
1.1.3. Une explication paradoxale.....	121
1.2. <i>Le Voyage au centre de la Terre</i> et la science-fiction.....	129
1.2.1. Une dimension rationnelle.....	132
1.2.2. Une dimension merveilleuse.....	138
1.2.3. Un merveilleux-scientifique.....	142
2. Une restriction : présence/absence de discours féministe dans les <i>Voyages</i>	148
2.1. La parenté des personnages féminins.....	149
2.1.1. Une identité commune.....	149
2.1.2. Des rôles similaires.....	150
2.2. Des différences entre les personnages féminins : des différences entre les discours.	154
2.2.1. George Sand et le féminisme.....	154
2.2.2. Jules Verne et la question des femmes.....	157
2.2.3. Présence/absence de Laura et Graüben.....	160
2.2.4. Portraits divergents des personnages féminins.....	165
2.2.4.1. Laura à la conquête d'une émancipation.....	165
2.2.4.2. L'immobilité de Graüben.....	170
Conclusion.....	177
Bibliographie.....	186
Sitographie.....	192

Introduction

« Je lis maintenant le *Voyage au centre de la terre* par Verne ; jusqu'à maintenant cela ressemble un peu trop à mon *Voyage dans le cristal*¹» déclarait George Sand le 21 juillet 1865, exprimant ainsi, à demi mot, le sentiment d'avoir été copiée. Une telle remarque intrigue tant son œuvre est méconnue, à la différence de celle de Jules Verne, mondialement célèbre. Plus largement, c'est la renommée de ces auteurs qui diffère.

Jules Verne (1828-1905) est aujourd'hui lu et étudié dès le secondaire, tout en restant un auteur populaire, puisque la littérature de jeunesse, le fantastique, la science-fiction et les romans d'aventures dans lesquels s'inscrivent ses œuvres sont encore considérés comme de la paralittérature². Il est déjà populaire à son époque : après le succès de *Cinq Semaines en ballon* (1863)³, il signe un contrat avec l'éditeur P.-J. Hetzel qui le propulse sur le devant de la scène. Il est toutefois assez peu *reconnu* : « On le croit éphémère, il travaille pour la postérité. Tant pis si son éditeur, ses lecteurs, la presse, ne le considère que comme un vulgarisateur scientifique. Sa revanche viendra. Il l'a prise, mais aura attendu un siècle pour y parvenir⁴». Sa renommée posthume est en effet bien plus grande. En 2017 il occupait la seconde place du classement des auteurs les plus traduits dans le monde, en totalisant 4751 traductions, derrière Agatha Christie – appartenant au champ de la littérature populaire – et devant William Shakespeare⁵ – relevant de la littérature institutionnelle. Jules Verne marquait là symboliquement son appartenance à ces deux champs de littérature. Son actuel succès s'explique sans doute parce qu'il est considéré comme un visionnaire de son temps et qu'il a été l'un des précurseurs de la science-fiction, laquelle n'a jamais été aussi populaire et

1 SAND, George, CHEVEREAU, Anne (éd.). *Agendas (1852-1876)*, Tome 3 (1862-1866), Paris, Touzot, 1990. p. 291.

2 « Il semble que l'on tente aujourd'hui, en forgeant le mot de 'paralittérature' de rassembler en un tout l'ensemble des modes d'expression langagière à caractère lyrique ou narratif que des raisons idéologiques et sociologiques maintiennent en marge de la culture lettrée. Cette marginalité ambiguë [...] est le propre du roman-feuilleton, du roman-policier, du roman rose, de la chanson populaire, de la 'science-fiction', etc. ». ANGENOT, Marc. « Qu'est-ce que la paralittérature ? » dans *Études littéraires*, volume 7, avril 1974, p. 10.

3 « Par bonheur, son ouvrage, paru sous le titre de *Cinq Semaines en ballon*, connaît un succès immédiat. La gloire lui ouvre les bras et ne le quittera plus ». DUMAS, Olivier et al. *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863 1886)*, Tome I (1863-1874), Genève, Slatkine, 1999, p. 8.

4 *Ibid.* p. 11

5 Selon l'*Index Translationum* de l'UNESCO. [<http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=5&nTyp=min&topN=50&lg=1>]

présente qu'à notre époque, où les sciences et les technologies semblent chaque jour nous dépasser davantage.

Le *Voyage au centre de la Terre*, auquel George Sand fait référence, est le second roman de la collection des *Voyages extraordinaires*. Il fut publié pour la première fois en volume le 25 novembre 1864 chez Hetzel. Le roman a laissé derrière lui un très grand héritage et son succès est toujours palpable. Il a ainsi été adapté sur tous les supports, que ce soit au cinéma, à la télévision, en musique, en bandes dessinées ou encore en jeux vidéos⁶.

George Sand (1804-1876) fut sans doute plus connue à son époque que l'était Jules Verne. Elle a suscité des avis bien opposés : au cœur de la vie intellectuelle de son temps, elle convie et rassemble autour d'elle plusieurs personnalités littéraires et scientifiques, mais reçoit dans un même temps de nombreuses et vives critiques, en particulier de la part de Charles Baudelaire, de Jules Barbey d'Aurivilly ou encore de Friedrich Nietzsche ; des critiques qui portent plus souvent sur son sexe que sur ses œuvres. C'est que, non seulement George Sand est une femme écrivaine dans un monde littéraire dominé par des hommes, mais qu'en plus elle lutte pour l'égalité des sexes et brise les codes, en prenant par exemple un nom de plume masculin, en s'habillant comme un homme et en vivant de façon libre sa sexualité ; ce qui scandalise certains⁷. George Sand est encore lue de nos jours et ses œuvres sont encore étudiées. Bien qu'elle n'ait jamais été officiellement mise au programme du baccalauréat⁸, elle apparaît dans les manuels scolaires : « un survol rapide des ouvrages récents montre que George Sand y figure presque toujours [...] » explique M. Delamaire. Nous ajouterons que des fiches, sur sa vie et sur ses œuvres, figurent sur des sites de soutien scolaire, et qu'elle a donné son nom à plusieurs collèges et lycées en France. Cependant, elle est loin du succès posthume de Jules Verne, et son œuvre demeure quelque peu méconnue :

6 Ainsi sort par exemple en 1974 la musique *Journey to the Center of the Earth* par Rick Wakeman. En 2003 (le 27 octobre aux Etats-Unis, le 4 novembre en France) sort le jeu vidéo *Journey to the Center of the Earth*, développé par Frogwares. En 2008 sort au cinéma le film américain *Journey to the Center of the Earth* réalisé par Eric Brevig. La même année, un téléfilm américain du même nom réalisé par David Jones et Scott Wheeler apparaît sur le petit écran. Il est inspiré du film cité précédemment et du roman *Au cœur de la Terre* (1914), une réécriture du *Voyage* de Jules Verne par Edgar Rice Burroughs. En 2016 la bande dessinée *Voyage au centre de la Terre* de Curt Ridel et Frédéric Garcia est publiée aux éditions Glénat. En 2017 paraît chez Pika le premier tome du manga *Voyage au centre de la Terre* de Norihiko Kurazono, dont le quatrième tome est paru en juin 2018.

7 LORUSSO, Silvia. « La misogynie littéraire. Le cas Sand », dans la *Revue italienne d'études françaises*, 2017 [<http://journals.openedition.org/rief/1473>]

8 En 2018, *La Princesse de Montpensier* (1662) de Mme de Lafayette, est le premier roman écrit par une femme à intégrer le programme du baccalauréat. [http://etudiant.lefigaro.fr/article/madame-de-lafayette-premiere-femme-au-programme-de-terminale-litteraire_6286f750-0d47-11e7-ba5a-1c9b7b870ad9/] (page consultée le 24.04.18).

9 DELAMAIRE, Mariette. *George Sand et la vie littéraire dans les premières années du Second Empire*, Paris, Champion, 2012, p. 7.

On constate que les œuvres citées [dans les manuels scolaires] appartiennent très rarement aux années postérieures à 1855 et que l'écrasante majorité des extraits concerne encore et toujours les romans champêtres. Par ailleurs, il semble peu fréquent qu'un texte de G. Sand soit proposé à un examen et quand cela se produit, les clichés les plus tenaces persistent : amants, cigare et costume masculin¹⁰.

Pourtant, avec des œuvres comme *Voyage dans le cristal*, ainsi que le déclarait F. Lacassin, elle « était aussi précurseur du récit fantastique moderne¹¹ », un fantastique aussi populaire et florissant à notre époque que l'est la science fiction, en partie héritée de Jules Verne.

Le *Voyage* de George Sand est sans doute lu à son époque, notamment par ses pairs, mais semble avoir suscité peu d'engouement. On trouve notamment peu de critique l'évoquant dans la presse de son temps. Le *Voyage* paraît pour la première fois dans la *Revue des deux mondes* (le 1^{er} et le 15 janvier 1864), laquelle accueille d'autres écrivains reconnus comme Alexandre Dumas, Alfred de Vigny, Honoré de Balzac, Charles-Augustin Sainte-Beuve, Charles Baudelaire, ou encore Alfred de Musset. Le *Voyage* a ensuite été réédité deux fois en volume : en 1864 et en 1865 chez Michel Lévy frères, mais après une dernière réédition en 1887 chez Calmann-Lévy, l'œuvre est tombée dans l'oubli. Elle n'est rééditée qu'à partir de 1977 : Le *Voyage* paraît à cette date chez Nizet, précédé d'une introduction de G. Schaeffer¹².

La quasi-invisibilité du texte de George Sand explique sans doute pourquoi les ressemblances entre les deux œuvres ont été si peu remarquées. Pourtant, celles-ci se révèlent très nombreuses, même à la première lecture. Un bref résumé en dévoile déjà toute l'étendue :

Dans le *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne, le personnage principal, Axel, apprenti minéralogiste et géologue, est amoureux de sa cousine Graüben. Il se laisse entraîner par son oncle Lidenbrock, son tuteur et son professeur, dans un voyage vers le centre de la Terre, guidé par un manuscrit que seul Axel a su déchiffrer. Ils traversent ainsi plusieurs pays nordiques, puis la mer du Nord, pour arriver en Islande, à la limite du cercle arctique. Ils se

10 *Ibid.*

11 LACASSIN, Francis (préface), dans SAND, George. *Voyage dans le cristal*, Privat/Le Rocher, collection « motifs », n°292, 2007, p. 13.

12 « Mme Simone Vierne, dans un article publié en 1969, regrettait que *Laura*, publié en volume en 1864 après sa parution dans la *Revue des Deux Mondes*, fût pratiquement introuvable. Cette nouvelle édition permet enfin aux lecteurs toujours plus nombreux de George Sand d'admirer sa diversité d'inspiration. G. Schaeffer a souligné dans son introduction la richesse narrative de ce conte fantastique ». CERMAKIAN, Marianne. *George Sand : Laura, voyage dans le cristal*, dans *Romantisme*, 1978, n°21-22. *Les positivismes*. p. 245. [https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1978_num_8_21_5227]

rendent jusqu'à un volcan – porte d'entrée vers le centre de la Terre. Ils y découvrent un gigantesque monde souterrain, habité par des animaux et des Hommes préhistoriques. Ils survivent, entre autre, à la traversée d'une mer souterraine, où ils sont victimes d'une tempête. Ils découvrent une entrée, bouchée, qui mènerait vers le cœur de la Terre. En tentant de faire exploser l'obstacle, les protagonistes sont finalement expulsés et rejetés à la surface du globe par une éruption volcanique. Axel, qui a toutefois entrevu le centre de la Terre, sort grandi de ce voyage et peut épouser Graüben.

Dans le *Voyage dans le cristal*, le héros de George Sand, Alexis, apprenti minéralogiste et géologue lui aussi, est également amoureux de sa cousine, Laura. À la suite d'hallucinations où il se voit avec elle au centre d'une géode d'améthyste, dans un monde entièrement façonné de cristaux, il est entraîné par l'un de ses oncles, Nasias – guidé par une sorte de talisman en diamant qui provoque à Alexis des visions – dans un dangereux périple au pôle Nord, en quête d'une entrée vers ce fameux monde de cristal, qui se situerait au centre de la Terre. Ils connaissent également des difficultés lors de leur traversée dans la mer du Nord, et échouent sur une île extraordinaire où vivent des animaux antédiluviens. Ils se rendent jusqu'à ce qui leur semble être un volcan, où se trouve une entrée – bloquée – vers le centre de la Terre et le monde de cristal. Coincé si près du but, Nasias, fou de rage, brise la paroi et sombre au centre de la terre. Laura laisse son cousin entrevoir le monde de cristal puis le ramène à la réalité. Alexis revient changé de ce voyage, grandi lui aussi, et son voyage initiatique s'achève par son mariage avec Laura.

La question du plagiat se pose tout naturellement au regard de ces similitudes. Il convient avant tout de revenir sur cette notion. Dans un premier temps, il faut souligner qu'il n'y a pas véritablement de loi contre le plagiat à l'époque de Jules Verne, et que même d'un point de vue moral, la question divise : le XIX^{ème} siècle est justement une période de réflexion et d'oppositions quant à la notion de droit d'auteur¹³. H. Maurel-Indart explique qu'il faut « attendre 1957 pour que la France soit enfin dotée d'une loi sur la propriété littéraire, elle-même dans le strict prolongement de la loi de 1793, pour le droit de reproduction, et la loi de 1791, pour le droit de représentation¹⁴ ». Ainsi, il serait anachronique de vouloir juger l'auteur d'un point de vue juridique. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous employons le terme de plagiat, qui n'existe pas au regard des lois, où c'est en réalité le terme « contrefaçon » qui est

13 « Au cours du XIX^{ème} siècle, des débats profonds agitèrent cette longue période de constitution de notre droit d'auteur ». MAUREL-INDART, Hélène. *Du plagiat*, Gallimard, collection « folio essais », 2011, p. 210.

14 *Ibid.* p. 214.

employé. De ce fait, dans cette étude, nous considérons le plagiat d'un point de vue purement littéraire, c'est-à-dire en tant que fait littéraire. Nous le définissons comme le fait de faire passer pour appartenant à soi ce qui revient en vérité à autrui.

Le regard de la loi sur la contrefaçon nous guide cependant dans cette recherche. Il faut ainsi noter, comme l'indique H. Maurel-Indart, que « la loi distingue la forme et le fond, elle exclut les idées du champ de la protection. [...] Seules la composition, qui consiste en l'organisation des idées, et l'expression font l'objet d'une protection¹⁵ ». Il semble en effet difficile d'affirmer qu'une idée est singulière et personnelle. De façon restrictive, on associe donc généralement le plagiat à une copie mot à mot d'un texte ou d'un extrait de texte, en vue de se l'approprier, de le faire passer pour appartenant à soi. En ce sens, on pourrait écarter tout questionnement sur le plagiat à propos du *Voyage au centre de la Terre*, car aucune copie fidèle n'est retrouvée dans les œuvres, pas même par les logiciels anti-plagiat. Le problème néanmoins, est qu'un plagiat peut être maquillé, déguisé, pour échapper aux soupçons ou, au moins, pour faire passer le vol pour un autre type d'emprunt, légal ou moralement acceptable.

Le juge n'est pas dupe d'un recopiage habile, comportant des variantes non significatives et uniquement destinées à masquer le délit. La loi ne protège donc pas seulement l'expression littérale. La transposition directe (sans aucune transformation de l'original) n'est pas la seule à être interdite. L'emprunt indirect peut lui aussi faire l'objet d'une condamnation¹⁶.

Là se trouve le problème concernant les *Voyages*, car les frontières entre un plagiat dissimulé et d'autres formes d'emprunts sont minces et parfois floues.

En 1969, S. Vierne, qui avait remarqué les ressemblances entre les textes¹⁷, notamment suite à une remarque de M. Salomon, avait écarté la possibilité d'une « influence » en jugeant qu'à la date de publication du *Voyage* de George Sand, le roman de Jules Verne était déjà trop abouti pour en être inspiré. S. Vierne s'appuyait notamment sur le fait que ce dernier en discutait dès 1863 avec son éditeur dans une lettre, et qu'il évoquait déjà avec lui, dans une lettre du 12 avril 1864, sa mise sous presse. Elle attribuait ainsi les similitudes à des coïncidences ou à des sources d'inspiration communes.

15 *Ibid.* p. 217.

16 MAUREL-INDART, Hélène. « Plagiat et contrefaçon ». [http://leplagiat.net/?page_id=484]

17 VIERNE, Simone. « Deux voyages initiatiques en 1864 : *Laura* de George Sand et le *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne » dans CELLIER Léon (éd.), *Hommage à George Sand : publication de textes inédits et essais critiques*, Paris, PUF, 1969.

Il est certain en effet, que dans le *Voyage au centre de la Terre*, tout ne relève pas d'une reprise directe au *Voyage dans le cristal*. Les deux auteurs sont pareillement influencés par les thèmes, les découvertes, les débats qui animent leur époque, et s'inscrivent dans des interdiscours¹⁸.

Ainsi il n'est pas surprenant que les deux œuvres soient emplies de discours et théories scientifiques, car le XIX^{ème} est marqué par l'essor des techniques et des sciences, notamment dans le domaine de la géologie, de la minéralogie, de la volcanologie, de la botanique, de la zoologie ou encore de la paléontologie – que l'on retrouve dans les *Voyages*. On peut citer, comme œuvre scientifique ayant marqué l'époque (et les auteurs), *La Grande Carte*, de Williams Smith, publiée en 1815, qui dresse pour la première fois de façon détaillée les différentes strates géologiques de l'Angleterre, du Pays de Galles et de l'Écosse, ainsi que *L'Origine des espèces (On the Origin of Species)* de Charles Darwin, publié pour la première fois en 1859. Dans cette période de découverte et de remise en question de l'ordre du monde, on voit également l'ancienne théorie de la Terre creuse, sur laquelle se fondent les deux *Voyages*, prendre un nouvel élan. John C. Symmes déclare ainsi dans une lettre du 10 avril 1818 que la Terre est creuse et qu'il existe un passage aux pôles¹⁹ :

I declare the earth is hollow, and habitable within ; containing a number of solid concentrick spheres, one within the other, and that it is open at the poles 12 or 16 degrees ; I pledge my life in support of this truth, and am ready to explore the hollow, if the world will support and aid me in the undertaking²⁰.

18 « Tout discours est traversé par l'interdiscursivité, il a pour propriété constitutive d'être en relation multiforme avec d'autres discours, d'entrer dans l'interdiscours. [...] [...] on appelle [...] 'interdiscours' l'ensemble des unités discursives (relevant de discours antérieurs du même genre, de discours contemporains d'autres genres, etc.) avec lesquels un discours particulier entre en relation implicite ou explicite ». CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002, p. 324.

19 « [...] le projet de Symmes n'est pas une plaisanterie, et a rencontré à l'époque un certain écho, même si cela peut paraître extraordinaire. La presse en a largement parlé, des pétitions ont été lancées pour le soutenir. En 1822, le sénateur du Kentucky, Richard Johnson, intervint auprès du Congrès américain pour soutenir un projet d'expédition. D'autres tentatives furent faites auprès des autorités américaines, sans succès. Symmes fut même contacté en 1825 par le gouvernement russe [...] pour participer à une exploration de la Sibérie. Mais le projet ne put se concrétiser. Les idées de Symmes semblent d'ailleurs être assez populaires en Russie [...]. Symmes influence aussi, sans le vouloir, la littérature. En 1820 paraît *Symzonia*, signé d'un certain Captain Adam Seaborn. [...] Même Jules Verne, nous l'avons vu, a indirectement subi l'influence des idées de Symmes, alors qu'il n'en avait sans doute qu'une connaissance partielle et déformée ». COSTES, Guy et ALTAIRAC Joseph. *Les terres creuses : bibliographie commentée des mondes souterrains imaginaires*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 29.

20 SYMMES, John Cleves. *Symmes' Circular No. 1*.
[\[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Symmes_Circular.jpg\]](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Symmes_Circular.jpg)

Après le rationalisme du siècle des Lumières, en réaction au progrès rapide des sciences et des techniques, et à l'image de l'opposition entre les romantiques et les réalistes qui anime l'époque, le XIX^{ème} voit aussi naître des angoisses et de vives critiques contre les sciences, contre la logique, et contre le scientisme :

Si cette période correspond à l'époque moderne où l'on assiste au triomphe de la raison, elle est aussi celle de la renaissance de l'irrationnel dont témoigne le succès du magnétisme animal, du mesmérisme, et des sciences occultes, mais aussi du recours à l'imagination pour échapper aux limites de la condition humaine²¹.

On voit ainsi se développer un goût pour la nature, le paranormal, le divin, et la voyance. Le thème de la folie, alternant entre aliénation et génie, est ainsi très répandu chez les auteurs. Cet engouement est encouragé par le développement des sciences neuronales et psychiatriques, qui, non seulement fournissent de nombreux exemples de *cas* (et donc de l'inspiration aux auteurs) mais surtout des *cas* que les scientifiques ne parviennent pas complètement à expliquer – ce qui les entoure de « cette aura quasi surnaturelle de mystère²² ». La figure du savant fou, présente dans les *Voyages* et populaire à l'époque, cristallise par exemple ces questionnements. H. Machinal explique ainsi que cette figure va :

se déployer tout au long du XIX^e siècle qui, dans la foulée de la révolution des Lumières, se caractérise par une succession de révolutions industrielles et scientifiques. Les tensions contradictoires entre l'ordre ancien et l'ordre nouveau vont en effet perdurer et même se cristalliser à nouveau à la fin du XIX^e siècle avec la crise épistémologique résultant de la théorie de l'évolution²³.

Toutes ces notions évoquées nous les retrouvons dans les *Voyages*, mais aussi chez bien d'autres auteurs, lesquels s'entre-influencent également. S. Vierne cite par exemple, comme lectures communes à Jules Verne et George Sand, Edgar Poe et Hoffmann. Il y a ainsi bien évidemment en jeu une certaine intertextualité²⁴.

21 FERNANDEZ BRAVO, Nicole. *Le Double, Emblème du fantastique*, Paris, Michel Houdiard, 2009, p. 13.

22 PONNAU, Gwenhaël. *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997, p. 1.

23 MACHINAL, Hélène (dir.). *Le Savant Fou*, Rennes, édition Presses Universitaires de Rennes, collection « interférences », 2013, p. 18.

24 « Ce terme désigne à la fois une propriété constitutive de tout texte et l'ensemble des relations explicites et implicites qu'un texte ou un groupe de textes déterminé entretient avec d'autres textes ». CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 327.

Par ailleurs, d'autres aspects que les *Voyages* ont en commun n'ont eux non plus rien de bien original. Il semble ainsi naturel, étant donné que Jules Verne et George Sand écrivent pour la jeunesse, que les *Voyages* soient des voyages initiatiques et qu'ils représentent le passage à l'âge adulte d'un adolescent. De la même façon, la conclusion sur un heureux mariage n'a par exemple rien d'exceptionnel.

Tout ceci appartient, en reprenant les limites juridiques évoquées plus tôt, aux idées, qui ne peuvent jouir du droit d'auteur. Cependant, ce qui nous frappe à la lecture des *Voyages*, ce n'est pas tant un même emploi de thèmes et d'idées, mais leur traitement, similaire, notamment en terme de composition (qui renvoie bien à la forme de l'œuvre), qui rend difficile de croire que les ressemblances entre les œuvres ne sont que le résultat de coïncidences et de sources communes.

Il faut attendre l'étude de P. Gondolo della Riva, qui estime à l'inverse que « Jules Verne a été inspiré par la lecture de *Laura* au moment où il imaginait son *Voyage*²⁵», pour relancer la question. Selon lui « Jules Verne ne commença son roman qu'au printemps de 1864, après avoir terminé la composition des *Anglais au Pôle Nord*, dont la publication débuta le 20 mars 1864²⁶[...]».

En 1993 il démontre que S. Vierendeel se trompait, car les lettres sur lesquelles elle s'appuyait avaient été mal datées. La date « 1863 » attribuée à la première lettre aurait été ajoutée provisoirement lors du classement de la correspondance entre Jules Verne et P.-J. Hetzel par Mme Cordoc'h, conservatrice du Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale, « classement qui a été considéré par la suite à tort, comme définitif²⁷ ». Selon lui, cette lettre daterait en vérité de 1864, puisqu'il « y est question de la correction des placards d'une œuvre en deux volumes (certainement [...] les deux parties des *Voyages et aventures du Capitaine Hatteras*) imprimés précisément à partir de 1864²⁸ ». La seconde lettre, datant selon S. Vierendeel du 12 avril 1864, a bien été datée de la main de Jules Verne, mais son écriture a été mal décryptée : « Près de trente ans consacrés à l'étude de Jules Verne et à la connaissance de son écriture me permettent d'affirmer qu'il s'agit d'août et non pas d'avril²⁹ » déclare P. Gondolo della Riva. À ses yeux, les deux lettres évoquées par S. Vierendeel auraient été écrites à quelques jours d'intervalle, au mois d'août : il note qu'elles sont toutes les deux datées de

25 GONDOLO DELLA RIVA, Piero. « George Sand inspiratrice de Jules Verne », dans MOSELE Elio (ed.), *George Sand et son temps : hommage à Annarosa Poli*, Genève, Slatkine, 1993, p. 1111.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*, p. 1112

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

Nantes et de ses environs, et que Jules Verne décrit dans chacune la paralysie du nerf facial qui l'a touché³⁰. De plus, dans la première lettre, Jules Verne évoque de fortes températures – peu probables pour un mois d'avril à Nantes – qui confirment que les deux lettres datent bien toutes les deux du mois d'août. La composition du *Voyage* de Jules Verne peut ainsi « très bien se situer entre mars et juillet de cette année³¹», soit plusieurs mois après la publication de l'œuvre de George Sand. P. Gondolo della Riva conclut qu'il « est donc possible, pour ne pas dire probable, que l'auteur des *Voyages extraordinaires* ait lu *Laura* dans la 'Revue des deux mondes' (1^{er} et 15 janvier 1864) avant d'écrire son *Voyage*³²». Jules Verne était d'ailleurs un lecteur de la *Revue des deux mondes* et souhaitait y publier ses textes, comme l'explique P. Gondolo della Riva dans une note³³. Bien qu'il écarte l'idée d'un plagiat en concluant sur le fait que Jules Verne s'est seulement inspiré de George Sand, la chronologie ainsi rétablie permet de rouvrir le débat.

En effet, les similitudes, qui semblent si considérables que le terme « d'inspiration » paraît faible, invitent à la réflexion. Malgré tout, on ne peut nier l'apport de Jules Verne, qui ne se contente pas de copier le texte de George Sand. La simple différence quantitative l'illustre : l'œuvre³⁴ de George Sand compte 134 pages, tandis que celle³⁵ de Jules Verne en contient 301. Mais cela suffit-il à écarter tout plagiat ? Pour H. Maurel-Indart, le plagiat « est bien cette zone 'grise' difficilement localisable, entre emprunt servile et emprunt créatif [...]»³⁶. Où se situe donc le *Voyage* de Jules Verne entre les deux ? Son œuvre est-elle un plagiat déguisé ou relève-t-elle d'une autre forme d'emprunt, créative ?

H. Maurel-Indart considère qu'il faut, pour répondre à cette question, envisager les textes selon quatre critères : un critère d'intentionnalité, un critère quantitatif, un critère qualitatif et un critère de signalement. Selon le premier critère, il faudrait déterminer quelle était l'intention de l'auteur « accusé » d'avoir plagié. Cependant, cette approche donne, dans notre cas, peu de résultats. Il reste en effet difficile de savoir ce que Jules Verne avait en tête, et

30 Jules Verne déclare en ces termes : « je suis malade à mon tour d'une paralysie du nerf facial, accident qui arrive pour la 4^{ème} fois. J'ai un côté de la figure vivant, l'autre mort. L'un bouge, l'autre ne remue plus ! » puis « Je suis toujours fort souffrant. Je vous écris de travers parce que je vois de travers. Mes yeux ne se concordent plus. Mais il n'y a pas à s'effrayer de cet incident. J'ai déjà éprouvé trois fois cette paralysie du nerf facial, et je m'en suis tiré avec l'électricité ». DUMAS, Olivier *et al.* *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*, *op. cit.*, lettre n°8 et 9, p. 29 et 30.

31 GONDOLLO DELLA RIVA, Piero. « George Sand inspiratrice de Jules Verne », *op. cit.*, p. 1113.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, note (7), p. 1115.

34 SAND, George. *Voyage dans le cristal*, Privat/Le Rocher, collection « motifs », n°292, 2007 (1864).

35 VERNE, Jules. *Voyage au centre de la Terre*, Librairie Générale Française, collection « Le Livre de Poche », n°2029, 2001 (1864).

36 MAUREL-INDART, Hélène. *Du plagiat*, *op. cit.*, p. 11.

l'on ne peut à ce stade que faire quelques suppositions, assez peu probantes : on sait par exemple que Jules Verne admirait George Sand, qu'il aimait son style³⁷, mais cela ne suffit pas à répondre à la question, bien au contraire : on peut envisager qu'il l'admirait et donc ne se serait pas permis de la plagier, tout comme on peut envisager que, admiratif, il espérait se hisser à son niveau, et s'est fait happer par sa reprise au point de plagier, ne parvenant alors pas à se libérer du texte qu'il admire. On peut également essayer d'imaginer ses intentions en remarquant qu'il avait le même éditeur que George Sand, mais, là aussi, ce n'est pas concluant : si l'on peut penser qu'il n'aurait pas pris le risque de présenter à son éditeur un plagiat que celui-ci aurait pu reconnaître, on peut tout aussi bien postuler l'idée que Jules Verne plagiait George Sand parce que son éditeur appréciait les textes de cette dernière, et qu'il espérait ainsi se faire lui-même apprécier. Le critère de l'intentionnalité ne nous permettant que des hypothèses et des suppositions, il est préférable de nous intéresser en premier lieu au résultat, c'est-à-dire au texte lui-même, et de convoquer les deux critères suivants évoqués par H. Maurel-Indart, c'est-à-dire le critère quantitatif – qui nous invite à mesurer l'étendue des similitudes entre les deux *Voyages* – et le critère qualitatif – qui nous pousse lui à confronter, à apprécier l'étendue de ces ressemblances au regard des différences significatives entre les textes. En ce qui concerne le critère du signalement, s'il est certain qu'il n'y a pas de mention explicite à George Sand dans le *Voyage au centre de la Terre*, nous devons cependant attendre d'avoir envisagé plus en détail le critère quantitatif au regard du critère qualitatif pour tirer quelque conclusion sur la présence, ou non, d'une mention implicite.

Pour tenter d'apporter une réponse à cette question, notre étude s'appuiera sur des ressources à la fois littéraires et stylistiques. Il s'agira à terme de confronter les travaux qui ont déjà éclairé ces similitudes et leurs différents arguments, de s'intéresser aux vies des auteurs, au contexte d'écriture et de publication des œuvres, mais surtout d'analyser plus en détails les deux récits et leur composition, dans ce qu'ils ont de commun et de singulier.

Notre étude se composera de deux parties. Dans un premier temps, nous nous intéresserons de près aux similitudes tissées entre les personnages et les récits : nous les étudierons, d'une part pour montrer qu'il existe bel et bien un lien direct entre les deux *Voyages*, et d'autre part afin de révéler toute l'étendue des reprises de Jules Verne à George Sand. Une seconde partie nous permettra d'examiner ce qui distingue les deux œuvres,

37 « Il y a des passages qui demanderaient l'éloquence de Mme Sand ». DUMAS, Olivier *et al.* *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*, *op. cit.*, lettre n°55, p. 85.

les transformations, les ajouts ou les restrictions opérés dans le *Voyage au centre de la Terre* depuis le *Voyage dans le cristal*.

Notre objectif et notre apport face aux travaux qui ont déjà été produits sur ce sujet sont de pousser encore davantage la comparaison, de façon plus détaillée, en nous plaçant au plus près des textes, en nous appuyant sur des extraits cités et ciblés, pour montrer combien ils peuvent être le reflet l'un de l'autre, ou au contraire, pour mettre en lumière leurs singularités, afin, à terme, d'établir si l'on peut ou non parler de plagiat à propos du *Voyage au centre de la Terre*.

I. Étude des *Voyages* selon le critère quantitatif : l'amplitude de la reprise de Jules Verne à George Sand.

Le premier critère proposé par H. Maurel-Indart pour nous permettre de distinguer un plagiat d'une autre forme d'emprunt est le critère quantitatif. Il nous invite à mesurer, dans un premier temps, l'ampleur de la reprise de Jules Verne. Nous l'avons dit, le *Voyage au centre de la Terre* et le *Voyage dans le cristal* présentent de nombreuses similitudes. Nous en percevions dès l'introduction, lors des résumés des romans, mais il nous faut maintenant les révéler plus explicitement et les analyser en détail, pour évaluer leur portée et leur amplitude. Nous étudierons d'abord les analogies entre les personnages, avant de nous intéresser aux récits.

1. Similitudes entre les personnages : une reprise visible du *Voyage dans le cristal*.

Les personnages sont des éléments essentiels dans les récits, les plus directement observables. De ce fait, les similitudes les plus évidentes entre les *Voyages* les concernent. En comparant ceux de chaque œuvre, il apparaît que tous les personnages de George Sand trouvent leur *alter ego* dans le roman de Jules Verne. Une telle étude nous permet ainsi de montrer que la reprise de Jules Verne est visible, qu'il existe bel et bien un lien direct entre les deux *Voyages*, et qu'il y a là davantage en jeu que des inspirations et sources communes.

1.1. Alexis et Axel.

Les premiers personnages auxquels il convient de s'intéresser sont bien évidemment Alexis (chez George Sand) et Axel (chez Jules Verne), les personnages principaux. Ceux-ci partagent de nombreuses caractéristiques, des plus élémentaires (comme leur identité), aux plus complexes (comme leur personnalité).

1.1.1. Une identité commune.

Dès les premières pages où George Sand et Jules Verne établissent le portrait d'Alexis et d'Axel, des ressemblances fondamentales apparaissent à travers leurs identités officielles, administratives. On remarque premièrement très tôt la ressemblance frappante de leurs prénoms, phonétiquement et graphiquement très similaires. Alexis et Axel sont aussi deux adolescents, certainement du même âge. « J'avais dix-neuf ans¹ » déclare Alexis au début de

1 SAND, George. *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 19 (désormais VDC).

son récit. L'âge d'Axel n'est pas donné explicitement, mais en se référant à celui de sa cousine², on admet qu'il doit avoir pratiquement le même âge qu'Alexis.

Ils partagent également les mêmes statuts. Tous deux vivent ainsi sous la tutelle de leur oncle : Tungsténus pour Alexis, chez George Sand, Lidenbrock pour Axel, chez Jules Verne, qui incarnent chacun une figure parentale. Ils représentent l'autorité : « mon oncle voulait me châtier un peu en me renfermant dans l'austère contemplation des ossements du globe » (VDC:20) déclare Alexis, et le sacrifice par amour, comme l'illustre cet exemple : « mon oncle s'approcha de moi et me souleva entre ses bras : 'Pauvre enfant' murmura-t-il avec un véritable accent de pitié. [...] Oui, pauvre enfant, je savais qu'à ton arrivée à ce carrefour, tu tomberais à demi-mort, et j'ai conservé mes dernières gouttes d'eau pour te ranimer » (VCT:147). Alexis et Axel partagent le même statut d'orphelin, d'enfant adopté, somme toute assez commun en littérature, et d'autant plus dans les fictions adressées aux enfants³, mais l'on note que ce statut est bien traité, instauré de la même manière.

De plus, tous deux sont élèves, apprentis. Alexis suit les cours de Tungsténus : « j'assistais au cours de géologie que faisait mon digne oncle » (VDC:20). Il n'est pas dit qu'Axel suit les cours de Lidenbrock, mais il sait comment ceux-ci se déroulent⁴, ce qui peut nous amener à comprendre qu'il y participe. Dans tous les cas, Axel apprend auprès de son oncle, qu'il nomme très fréquemment « le professeur ».

Enfin, ils exercent un métier presque similaire, dans le même domaine : la minéralogie. Il est intéressant de voir que George Sand et Jules Verne utilisent le même terme « aide » pour nommer leur fonction : « j'entraï comme aide du sous-aide conservateur du cabinet d'histoire naturelle, section minéralogie [...]. Ma fonction, toute gratuite, avait été créée pour moi par l'un de mes oncles, directeur de l'établissement » (VDC:19), « en ma double qualité de neveu et d'orphelin, je devins son aide-préparateur dans ses expériences », « ce cabinet était un

2 « Graüben, jeune Virlandaise de dix-sept ans ». VERNE, Jules. *Voyage au centre de la Terre*, op. cit., p. 11. (désormais VCT)

3 « La littérature pour la jeunesse semble avoir une prédilection pour ce motif. [...] C'est peu dire que la figure orpheline revient de façon insistante dans le corpus jeunesse. [...] Les récurrences sont telles, que l'on se demande si elle ne serait pas devenue un véritable topos, sorte de passage obligé auquel un auteur se doit de se sacrifier pour inscrire toute œuvre nouvelle dans le panthéon de celles qui l'ont précédée. [...] C'est en se rapportant à l'essor du genre au XIX^{ème} siècle, que l'on mesure à quel point la figure de l'enfant privé de ses parents domine de façon massive le paysage romanesque dédié aux jeunes lecteurs ». BAZIN, Laurent. « Topos, trope ou paradigme. Le mythe de l'orphelin dans la littérature pour la jeunesse », lors du colloque intitulé « Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse », le 12 Juin 2013 à l'Université du Maine. [https://www.canal-u.tv/video/universite_du_maine_pole_ressources_numeriques_prn/topos_trope_ou_paradigme_le_mythe_de_l_orphelin_dans_la_litterature_pour_la_jeunesse.15450]

4 « Il était professeur au Johannaum, et faisait un cours de minéralogie pendant lequel il se mettait régulièrement en colère une fois ou deux. » (VCT:7)

véritable musée. [...] Comme je les connaissais, ces bibelots de la science minéralogique » (VCT:11). La seule différence notable concerne le statut hiérarchique, bien moins élevé chez Alexis que chez Axel. Là où Alex est sous l'autorité directe de son oncle, Alexis est plus bas dans les échelons. Le complément « du sous-aide » du nom « aide » marque une première relation de subordination, mais la préposition « sous » dans « sous-aide » implique que ce « sous-aide » est déjà subordonné à un « aide ». Schématiquement, leur niveau dans la hiérarchie se traduirait ainsi :

oncle ← aide : Axel
oncle ← aide ← sous-aide ← aide du sous-aide : Alexis

Toutefois, si l'on fait abstraction de cet effet qui sert essentiellement une dimension comique, les protagonistes sont bien dans les faits « orphelins de père et occupent au début du texte des emplois subalternes avant que l'occasion ne leur soit donnée de prouver leur héroïsme⁵ ». Ainsi ils sont posés, instaurés de la même façon dans les récits, notamment vis-à-vis des personnages jouant le rôle de l'oncle.

1.1.2. Des traits et rôles communs.

Au delà de leur identité à proprement parler, Alexis et Axel se confondent plus largement à travers leur personnalité, plus complexe.

1.1.2.1. Des apprentis-héros.

Alexis et Axel ne sont pas, au début du récit, des héros. Ainsi ils manquent chacun de courage et sont souvent paralysés par la peur. Bien que celle-ci se justifie dans les faits, elle contraste avec l'attitude héroïque et courageuse attendue, incarnée essentiellement par les oncles. Nous comparerons ces quelques extraits, en vue d'éclairer les similarités de leur comportement face à des situations inquiétantes.

5 MUSTIERE, Philippe. « Etude psychocritique croisée de *Laura* de George Sand et de deux romans de Jules Verne », dans *Rocky Mountain Review*, Vol. 68, No. 2 (FALL 2014), p. 196.

Bientôt, la bacchanale invisible fut si près de nous, que mon cœur se serra d'effroi ; il me sembla qu'une bande de loups affamés allait nous assiéger. (VDC :86)

Je restai pétrifié devant ce tableau d'horreur. (VDC :90)

Je restai pétrifié. Il me sembla que mes pieds se fixaient au sol, que mes membres se roidissaient, et que j'étais changé en cristal moi-même. (VDC :138)

Plus nous avançons, plus Nasias montrait de résolution et de confiance, tandis que je sentais je ne sais quelle secrète horreur s'emparer de moi. Ce monde inexploré avait dans sa mâle beauté une physionomie de plus en plus menaçante. (VDC :125)

Force fut de le suivre en me cramponnant. Le grand air m'étourdissait ; je sentais le clocher osciller sous les rafales ; mes jambes se dérobaient ; je grimpai bientôt sur les genoux, puis sur le ventre ; je fermais les yeux ; j'éprouvais le mal de l'espace. (VCT:63)

Le sentiment du vide s'empara de mon être. Je sentis le centre de la gravité se déplacer en moi et le vertige monter à ma tête comme une ivresse. [...] J'allais tomber. Une main me retint. Celle de Hans. (VCT:123)

Je ne m'appesantirai pas sur les souffrance de notre retour. Mon oncle les supporta avec la colère d'un homme qui ne se sent pas le plus fort ; Hans avec la résignation de sa nature pacifique ; moi, je l'avoue, me plaignant et me désespérant. (VCT:147)

Alexis et Axel se focalisent tous les deux plus sur leurs émotions que sur leurs actions. Ils sont davantage dans une attitude réflexive qu'active. C'est ce que montre la prédominance des pronoms « je », « moi », « me » – « se » lorsqu'il s'agit des parties de leur corps – et des déterminants possessifs « mes », « ma ». De la même façon, dans ces extraits, Alexis et Axel sont les seuls sujets réels, car les sujets abstraits exprimés sont en vérité intérieurs à eux comme « quelle secrète horreur s'emparer » chez George Sand, et « le sentiment du vide s'empara » chez Jules Verne. C'est ainsi bien sur le *moi*, qu'ils se focalisent chacun.

Tous deux se laissent dominer par la peur au point de perdre le contrôle d'eux-mêmes. Cet effet se traduit chez les deux auteurs par une focalisation sur les parties du corps, qui induit une dissociation avec eux-mêmes et une perte de leurs moyens. On trouve ainsi des synecdoques où les pronoms réfléchis renforcent l'impression d'autonomie des membres : « mon cœur se serra », « mes pieds se fixaient au sol », « mes membres se roidissaient » chez George Sand, et moins nombreuses chez Jules Verne : « mes jambes se dérobaient », qui évoque toutefois bon nombre de parties du corps : « les genoux », « le ventre », etc., crée un pléonasma : « ma tête » et passe par un GN « mon être » plutôt que par le pronom « moi ». Dans ces derniers exemples, les déterminants possessifs n'insistent pas sur une possession

mais, par renforcement, ils représentent une tentative de réappropriation du corps, et de ce fait, ils symbolisent la dissociation actuelle entre le corps et l'esprit.

Toujours dans cette dimension de perte de contrôle, Alexis et Axel sont souvent passifs. Ils sont objets : « quelle secrète horreur s'emparer de moi » (VDC), « le grand air m'étourdissait » (VCT). Alexis est sujet du verbe à la voix passive « j'étais changé en cristal », et Axel est quelquefois complément circonstanciel « se déplacer en moi » « monter à ma tête ». Notons finalement la construction similaire chez les deux auteurs : « s'empara de moi » et « s'emparer de mon être » qui marque l'emprise de la peur sur les protagonistes et leur perte de moyens.

Ce désarroi se poursuit jusqu'à la paralysie chez Alexis comme chez Axel, un sentiment fréquent dans les deux œuvres. Chez Alexis, la paralysie entraîne généralement un vertige mental, c'est-à-dire qu'il sombre dans un état de semi-conscience ; chez Axel, la paralysie est davantage physique. Dans ces extraits, celle d'Alexis s'en tient à la rigidité : elle s'articule autour de termes comme « pétrifié », « fixaient », « roidissaient », « changé en cristal ». Chez Jules Verne, elle va jusqu'au vertige : « en me cramponnant », « m'étourdissait », « dérobaient », « vertige », « ivresse », « j'allais tomber ». Toutefois, les deux protagonistes se rejoignent dans leur sentiment d'impuissance, qui s'articule chez les deux auteurs autour d'un aspect duratif : celui-ci renforce d'une part la fulgurance de cette paralysie et marque d'autre part la prise de conscience de leur état et l'impossibilité d'en changer, de l'éviter. Ainsi on trouve chez George Sand la structure « restai pétrifié » où « restai » renforce à la fois l'aspect statique et duratif de l'immobilité. Chez Jules Verne, c'est le futur proche dans le passé qui joue ce rôle « j'allais tomber » : il exprime le moment de vertige avant la chute, le fixe et présente la chute comme programmée.

Toute cette peur fonde déjà leur caractère comique, mais celle-ci est en plus renforcée par le contraste qui persiste entre eux et leurs oncles. Chez George Sand, la différence entre les deux est annoncée par « tandis que », puis notée par une opposition entre « Plus nous avançons, plus Nasias montrait de résolution et de confiance » et « je sentais je ne sais quelle secrète horreur s'emparer de moi ». Chez Jules Verne aussi le contraste apparaît : « Mon oncle les supporta avec la colère [...] Hans avec la résignation [...] ». La préposition « avec » signale une pleine possession et maîtrise de leurs sentiments, et les longs compléments du nom qui complètent ces derniers, les justifient. La rupture entre Hans, l'oncle et Axel est annoncée par un changement de rythme « moi, je l'avoue, me plaignant et me désespérant », et par le

détachement « je l'avoue » qui n'est à l'inverse pas une justification mais une confession. Son attitude contraste avec celle des deux autres personnages : il s'apitoie sur lui-même longuement, ce qui est renforcé par la présence de participes présents en emploi verbal réfléchi : « me plaignant et me désespérant ». On voit ainsi à nouveau se profiler une similarité de l'ordre d'un positionnement, d'un rapport aux autres personnages.

Faces à des situations inquiétantes Alexis chez George Sand et Axel chez Jules Verne ne partagent pas seulement leur désarroi, mais aussi leur attitude : ils se caractérisent en effet aussi par un pessimisme, allant parfois jusqu'au cynisme.

Voyant que nous étions perdus, je ne songeai plus qu'à hâter le moment de notre destruction. (VDC :136)

Comment, à supposer qu'on pût y descendre, serait-il donc possible à l'homme de n'être pas calciné en route, état que, vous en conviendrez, n'est pas favorable à l'exercice de ses facultés d'observation ? (VDC:70)

Sans réfléchir, sans me demander si quelque moyen n'existait pas de se procurer cette eau, je me laissai aller à un premier moment de désespoir. (VCT:158)

Si nous ne sommes pas noyés ou brisés, si nous ne mourons pas de faim, il nous reste toujours la chance d'être brûlés vifs. (VCT :283)

Dans ces extraits, le pessimisme d'Alexis est marqué par le participe présent de sens causal « voyant que nous étions perdus ». S'il semble servir de motif à son pessimisme, de justification, il sert en réalité à le renforcer, notamment grâce à l'antéposition, qui laisse la surprise de sa résolution : « je ne songeai plus qu'à hâter le moment de notre destruction ». Chez Axel, on trouve un fonctionnement similaire, à la différence que Jules Verne n'utilise pas de participe présent : le pessimisme est marqué par la répétition du mot « sans » suivi d'infinitifs, elle aussi antéposée à la principale « je me laissai aller à un premier moment de désespoir ».

Les deux extraits notent aussi cette attitude à travers l'utilisation de la négation, restrictive chez Alexis : « ne...plus qu' », et à valeur semi-négative⁶ chez Axel : « sans me demander si quelque moyen n'existait pas ». George Sand renforce encore le pessimisme d'Alexis en utilisant « le moment » comme COD de « hâter » et faisant de « de notre destruction » le complément du nom de « moment ». « Notre destruction » aurait pu suffire en COD, la présence de ce marqueur temporel insiste sur la résignation, le sentiment de fatalité d'Alexis. Leur destruction semble déjà programmée. Chez Jules Verne, c'est la périphrase verbale « laissai aller » qui souligne ce sentiment, de même que l'indéfini « quelque » et le

6 DENIS, Delphine et SANCIER-CHATEAU, Anne. *Grammaire du français*, Paris, LGE, 1994, p. 341

terme « moyen » qui caractérisent d'abstraites et d'impossibles les seules possibilités de salut envisagées. Enfin, les deux auteurs usent de tournures hypothétiques : « à supposer qu'on pût y descendre » souligne Alexis, « si nous ne sommes pas [...], si nous ne mourons pas de faim [...] » insiste Axel. La précision d'Alexis ajoute une nouvelle strate de pessimisme en remettant en question le seul fait de pouvoir descendre, celle d'Axel sert à évoquer des alternatives qui, dans chaque situation, conduisent à la mort.

Leur défaitisme est tel qu'ils sont souvent cyniques. Les deux auteurs usent donc de procédés d'ironie. George Sand note celui d'Alexis par une litote « état [...] pas favorable à l'exercice de ses facultés d'observation », où « état » renvoie à « calciné », et par une adresse : « vous en conviendrez ». Jules Verne note celui d'Axel par l'antiphrase « la chance d'être brûlés vifs » ou encore par la présence de l'adjectif ordinal « premier » dans « premier mouvement désespoir » qui sous-entend une suite de « mouvements de désespoir » et donc de situations où Axel croit être perdu, ce qui décrédibilise son fatalisme et lui confère de l'auto-dérision face à sa propre attitude.

Ce pessimisme et ce cynisme donnent déjà une dimension comique aux personnages, mais cette dernière est aussi présente dans certains de leurs traits, exclusivement comiques. Ainsi, Alexis et Axel partagent par exemple leur hébétude amoureuse, et nourrissent un même sentiment pour les personnages féminins, lesquels influent de façon similaire sur leur comportement.

[...] elle était ravissante, et ma surprise fut un éblouissement qui me plongea dans le plus complet idiotisme [...] j'aurais bien voulu trouver une autre réponse que celle que je lui fis ; mais j'eus beau chercher et bégayer, il me fallut avouer que je passais mon temps à ne rien faire. (VDC:23)

L'image de ma petite Virlandaise me rejeta donc, en un instant, du monde des réalités dans celui des chimères [...]. Or, j'en étais là de mon rêve, quand mon oncle, frappant la table du point, me ramena violemment à la réalité. » (VCT:22) « Axel, jette une phrase quelconque sur ce bout de papier ; [...] mets-les [les lettres] successivement par colonnes verticales [...]. Je compris [...] et immédiatement j'écrivis de haut en bas : Je t'aime bien, ma petite Graüben ! [...] Maintenant, dispose ces mots sur une ligne horizontale [...] Et mon oncle, à son grand étonnement, et surtout au mien, lut : Je t'aime bien, ma petite Graüben ! [...] sans m'en douter, en amoureux maladroit, j'avais tracé cette phrase compromettante ! (VCT:24).

Cet amour adolescent les plonge dans un état de rêverie. Cette absorption est marquée chez George Sand par la métaphore « me plonge » , chez Jules Verne par la métaphore « me rejeta », où leur position de COD transpose leur hébétude. Celle-ci est renforcée, chez George Sand par un superlatif absolu « le plus complet idiotisme », et des termes comme « surprise », « éblouissement », qui marquent l'instantanéité de l'hébétude, chez Jules Verne, cette instantanéité apparaît dans la circonstancielle « en un instant ».

Nos deux protagonistes basculent facilement de l'hébétude à la maladresse. Chez Alexis comme chez Axel, cette maladresse est due à l'impuissance qui les touche. George Sand la note par la tournure « avoir beau » qui exprime l'impossibilité de faire autrement, mais aussi par l'utilisation du conditionnel passé : « j'aurais bien voulu » renforcé par l'adverbe « bien », ou encore par la coordination de « chercher » et de « bégayer » où ce deuxième infinitif, qui traduit un dernier recours pour retarder l'aveu, dénote l'incapacité de trouver quelque chose à répondre. Chez Jules Verne, l'impuissance d'Axel est davantage corrélée à son état de semi-conscience. Au lieu d'être dans l'incapacité de s'exprimer comme Alexis à cause de ses sentiments, il est dans l'incapacité de les taire. Son impuissance passe ainsi par une écriture automatique, non motivée. On remarque en effet l'utilisation de l'adverbe « immédiatement » dans « immédiatement j'écrivis » qui note l'instantanéité et l'absence de réflexion, puis le verbe « tracer » au lieu du verbe « écrire » dans « j'avais tracé cette phrase ». La proposition coordonnée « à son grand étonnement, et surtout au mien, lut [...] » insiste encore sur le fait qu'il s'agissait d'une écriture inconsciente, notamment grâce aux virgules qui la mettent en relief, et à l'adverbe « surtout » qui montrent qu'Axel est plus surpris que son oncle de découvrir cette phrase, bien qu'il en soit l'auteur. Quant à la postposition du verbe « lut » au passé, elle traduit l'impuissance face au fait accompli.

Alexis et Axel partagent d'autres traits comiques. Ces derniers sont de nature différente, mais les deux personnages se rejoignent tout de même dans leur caractère excessif, presque caricatural, et dans leur incapacité à tenir une résolution. Pour le montrer, nous avons ici choisi des épisodes entiers, que nous avons fragmentés de façon à rendre visible l'évolution.

Les jours suivants, Laura ne me parla plus que pour me dire bonjour et bonsoir, et je l'entendis avec stupeur parler de moi en italien avec sa gouvernante. Comme elles me regardaient à chaque instant, il s'agissait

La soupe est servie. — Au diable la soupe, s'écria mon oncle, et celle qui l'a faite, et ceux qui la mangeront ! Marthe s'enfuit. Je volai sur ses pas, et, sans savoir comment, je me trouvai assis à ma place habituelle dans

bien évidemment de ma pauvre personne ; mais que disaient-elles ? Tantôt il me semblait que l'une me traitait avec mépris, et que l'autre me défendait d'un air de compassion. Cependant, comme elles changeaient souvent de rôle, il m'était impossible de savoir laquelle décidément me plaignait et cherchait à m'excuser. (VDC:24)

Un an plus tard, j'étais complètement transformé. Était-ce à mon avantage ? On le disait autour de moi, et ma vanité aidant, j'avais très bonne opinion de moi-même. (VDC:25).

Laura revint avec sa gouvernante passer les vacances. [...] Je me tenais droit comme une colonne, je regardais Laura d'un air confiant. [...] L'espiègle se mit à rire [...] me toisa du regard d'un air d'admiration railleuse ; après quoi, elle déclara à mon oncle qu'elle me trouvait fort enlaidi. (VDC:26)

[...] je me mis à interroger mon oncle [...] ingénieux prétexte pour faire étalage, devant les dames, de mots techniques et de théories apprises par cœur. (VDC:26)

Laura ne parut pas y prendre garde, et entama à voix basse, au bout de la table, un dialogue en italien avec sa gouvernante. J'avais un peu étudié cette langue [...], et je reconnus qu'il s'agissait entre elles d'une discussion sur la manière de conserver les pois verts. (VDC:27)

[...] je la quittai en lui disant intérieurement : 'si j'avais su que tu n'étais qu'une sottie petite bourgeoise, je ne me serais pas donné tant de peine pour te montrer de quoi je suis capable.' Malgré cette réaction de mon orgueil, je me sentis fort triste au bout d'une heure. (VDC:27)

la salle à manger. [...] J'en étais à ma dernière crevette, lorsqu'une voix retentissante m'arracha aux voluptés du dessert. Je ne fis qu'un bond de la salle dans le cabinet. (VCT:17)

Ma foi, en qualité de neveu dévoué, je me crus obligé de manger pour lui, en même temps que pour moi. Ce que je fis en conscience. (VCT:17)

Lorsque la bonne Marthe voulut sortir de la maison pour se rendre au marché, elle trouva la porte close. [...] je me souvins d'un précédent de nature à nous effrayer. En effet, il y a quelques années [...] [mon oncle] demeura quarante-huit heures sans manger, et toute sa maison dut se conformer à cette diète scientifique. Pour mon compte, j'y gagnai des crampes d'estomac fort peu récréatives chez un garçon d'un naturel assez vorace. (VCT:33)

[Axel décrypte ensuite le manuscrit, mais cache sa découverte à Lidenbrock, qui cherche encore activement le sens de la phrase]

[...] je résolus d'être héroïque et de ne pas céder devant les exigences de la faim. [...] Vers midi, la faim m'aiguillonna sérieusement. [...] Deux heures sonnèrent. Cela devenait ridicule, intolérable même. [...] Ces raisons me parurent excellentes [...] mon parti fut de tout dire. (VCT:35)

La liberté fut rendue à la bonne Marthe. Elle courut au marché et fit si bien, qu'une heure après, ma faim était calmée, et je revenais au sentiment de la situation. (VCT:38)

Le trait caractéristique d'Alexis, du moins au début de l'œuvre de George Sand, est son orgueil, qui le pousse à une extrême susceptibilité voire à la paranoïa. Dans nos extraits, cet

orgueil est marqué par une omniprésente du moi : « me », « je », « moi », « ma pauvre personne », « mon », « ma », « moi-même », par une isotopie de la certitude qui passe par l'utilisation d'adverbes : « il s'agissait bien évidemment de ma pauvre personne », « j'étais complètement transformé », ou encore par l'emploi d'une question rhétorique « était-ce à mon avantage ? », d'un « on » impersonnel qui sert à asseoir ses propos : « on le disait autour de moi », et par l'usage du superlatif « très bonne opinion de moi-même ». Cet excès, cette surestime de lui-même, participe déjà à sa caricature, mais c'est dans l'expression de sa superficialité qu'elle se révèle pleinement. Celle-ci apparaît dans le contraste entre ce qu'il considère comme intelligent : « ingénieux » et la réalité : « prétexte », « étalage », « devant les dames », « apprises par cœur ». Son orgueil touché, sa surestime bascule alors dans un extrême apitoiement, marqué par la périphrase « ma pauvre personne » qu'il utilise pour se désigner, et par des tournures qui marquent l'excès : « ne...plus que », « chaque instant », « tant de peine ». Son apitoiement est tel qu'il devient paranoïaque et croit que Laura et sa servante parlent de lui. Il découvre cependant qu'elles discutent en vérité de « la manière de conserver les pois verts ». Une analogie comique se tisse alors entre Alexis et l'insignifiance des pois, qui non seulement marque son caractère paranoïaque, mais décrédibilise aussi l'image qu'il nous donne de lui-même. Piqué au vif par cette découverte, Alexis réagit de façon excessive. Il l'insulte alors en utilisant trois termes péjoratifs accolés : « une sottie petite bourgeoise ». Toutefois, cette colère est lâche et non-assumée : son insulte n'est prononcée que mentalement, et la résolution d'indifférence qu'elle traduit est vite abandonnée « je me sentis fort triste au bout d'une heure » : la circonstancielle « au bout d'une heure » annonçant la courte durée de cette résolution.

Axel, chez Jules Verne, se caractérise assez peu par son ego, bien qu'il transparaisse quelques fois : « Vas-tu me demander maintenant de t'expliquer ce mot ? — Je m'en garderai bien, répliquai-je avec l'accent d'un homme blessé dans son amour-propre » (VCT:15). Son trait caricatural est essentiellement celui de la gourmandise, voire de la gloutonnerie. Ainsi, « voluptés » a pour complément du nom « du dessert », associant déjà la nourriture non à un besoin mais à un désir. Mais sa gourmandise apparaît essentiellement dans des adjectifs évoquant la redondance comme « place habituelle » ou « dernière crevette ». Ces derniers termes marquent par ailleurs une ellipse et renforcent l'image d'un repas de longue durée, et donc l'image d'une abondance de mets. La caricature s'amplifie dans la métaphore « volai sur ses pas », dans l'euphémisme « un garçon d'un naturel assez vorace » ou encore dans le

renforcement « en même temps que pour moi ». Mais elle atteint son paroxysme dans la justification, empreinte d'auto-dérision, qu'en donne Axel : « en qualité de neveu dévoué », « je me crus obligé de manger pour lui », où des termes comme « dévoué », « crus obligé » évoquent avec ironie la contrainte. Comme pour Alexis pour qui l'orgueil est une faiblesse, Axel a la faim pour point faible, et surtout, une détermination de courte durée : « je me résolus d'être héroïque » contraste rapidement avec « mon parti fut de tout dire », alors que « résolu » désignait le caractère définitif de sa décision. Enfin, la coordination « ma faim était calmée, et je revenais au sentiment de la situation » tisse un lien de cause/conséquence entre les deux propositions et insiste sur le fait que la faim est le point faible d'Axel qui l'empêche de raisonner.

1.1.2.2. Des personnages savants.

Paradoxalement, Alexis et Axel peuvent tous les deux être très sérieux, et bien plus raisonnés. Ils tiennent effectivement un rôle de scientifique, de savant dans les deux œuvres. « Axel dans le *Voyage* a 'mordu' plus vite aux sciences, il est vrai, qu'Alexis ; mais tous les deux deviennent des minéralogistes compétents⁷ » explique S. Vierne.

— Ce que vous dites là, mon cher oncle, n'est fondé sur aucune sainte notion géologique. Mon rêve m'a présenté en grand des formes connues, des formes que les échantillons minéralogiques mettaient en petit sous mes yeux. De là l'espèce de logique m'a conduit dans le monde enchanté du système cristallo-géodique. Mais que savons-nous de la conformation intérieure de notre planète ? Nous sommes aussi certains que possible d'une seule chose : c'est qu'à trente ou trente-trois kilomètres de profondeur, la chaleur est si intense que les minéraux n'y peuvent exister qu'à l'état fusible. Comment, à supposer qu'on pût y descendre, serait-il donc possible à l'homme de n'être pas calciné en route, état que, vous en conviendrez, n'est pas favorable à l'exercice de ses facultés d'observation ? (VDC:70).

Oui ! Il est parfaitement reconnu que la chaleur augmente environ d'un degré par soixante-dix pieds de profondeur au-dessous de la surface du globe ; or, en admettant cette proportionnalité constante, le rayon terrestre étant de quinze cents lieues, il existe au centre une température qui dépasse deux cent mille degrés. Les matières de l'intérieur de la terre se trouvent donc à l'état de gaz incandescent, car les métaux, l'or, le platine, les roches les plus dures, ne résistent pas à une pareille chaleur. J'ai donc le droit de demander s'il est possible de pénétrer dans un semblable milieu ! (VCT:43)

⁷ VIERNE, Simone. « Deux voyages initiatiques en 1864 : *Laura* de George Sand et le *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne », *op. cit.*, p. 103.

Le texte de Jules Verne apparaît dans cet extrait comme un véritable reflet de l'œuvre de George Sand. Les deux auteurs utilisent les mêmes procédés, la même progression et organisation dans l'élaboration du portrait du personnage.

Le discours des deux protagonistes est tout d'abord empreint de sciences, ce qui les classe sans conteste parmi les scientifiques. Ainsi, les auteurs, donnent à ces deux personnages l'impression d'une maîtrise du technolecte⁸ afin de rendre le ton scientifique : chez George Sand, on trouve des termes comme « notion géologique », « échantillons minéralogiques », « logique », « conformation », « trente ou trente-trois kilomètres de profondeur », « minéraux », « état fusible », « exercice de ses facultés d'observation », et chez Jules Verne des termes comme « soixante-dix pieds », « proportionnalité constante », « rayon terrestre », « quinze cents lieues », « deux cent mille de degrés », « matières » et « état de gaz incandescent ». Au delà du lexique, l'organisation du discours indique aussi leur caractère scientifique, principalement par l'utilisation de mots outils, notamment par l'utilisation d'un grand nombre de conjonctions de coordination : « de là », « mais », « donc » chez George Sand, « or », « donc », « car » chez Jules Verne. Enfin, les deux personnages usent d'un discours théorique qui apparaît dans l'utilisation de formes impersonnelles ou globalisantes : « nous », « on », « il », « l'homme » chez George Sand, « il » répété chez Jules Verne.

Toutefois, Alexis et Axel ne se présentent pas seulement comme de simples scientifiques, mais aussi comme des savants. Tous les deux s'imposent comme les détenteurs d'un savoir scientifique attesté. Chez George Sand l'isotopie de la certitude s'exprime à travers des termes comme « savons », « certains », ce dernier amplifié doublement : « aussi certains que possible », mais aussi à travers des négations et des restrictions : « n'est fondé sur aucune sainte notion », « d'une seule chose », « les minéraux ne peuvent exister qu'à l'état de... ». Chez Jules Verne, c'est essentiellement le participe « reconnu » qui marque cette certitude et l'amplifie par le préfixe « re- » et par l'adverbe qui le précède « parfaitement reconnu ». Chez les deux auteurs, le présent de vérité générale prévaut dans ce même but.

Cette certitude que les personnages partagent progresse pareillement jusqu'au sarcasme, noté chez Alexis par « état que, vous en conviendrez, n'est pas favorable à l'exercice

8 « Claude Hagège (1982) a été l'un des premiers à utiliser ce terme. [...] Le technolecte est conçu comme un ensemble d'usages lexicaux et discursifs, propres à une sphère de l'activité humaine. Ainsi, les productions écrites et orales, englobant la terminologie savante, les textes de haute scientificité, mais aussi le vocabulaire banalisé et la terminologie populaire viendront se ranger dans le technolecte ». MESSAOUDI, Leila. « Langue spécialisée et technolecte : quelles relations? », dans *Meta*, vol. 55, n° 1, mars 2010, p. 134. [<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2010-v55-n1-meta3696/039607ar/>]

de ses facultés d'observations ? » et chez Axel par « J'ai donc le droit de demander s'il est possible de pénétrer dans un semblable milieu ! ».

Ces éléments laissent aussi entrevoir la place que tiennent les sciences dans leur vie. Celles-ci sont pratiquement érigées en religion, comme l'indique explicitement l'adjectif « sainte notion géologique » chez Alexis et l'adverbe « parfaitement » chez Axel. Alexis et Axel, au début de leur récit, basculent donc parfois dans le scientisme, avant d'évoluer et d'apprendre à remettre en question les théories.

Toutefois, s'ils évoluent, ils ne perdent pas pour autant leur caractère scientifique et rationnel. Ils conservent jusqu'au bout leur esprit déductif et mathématique.

Avez-vous l'oreille fine ? Croyez-vous qu'à la distance où nous sommes de ce Niagara colossal vous pourriez en entendre le rugissement ? — Oui, à coup sûr ! s'écria mon oncle en se jetant dans mes bras [...]. Cette cascade est gelée. — Ou pétrifiée, mon cher oncle ! (VDC:129).

Il faut d'abord savoir quelle distance nous sépare [...]. Prononcez mon nom en notant exactement la seconde où vous parlerez. Je le répéterai dès qu'il me parviendra, et vous observerez également le moment précis auquel vous arrivera ma réponse. (VCT:185)

Dans cet extrait, Alexis chez George Sand use par exemple de maïeutique en interrogeant son oncle. Il lui soumet une hypothèse implicite : si l'on ne peut entendre l'eau à cette faible distance alors la cascade est figée, par le biais d'une question : « croyez-vous qu'... ». Il ne laisse cependant pas de facteurs de côté qui pourraient nuire au résultat, et interroge d'abord son oncle sur son ouïe : « Avez-vous l'oreille fine ? » – une rigueur indiquée aussi par l'épanorthose finale : « Ou pétrifiée ». Dans l'extrait ci-dessus du *Voyage au centre de la terre*, Axel utilise une méthode de déduction similaire. Il exprime d'abord le but de l'expérience : « il faut d'abord savoir quelle distance nous sépare ». Puis, par l'usage de l'impératif, il met en place et dicte une méthode d'expérimentation. Comme Axel, il est rigoureux, ainsi que l'indique l'adverbe « exactement » et l'insistance sur la rapidité et l'exactitude d'exécution : « la seconde », « dès que », « le moment précis ».

Cependant, les deux personnages apparaissent au fil de l'œuvre comme plus complexes, car à leur caractère comique, qui contraste déjà avec leurs aptitudes scientifiques, leur sérieux et leur savoir, s'ajoute également une part de folie.

1.1.2.3. Des personnages sujets aux hallucinations.

Il est facile de voir qu'Alexis est sujet aux hallucinations dans *Voyage au centre du cristal*, car George Sand joue justement tout au long de l'œuvre de cette ambiguïté entre rêve et réalité⁹. Chez Jules Verne, cette caractéristique est moindre, mais Axel n'échappe cependant pas à quelques moments de trouble, dont un parfaitement identifié comme étant une hallucination.

Ma pensée ne partageait pas cependant la fixité de mon regard : elle flottait au hasard, et le parfum de la petite rose musquée ramenait mon être sous la dépendance de l'instinct. [...] Tout à coup, je sentis une main légère se poser sur mon épaule, et une voix délicieuse, la voix de Laura, me parla dans l'oreille. [...] je la suivais sans savoir où j'étais, ni de quelle clarté fantastique j'étais ébloui. La fatigue m'arrêta et me vainquit au bout d'un temps dont la durée me fut complètement inappréciable. (VDC :32)

Walter vint s'asseoir à mes côtés sans que j'éprouve aucune surprise de le voir là.

— [...] Comment rapporteras-tu des échantillons que nous puissions soumettre à l'analyse, lorsque tu es si loin de savoir par quels moyens tu te rapporteras toi-même ?

— [...] puisque tu as pu venir me trouver ici, tu as des moyens de transports dont tu consentiras sans nul doute à me faire part.

— Je n'ai pas eu grand peine à monter l'escalier de ta chambre [...].

— Tu te moques de moi, Walter [...]. Ne vois-tu pas la couronne polaire, le grand pic d'obsidienne et la blanche mer vitreuse qui l'entoure ?

— Je ne vois, répondit-il, que le chapiteau de ta lampe et ton encrier [...]. (VDC:132).

Cependant mon imagination m'emporte dans les merveilleuses hypothèses de la paléontologie. Je rêve tout éveillé. Je crois voir à la surface des eaux ces énormes Chersites, ces tortues antédiluvienne, [...]. Tout ce monde fossile renaît dans mon imagination. [...] Mon rêve alors devance l'apparition des êtres animés. Les mammifères disparaissent, puis les oiseaux, puis les reptiles de l'époque secondaire, et enfin les poissons, [...]. Toute la vie de la terre se résume en moi, et mon coeur est seul à battre dans ce monde dépeuplé. Il n'y a plus de saisons ; il n'y a plus de climats ; la chaleur propre du globe s'accroît sans cesse et neutralise celle de l'astre radieux. La végétation s'exagère. Je passe comme une ombre au milieu des fougères arborescentes [...]. Des siècles s'écoulaient comme des jours ! Je remonte la série des transformations terrestres. Les plantes disparaissent ; les roches granitiques perdent de leur pureté [...]. Au centre de cette nébuleuse, quatorze cent mille fois plus considérable que ce globe qu'elle va former un jour, je suis entraîné dans les espaces planétaires ! Mon corps se subtilise, se sublime à son tour et se mélange comme un atome impondérable à ces immenses vapeurs qui tracent dans l'infini leur orbite enflammée ! Quel rêve ! Où m'emporte-t-il ? Ma main fiévreuse en jette sur le papier les étranges détails. [...] Une hallucination s'est emparée de mon esprit... [...] — Es-tu malade ? — Non, j'ai eu un moment d'hallucination [...]. (VCT:214)

9 Voir p. 106.

L'hallucination se déroule relativement de la même façon pour Alexis et pour Axel : il y a d'une part un mouvement d'abandon de soi, de perte de conscience, comme une entrée dans une sorte de transe, et d'autre part un mouvement de doute, ou du moins de confusion entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas.

L'hallucination est donc d'abord marquée par la perte de conscience. Pour suivre l'exemple des synecdoques utilisées dans ce but par les deux auteurs (« ma pensée », « mon regard », « mon épaule », « dans l'oreille » chez George Sand, « mon cœur », « mon corps », « ma main » chez Jules Verne), nous pourrions dire qu'Alexis et Axel perdent la tête. Ajoutons à ces synecdoques l'utilisation chez George Sand du GN « mon être » à la place du pronom « me », et d'une hypallage chez Jules Verne : « ma main fiévreuse », qui renforcent cette dissociation de la raison, de l'esprit et du corps. L'abandon de soi à l'hallucination se traduit de plus par l'utilisation de COD : « la fatigue m'arrêta et me vainquit » chez George Sand, « mon imagination m'emporte », « m'emporte-t-il » chez Jules Verne. Avec des déclarations comme « la fixité de mon regard » pour Alexis et « Je rêve tout éveillé » pour Axel, l'hallucination se présente comme un état de transe, d'hypnose. Elle permet aux deux personnages d'effectuer une sorte de voyage astral, dans lequel l'âme et le corps se dissocient. George Sand le traduit par un état de quiétude, voire d'ataraxie à travers des termes évoquant la légèreté et la douceur : « flottait », « main légère », « voix délicieuse », « me parla dans l'oreille » (qui renvoie à un chuchotement) et la lumière : « clarté fantastique », « ébloui ». Chez Jules Verne, la dissociation est directement exprimée : « Mon corps se subtilise, se sublime à son tour et se mélange comme un atome impondérable à ces immenses vapeurs [...] ! ».

Petit à petit, les personnages sombrent dans un état de confusion et d'errance. Ainsi, ils perdent tous deux la notion de temps. Chez George Sand, le trouble apparaît explicitement dans la relative « dont la durée me fut complètement inappréciable », où la présence du pronom « me » renvoie à la relativité et subjectivité de ce temps, et donc à son inexactitude, son indétermination. Chez Jules Verne, c'est la comparaison « des siècles s'écoulaient comme des jours ! » et la répétition négative « il n'y a plus de saisons ; il n'y a plus de climats » qui expriment cette confusion temporelle.

Alexis et Axel perdent aussi tous deux la notion d'espace. George Sand le note par des interrogations « quelle clarté » et par des négations : « sans savoir où j'étais, ni de... » qui renvoient au caractère indéfini du lieu. Chez Jules Verne, la confusion spatiale apparaît aussi à travers l'indéfini, qui passe cette fois-ci par l'évocation de la pluralité et de l'infini. On trouve

ainsi beaucoup de pluriels comme « les merveilleuses hypothèses », des noms génériques « mammifères », « oiseaux », « reptiles », « poissons », « végétation », « plantes », des noms et adjectifs évoquant l'infini : « atome » pour l'infiniment petit, « immenses vapeurs », « l'infini », « espaces planétaires » pour l'infiniment grand.

La confusion est telle que, au paroxysme de la folie et de l'hallucination, les temps et lieux semblent se superposer. Premièrement, Alexis déclare : « Walter vint s'asseoir ». Le verbe « vint » ne donne pas l'impression d'une apparition comme l'aurait fait la simple utilisation de « s'assit », mais plutôt l'impression d'une superposition des temps et espaces : Walter sort du monde réel et entre dans l'autre sans transition. A partir de là, le lecteur assiste à un dialogue entre ces deux personnages qui symbolise cette superposition, car l'un perçoit et décrit le monde réel (Walter) et l'autre le monde rêvé (Alexis), comme le montre le parallèle entre la question d'Alexis : « ne vois-tu pas » et la réponse, restrictive, de Walter : « je ne vois que ». Dans leurs discours s'opposent alors des éléments bien déterminés, notamment par la présence de déterminants possessifs : « l'escalier de ta chambre », « le chapiteau de ta lampe et ton encrier », et des éléments plus imprécis « la couronne polaire, le grand pic d'obsidienne et la blanche mer vitreuse », qui renvoient à une certaine grandeur, étendue, une démesure et de là à une irréalité. Chez Jules Verne, Axel est seul dans son trouble et ce n'est pas un dialogue qui vient incarner la superposition des temps et espaces, mais celle-ci est bien présente. Elle apparaît à travers l'impression de défilement temporel et spatial donnée par des procédés de l'hypotypose, comme l'utilisation d'un présent de narration qui se change en présent d'énonciation, ou comme l'utilisation d'énumérations dont l'une est renforcée par la répétition de l'adverbe temporel « puis » : « puis les oiseaux, puis les reptiles, et enfin... », qui, en donnant plus de vivacité à l'hallucination, amplifie l'état de confusion. Mais cette superposition s'incarne véritablement à travers l'adjonction de termes évoquant le passé et des verbes au présent : « je crois voir ces tortues antédiluviennes », « ce monde fossile renaît ».

On remarque également que Jules Verne dote, comme George Sand, son personnage d'une même inclination à l'écriture automatique, symbole d'un laisser-aller dans l'inconscience. George Sand l'évoque ici implicitement en insérant des objets relatifs à l'écriture : « le chapiteau de ta lampe et ton encrier », et Jules Verne passe lui par une synecdoque à valeur d'hypallage : « ma main fiévreuse en jette sur le papier les étranges détails », qui permet, sans passer par un discours extérieur (celui de Walter) comme chez George Sand, de montrer l'inconscience du geste. Il s'agit également d'une marque de

l'inspiration, qui les renvoie notamment à la figure du poète-voyant, comme nous le verrons bientôt,

1.1.2.4. Des sages, des voyants.

Difficile de croire, après avoir vu qu'Alexis et Axel sont comiques, savants et sujets aux hallucinations, que ces deux personnages sont finalement sages. Ils sembleraient davantage apparaître comme des savants-fous, ou des apprentis savants-fous devrions nous dire puisqu'ils suivent les traces de leurs oncles¹⁰. En vérité, ils évoluent. Leurs traits, précédemment évoqués, convergent. Dans cette fusion se dessine alors un certain équilibre qui les pousse à une forme de sagesse, qui n'empêche cependant pas quelques moments d'égarement ou d'impulsivité.

Cette sagesse transparait tout d'abord dans la conscience qu'ils ont des dangers. Certes leurs réactions face aux situations inquiétantes prennent parfois des allures de comédies, mais leurs peurs n'en restent pas moins raisonnables. Elles leur permettent d'ailleurs de prendre un certain recul et de s'inquiéter d'éléments essentiels que leurs oncles, dans leur impatience, omettent. Au fil de l'œuvre, ils s'inquiètent ainsi tous les deux plusieurs fois d'une même chose : à savoir la possibilité d'un retour¹¹ et de besoins primaires essentiels comme dans les extraits ci-dessous, où Alexis s'inquiète de la chaleur et la nourriture, et Axel de l'eau.

Y songez-vous, mon oncle ? Dis-je enfin en m'efforçant de ne pas irriter par un accent d'indignation celui à qui j'avais confié si imprudemment mon sort : n'êtes-vous pas satisfait d'avoir atteint sans encombre une limite que nul navire avant le vôtre n'avait pu choisir pour hiverner, de n'avoir encore perdu aucun homme, ni vu avarier aucune partie de vos provisions ? Comment pouvez-vous croire à la possibilité d'aller plus loin, durant la longue absence du soleil, par le froid le plus rigoureux que les animaux sauvages puissent supporter ? [...]. (VDC :84)

[...] à quoi nous serviront-ils dans cette contrée déserte, d'où il nous sera

Voyez ! — Eh bien, répondit-il tranquillement, c'est la coquille d'un crustacé de l'ordre disparu des trilobites. Pas autre chose. — Mais n'en concluez-vous pas ?... — Ce que tu conclus toi-même ? Si. Parfaitement. Nous avons abandonné la couche de granit et la route des laves [...].

— Vous avez raison d'agir ainsi, mon oncle, et je vous approuverais, si nous n'avions à craindre un danger de plus en plus menaçant. — Et lequel ? — Le manque d'eau. (VCT:140)

Mon oncle, permettez-moi de vous faire une question. [...] Et le retour ? (VDC :242)

10 Voir p. 35.

11 Notons que chez les deux auteurs, le retour est envisagé comme un retour par la mer. George Sand évoque la « pirogue » et le fait de la « diriger », Jules Verne évoque le « voyage en mer », la « voile », le « mât », le fait de « gouverner » et les « tempêtes ».

certainement à jamais impossible de sortir ? — Nous sommes venus jusqu'ici ; donc, il nous sera possible d'en revenir, dit Nasias en riant : qu'est-ce qui t'embarrasse ? L'île manque-t-elle de bois pour faire de nouvelles pirogues ? — Mais ni vous ni moi ne savons faire la moindre pirogue, et encore moins la diriger. [...]. (VDC :137)

Écoutez-moi, lui dis-je d'un ton ferme. Il y a une limite à toute ambition ici-bas ; il ne faut pas lutter contre l'impossible ; nous sommes mal équipés pour un voyage sur mer ; cinq cents lieues ne se font pas sur un mauvais assemblage de poutres avec une couverture pour voile, un bâton en guise de mât, et contre les vents déchaînés. Nous ne pouvons gouverner, nous sommes le jouet des tempêtes, et c'est agir en fous que de tenter une seconde fois cette impossible traversée ! (VCT :247)

Tous deux connaissent l'impulsivité de leurs oncles et prennent de sages précautions pour éviter leur courroux : « dis-je enfin en m'efforçant de ne pas irriter par un accent d'indignation celui à qui j'avais confié [...] mon sort ». Nous voyons dans ces extraits qu'Alexis et Axel usent de tact et de diplomatie et s'adaptent pareillement à leur oncle. Ainsi, ils n'exigent rien de leurs oncles tant qu'ils peuvent utiliser une méthode moins frontale. Ils essaient notamment de faire en sorte que la réflexion, la remarque vienne de l'oncle : Alexis fait passer ses affirmations pour des questions (« y songez-vous mon oncle ? » « à quoi nous serviront-ils dans cette contrée déserte ? ») ; l'impératif d'Axel « voyez ! » n'est accompagné d'aucun complément afin de laisser l'oncle découvrir de lui-même le problème auquel ils sont confrontés. Il laisse de la même manière une phrase en suspens : « mais n'en concluez-vous pas ?... ». Enfin, il use de politesse, notée par « permettez-moi » ou le conditionnel « je vous approuverais si » qui dénote la concession afin d'atténuer la réfutation qui suit. Nous voyons encore une fois se dessiner une même relation avec les oncles.

Ils ont conscience des dangers imminents qui les attendent s'ils ne se modèrent pas. Chez George Sand, ce sont essentiellement des compléments circonstanciels qui les évoquent : « durant la longue absence du soleil, par le froid le plus rigoureux ». On note qu'en utilisant la périphrase « absence du soleil » plutôt que « la nuit » ou « l'hiver », Alexis envisage, prévoit les effets, les conséquences. Axel chez Jules Verne évoque un danger « de plus en plus menaçant », où la tournure « de plus en plus » indique un certain calcul : le temps que ce danger devienne critique – et de là indique une anticipation du problème.

Ils ont aussi les pieds sur terre et ont conscience des exploits déjà accomplis, de la chance qu'ils ont eue jusqu'à présent. Alexis l'exprime essentiellement par l'adverbe « encore » dans « de n'avoir encore perdu aucun homme », et Axel par l'adjectif ordinal

« seconde » dans « tenter une seconde fois cette impossible traversée ». Tous les deux envisagent l'avenir par ces indications temporelles en considérant la chance qu'ils ont déjà eue. Ils font à nouveau preuve de recul et d'anticipation.

Plus précisément, Alexis et Axel ont conscience de leur humanité et se révoltent quand leurs oncles s'égarer trop. Ainsi, tous deux laissent de côté le tact quand il ne suffit plus, et entretiennent souvent une même relation conflictuelle avec les oncles. Alexis, chez George Sand, s'oppose explicitement à son oncle par la conjonction « mais » après avoir déjà affirmé sa position avec les adverbes « certainement », « à jamais » et l'adjectif « impossible » qui marquent tous une pensée catégorique. Chez Axel, cette opposition passe essentiellement par des impératifs « écoutez-moi » et la tournure « il faut » indiquant l'obligation. Lui aussi s'affirme : on retrouve notamment le terme « impossible » dans « l'impossible » et « cette impossible traversée » et une exclamation. Tous deux ont aussi conscience de leur petitesse, de leur humanité face à l'environnement hostile dans lequel ils se trouvent. Chez les deux auteurs, ce sont les négations qui marquent le plus cet aspect : « ni vous ni moi ne savons faire la moindre pirogue, et encore moins... » chez George Sand, « cinq cents lieues ne se font pas sur [...]. Nous ne pouvons gouverner » dans *Voyage au centre de la terre*. Chez Jules Verne, dans cet extrait cette dimension est aussi représentée par la métaphore « jouet des tempête » ou l'adverbe « ici-bas ».

Si d'une part leur sagesse est due à leur capacité à rester raisonnable, et que l'on peut attribuer à la convergence de leur caractère peureux et savant, ils sont aussi sages du fait de leur capacité à s'émerveiller devant le monde, de leur capacité à apprécier le moment présent – une capacité que l'on peut attribuer à leur engouement pour la science, le savoir, et à leur tendance à la rêverie.

Quel spectacle étrange et grandiose s'offrit alors à nos regards ! [...] — Ceci n'est rien ! Dit [Nasias] avec le plus grand sang-froid. Nous ne voyons qu'un petit coin du trésor, une marge colossal écrin de la terre. Je prétends descendre dans ses flancs et posséder tout ce qu'elle cache à l'esprit obtus des hommes, tout ce qu'elle dérobe à leur vaine et timide convoitise ! (VDC:136)

— En tous cas, nous ne pouvons regretter d'être venus jusqu'ici. Ce spectacle est magnifique, et... — Il ne s'agit pas de voir. Je me suis proposé un but, et je veux l'atteindre ! Ainsi ne me parle pas d'admirer ! (VCT:218)

Alexis et Axel sont donc capables de s'émerveiller et de se laisser aller à l'émotion. Ils appellent tous les deux ce qu'ils voient un « spectacle », qu'ils caractérisent chacun avec des termes mélioratifs : « étrange et grandiose » pour Alexis, « magnifique » pour Axel. C'est toutefois à nouveau à travers le contraste opéré entre eux et leurs oncles que leur capacité à s'émerveiller se révèle pleinement. Dans les deux cas, une rupture est marquée entre les deux attitudes, chez George Sand par la négation « Ceci n'est rien ! », où le pronom démonstratif et l'exclamation prennent des accents de dédain ; chez Jules Verne, Lidenbrock coupe la parole de son neveu (notée par les points de suspension), et lui aussi rétorque par une négation : « Il ne s'agit pas de voir ». Chez les deux oncles une opposition entre « voir » et « prendre » apparaît : ils ne sont pas mus par un sentiment d'admiration, un goût de l'émerveillement, mais motivés par un désir de conquête. Ainsi chez Nasias « nous ne voyons » est renversé plus loin en « je prétends [...] posséder », chez Lidenbrock « il ne s'agit pas de voir » contraste avec « je veux l'atteindre ! ». Aussi, alors qu'Alexis et Axel évoquaient un « spectacle », les oncles sont plus matérialistes et parlent d'un « trésor », d'un « écrin » et d'un « but ». La sagesse de leurs neveux est ainsi d'autant plus révélée face à de telles motivations.

D'une certaine manière, Alexis et Axel sont aussi sages par leur capacité à percevoir au-delà du réel. Ils sont ainsi sujets à l'inspiration et ont des prémonitions, des visions, qui font basculer leurs hallucinations et leur savoir dans la voyance. Ils jettent un pont entre deux mondes, un monde physique et un monde métaphysique, à la manière d'un poète romantique, comme a pu le décrire Victor Hugo :

Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies,
Les pieds ici, les yeux ailleurs.
C'est lui qui sur toutes les têtes,
En tout temps, pareil aux prophètes,
Dans sa main, où tout peut tenir,
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
Comme une torche qu'il secoue,
Faire flamboyer l'avenir¹² !

Ils représentent tous deux une figure du poète voyant, peut-être encore davantage chez George Sand, comme nous le verrons par la suite¹³.

12 HUGO, Victor. *Les Rayons et les Ombres : fonction du poète*, Paris, Ollendorf, 1909 (1840), p. 540.

13 Voir p. 124.

Cependant Laura me parlait aussi, et je ne la comprenais pas. Je crus d'abord que c'était en italien, puis en grec, et enfin je reconnus que c'était dans une langue tout à fait nouvelle, qui peu à peu se révélait à moi comme le souvenir d'une autre vie. (VDC:33)

Tu as eu une révélation, et tu ne la comprends pas. [...]. Tungsténus prétend tout expliquer sans tenir compte des instincts mystérieux qui sont plus puissants chez certains hommes que ces facultés d'observation trompeuses dont ton oncle est si vain. [...] Tu es un voyant naturel, ne torture pas ton esprit pour le rendre aveugle. (VDC:69)

Ma tête bouillonnait, et je me sentais pris d'une vague d'inquiétude. J'avais le pressentiment d'une catastrophe prochaine. (VCT:28)

J'étais en proie à une sorte d'hallucination ; j'étouffais ; il me fallait de l'air. Machinalement, je m'éventai avec la feuille de papier, dont le verso et le recto se présentèrent successivement à mes regards. Quelle fut ma surprise, quand [...] je crus voir apparaître des mots parfaitement lisibles [...] ! Soudain, une lueur se fit dans mon esprit [...] Il me suffisait d'y jeter un regard pour devenir possesseur du secret. (VCT:30).

Ce rêve où j'avais vu renaître tout ce monde des temps anté-historiques, des époques ternaire et quaternaire, se réalisait donc enfin ! (VCT:262)

Un fait demeurait inexplicable, celui de la boussole [...]. Un jour, en rangeant une collection de minéraux dans son cabinet, j'aperçus cette fameuse boussole et je me mis à l'observer. [...] Tout à coup, quelle fut ma stupéfaction ! [...] — Mais son aiguille indique le sud et non le nord ! [...] Voyez ! Ses pôles sont changés. (VCT:305).

Alexis est plus directement concerné par le monde métaphysique, car ses visions sont omniprésentes. Toutefois, nous avons déjà vu qu'Axel avait été victime aussi d'une vision, et nous voyons ici qu'il possède tout de même un certain pouvoir de perception.

Tous deux appartiennent d'une part au monde métaphysique. Chez George Sand, cette appartenance est notée par le basculement de « je crus » dans « je crus d'abord que c'était en italien » en « je reconnus que c'était dans une langue tout à fait nouvelle », où le préfixe « re- » note la réminiscence et l'appartenance à cet autre monde. Alexis compare d'ailleurs cette langue au « souvenir d'une autre vie », dont le complément du nom renvoie directement à la réincarnation. Chez Jules Verne, la présence d'une autre réalité ou du moins d'une sur-réalité, est moins présente. Toutefois, Axel se déclare « possesseur du secret », ce qui renvoie à l'idée d'un don — un don qui s'exprimera à nouveau avec le passage de la boussole.

Dans ces extraits, sa voyance s'articule aussi autour de l'instantanéité des découvertes : « soudain », « tout à coup », qui renvoient à des apparitions, révélations presque surnaturelles. Elle apparaît aussi dans l'adverbe « enfin » dans « ce rêve [...] se réalisait donc enfin ! », qui marque non seulement l'espoir de la réalisation de ce rêve, mais aussi son pressentiment.

Les deux auteurs jouent du sens de « voir », qui tantôt prend le sens de « visualiser », tantôt le sens de « percevoir ». Ainsi lorsque Nasias chez George Sand déclare à Alexis « Tu es un voyant naturel, ne torture pas ton esprit pour le rendre aveugle », il oppose la perception (« voyant », « esprit », « aveugle ») et la vue (« facultés d'observations trompeuses »). Chez Axel, il ne s'agit pas d'une opposition mais d'une progression : d'abord la vision lui apparaît, puis il voit de lui même. Il passe d'un état passif à un état actif : « se présentèrent à mes regards », « je crus voir apparaître », « il me suffisait d'y jeter un regard », « je me mis à l'observer », « j'avais vu ». D'abord la vision est sujet, puis devient objet : Axel exerce de lui-même son pouvoir. L'auxiliaire « crus » note cependant le doute qui persiste. Le verbe « suffisait » indique ensuite la progression de son don, puis la tournure « je me mis à » note la volonté d'agir. Enfin, le plus-que-parfait « j'avais vu » traduit la réalisation complète de la vision et du don.

Résumons : Alexis et Axel partagent de très nombreuses similitudes, parfois flagrantes (comme leur prénom), parfois plus implicites, au point d'être confondus. Ils commencent tous deux leur aventure en tant que personnage comique, tout en étant ou en évoluant vers une figure du scientifique, du savant. Ils partagent aussi les mêmes troubles, les mêmes hallucinations qui s'apparentent à des visions. Et tous ces aspects de leur personnalité leur permettent finalement d'accéder, par un jeu de convergence et d'équilibre, à une certaine sagesse, parfois prophétique et divinatoire. On voit de plus qu'ils ont des relations, des rapports similaires avec les autres personnages, notamment avec leur oncle, par rapport auquel ils se définissent souvent.

Il faut ajouter que, non seulement ces deux personnages se ressemblent fortement – à tel point que l'un semble le miroir de l'autre – mais en plus le traitement, les effets utilisés par les deux auteurs pour transcrire leurs multiples caractéristiques s'accordent souvent, si bien que les extraits sélectionnés se construisent souvent de la même manière, et qu'il est difficile de croire au fruit du hasard ou à de simples coïncidences.

1.2. Tungsténus, Nasias et Lidenbrock.

Les similarités et correspondances entre les personnages ne se limitent pas à Alexis et Axel, et s'étendent visiblement à leurs oncles, eux aussi omniprésents. Fait intéressant, dans l'œuvre de George Sand, Alexis a deux oncles : Tungsténus et Nasias, contrairement à Axel qui n'en a qu'un : Lidenbrock. Puisque l'œuvre de Jules Verne semble directement inspirée de l'œuvre de George Sand, il est possible d'envisager Lidenbrock comme la rencontre, le résultat d'une fusion entre ces deux autres oncles.

Lidenbrock a souvent été considéré comme un simple « professeur ridicule », comme le suggère S. Vierne dans son étude¹⁴, ou comme un simple « monstre de savoir et d'arrogance », comme l'évoque L. Guillaud¹⁵, alors qu'il répond pourtant à tous les critères du savant fou :

Résumons le portrait qui vient d'être brossé, à larges touches impétueuses. Le savant fou est un homme, plutôt qu'une femme ; et c'est un misanthrope. Il a tout l'aspect d'un vieillard irascible, auquel il joue, il ne prête aucune attention à son aspect physique, totalement négligé, est habillé comme un clochard, a les cheveux longs ; et une allure générale inquiétante. Son laboratoire lui ressemble, en grand désordre, bourré de verrerie et de produits chimiques, potions magiques et explosifs y compris. Il y construit une machine infernale, sans voir le temps passer, et à l'écart de tous, avec passion, concentré sur sa seule tâche. Il a des théories bizarres, bien à lui, en rupture avec la science officielle. Un observateur le verrait doté de mouvements saccadés, incohérent dans sa parole, donnant l'impression générale d'un trouble majeur, d'une grave anomalie. Le savant fou de surcroît a perdu tout sens moral, échappe à toute éthique, est devenu un mercenaire sans scrupule. Il est prêt à tout pour financer son laboratoire, et pour mener à bien ses inventions¹⁶.

Originellement, Lidenbrock tient bel et bien du savant fou, car il tire son savoir et sa science de Tungsténus, et sa folie de Nasias. S'il est si rarement compté parmi les savants fous par la critique littéraire, c'est paradoxalement parce qu'en étant le fruit de cette conjonction il

14 « Les deux oncles, Lidenbrock et Tungsténus, ont la même allure un peu ridicule [...]. Du second oncle, 'père' de Laura, Nasias, Lidenbrock a le caractère colérique [...]. On dira que les premiers traits font partie de l'arsenal habituel des 'professeurs ridicules'. » VIERNE, Simone. « Deux voyages initiatiques en 1864 : *Laura* de George Sand et le *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne », *op. cit.*, p. 102-103.

15 « Le lecteur aura rectifié de lui même, Lidenbrock n'est pas un savant fou, mais un monstre de savoir et d'arrogance ». GUILLAUD, Lauric, « Le Savant Fou vernien et la mise à distance du progrès » dans MACHINAL, Hélène (dir.). *Le Savant fou*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « interférences », 2013, p. 113.

16 LASZLO, Pierre. « Le Savant Fou chez Jules Verne », dans JACQUART, Danielle (dir.). *De la science en littérature à la science-fiction*, Paris, CTHS, 1996, p. 122.

accède à un certain équilibre, à mi-chemin entre l'extrême savoir de Tungsténus et l'extrême folie de Nasias, ce qui le rend moins excessif que ses pairs et de là moins « savant fou ».

La lecture du *Voyage* de George Sand nous éclaire sur l'œuvre de Jules Verne, et, en nous montrant les origines de Lidenbrock, nous présente ce personnage comme un véritable savant fou, au plus près du sens littéral du terme : un être à la fois savant et fou.

1.2.1. Tungsténus et Lidenbrock.

Commençons notre analyse en comparant Lidenbrock et Tungsténus – ce dernier apparaissant le premier dans le *Voyage dans le cristal*.

Comme Alexis et Axel, les premières similarités entre les deux oncles concernent leur identité propre, officielle. Ainsi, Lidenbrock et Tungsténus portent tous deux un nom à trois syllabes, à consonance germanique. Ils possèdent aussi les mêmes statuts. Nous avons déjà vu que Tungsténus et Lidenbrock sont respectivement les oncles et pères-adoptifs d'Alexis et d'Axel, et qu'ils sont tous deux professeurs. Néanmoins, il faut ajouter que ce sont deux collectionneurs à la tête d'un musée : Tungsténus, dont le nom s'apparente d'ailleurs au nom porté par un métal : le tungstène¹⁷, qui signifie étymologiquement « pierre-lourde », est le directeur d'un cabinet d'histoire naturelle, et Lidenbrock est le conservateur d'un musée minéralogique :

J'avais dix-neuf ans quand j'entrai comme aide du sous-aide conservateur du cabinet d'histoire naturelle, section de minéralogie [...]. Ma fonction [...] avait été créée pour moi par un de mes oncles, directeur de l'établissement. (VDC:19)

Ajoutez à cela que mon oncle était conservateur du musée minéralogique de M. Struve, ambassadeur de Russie, précieuse collection d'une renommée européenne. (VCT:9)

Les deux termes « directeur » et « conservateur » marquent à eux seuls leur autorité et supériorité, renforcée chez George Sand par les différentes fonctions subordonnées évoquées : « aide du sous aide conservateur ».

Au delà de leur simple identité commune, ils se ressemblent par leur personnalité. Nous disions que Lidenbrock est un type de savant fou et nous précisons qu'il tire de Tungsténus son caractère de savant : il s'agit en effet du rôle principal tenu par cet oncle.

17 [<http://www.cnrtl.fr/definition/tungst%C3%A8ne>]

Premièrement, Tungsténus et Lidenbrock sont tous les deux reconnus et estimés en tant que savants : « Ton oncle est un savant respectable » déclare Walter à Alexis (VDC:28), et Axel : « Aussi le nom de Lidenbrock retentissait avec honneur dans les gymnases et les associations nationales » (VCT:9). Les termes « respectable » et « avec honneur » précisent, justifient et magnifient ce savoir : chez les deux auteurs, ce caractère est présenté comme la première qualité des oncles.

Ajoutons d'ailleurs que Lidenbrock possède tout « l'attirail » du savant (qui n'est pas évoqué pour Tungsténus) :

Quoi qu'il en soit, mon oncle, je ne saurais trop le dire, était un véritable savant. Bien qu'il cassât parfois ses échantillons à les essayer trop brusquement, il joignait au génie du géologue l'œil du minéralogiste. Avec son marteau, sa pointe d'acier, son aiguille aimantée, son chalumeau et son flacon d'acide nitrique, c'était un homme très fort. (VCT:9).

Leur savoir est en effet un savoir scientifique. Cette propriété est rendue chez les deux auteurs par l'utilisation d'un vocabulaire spécifique : les deux personnages partagent, comme Alexis et Axel, un même ton scientifique. Une nuance doit être apportée cependant, car si le savoir de Lidenbrock transparait à de très nombreuses reprises dans son vocabulaire, il est moins fréquent de le rencontrer dans les paroles de Tungsténus, d'une part parce que le personnage laisse rapidement sa place au second oncle Nasias, et d'autre part parce qu'au début de l'œuvre, Alexis s'ennuie des longs discours de son oncle, lesquels sont alors passés sous silence :

Je refermais bien vite les yeux et me rendormais sur ces consolantes paroles : "Ceci, messieurs, est un échantillon bien déterminé de la matière qui fait l'objet de cet enseignement. L'analyse chimique donne, etc.". (VDC:21)

La disposition de ces terrains volcaniques donne absolument raison à la théorie de Davy. Nous sommes en plein sol primordial, sol dans lequel s'est produite l'opération chimique des métaux enflammés au contact de l'air et de l'eau. Je repousse absolument le système d'une chaleur centrale. (VCT:126)

Chez Jules Verne, les termes scientifiques sont omniprésents, ici nous retrouvons des termes comme « la théorie de Davy », « sol primordial », « l'opération chimique » et « le système d'une chaleur centrale ». Nous voyons apparaître dans le *Voyage dans le cristal*, juste

avant l'ellipse, un premier usage de vocabulaire scientifique : « échantillon », « matière », « analyse chimique », qui prouve que Tungsténus n'a rien à envier à Lidenbrock sur ce point.

En qualité de scientifiques, Tungsténus et Lidenbrock recherchent tous les deux des vérités – et en qualité de savants, ils en connaissent. Ces deux extraits témoignent de la posture très similaire des deux personnages face à cette notion :

[...] les travaux de ton oncle ont une grande valeur, parce qu'au milieu de beaucoup d'erreurs, il dégage beaucoup de vérités. (VDC:28)

La science, mon garçon, est faite d'erreurs, mais d'erreurs qu'il est bon de commettre, car elles mènent peu à peu à la vérité. (VCT:206)

Dans l'œuvre de George Sand, cette phrase est prononcée par Walter ; chez Jules Verne c'est Lidenbrock lui-même qui la formule. Dans les deux cas, le même message se tisse à travers une concordance entre erreurs et vérités. Dans les paroles de Walter, l'idée d'une répartition, d'une symétrie apparaît entre les deux. Elle est notée par le parallélisme « beaucoup d'erreurs/beaucoup de vérités ». Dans les paroles de Lidenbrock, il s'agit d'une notion de progression, d'évolution, notée par le verbe « mener » et la locution adverbiale « peu à peu ». Toutefois, les deux discours se rejoignent sur la nécessité de commettre des erreurs (et sur l'impossibilité de ne pas en commettre) pour atteindre la vérité. Les deux auteurs expriment donc un message similaire, tant par sa forme que par son sens : Chez George Sand, on trouve la locution conjonctive « parce que », précédée de la déclaration « les travaux de ton oncle ont une grande valeur » où « une grande valeur » renvoie à l'importance de faire des erreurs. Chez Jules Verne, on trouve la conjonction de coordination « car », précédée de « d'erreurs qu'il est bon de commettre » où la tournure impersonnelle « il est bon de commettre » renvoie à la fois à la nécessité de commettre des erreurs, notamment grâce à l'adjectif « bon ».

Plus précisément encore, dans leur quête de vérité, Tungsténus et Lidenbrock recherchent tous les deux la Vérité, celle qui concerne l'origine du monde :

La terre, le ciel, l'univers, et nous-mêmes, ne sommes que des effets, les résultats d'une cause sublime ou fatale. Étudiez les effets, je le veux bien, mais non sans chercher la raison d'être de la nature elle-même. (VDC:30).

Tu le vois, Axel, ajouta-t-il, l'état du noyau central a soulevé des hypothèses diverses entre les géologues ; [...] comme Arne Saknussemm, nous saurons à quoi nous en tenir sur cette grande question. (VCT:46)

Chez Tungsténus, ce discours reste à l'état de théorie, toutefois, on voit le même désir apparaître, puisque chercher la « raison d'être de la nature » implique de comprendre ses origines. Chez Lidenbrock, le retour et la quête des origines s'inscrivent dans la descente même au centre de la Terre, mais nous voyons toutefois ici qu'il s'agit pour lui aussi de « cette grande question », c'est-à-dire de la question suprême.

Certes la première caractéristique de Tungsténus est son savoir, mais la distinction, la frontière entre la part de Tungsténus et de Nasias chez Lidenbrock n'est pas aussi tranchée, car les deux oncles d'Alexis se ressemblent déjà sur certains points. Ainsi, Tungsténus – et c'est la raison pour laquelle S. Verne parlait de « professeur ridicule » – est déjà enclin à une certaine folie. Il n'en est pas moins savant, mais il demeure marginal.

Sans l'hypothèse qui le passionne et qui en a passionné tant d'autres, nous en serions encore ici à la lettre morte ou au symbolisme inexact de la Genèse [...]. (VDC:28)

Que parlez-vous d'hypo...po...pothèse ? Bégaya derrière nous la voix courroucée de mon oncle Tungsténus. L'hypo...po...pothèse est un terme de dérision des pa...pa...resseux, qui reçoivent leurs opinions toutes faites et repoussent les investigations des grands esprits comme des chimères. (VDC:30)

— C'est que toutes les théories de la science démontrent qu'une pareille entreprise est impraticable !

— Toutes les théories disent cela ? répondit le professeur en prenant un air bonhomme. Ah ! Les vilaines théories ! Comme elles vont nous gêner, ces pauvres théories ! [...] ni toi ni personne ne sait d'une façon certaine ce qui se passe à l'intérieur du globe, [...] c'est que chaque théorie est incessamment détruite par une théorie nouvelle. (VCT:43)

Les deux oncles s'opposent tous deux, de leur propre chef, aux autres savants de leur temps. Dans ces extraits, Tungsténus refuse le terme « d'hypothèse » pour qualifier ses travaux, auquel il donne le sens de « chimère », et s'insurge contre ceux qui l'utilisent, qu'il juge « paresseux » – à la différence de ceux (parmi lesquels il se range) qui émettent ces hypothèses et qu'il juge « grands esprits ». Il oppose ces deux attitudes en plaçant en parallèle « opinions toutes faites » et « investigations des grands esprits ». Lidenbrock lui, chez Jules Verne, refuse de se soumettre aux théories préexistantes qui remettraient en question son voyage. Celles-ci sont « vilaines », « pauvres » et gênantes. L'adverbe « incessamment », associé à l'adjectif « nouvelle » dans « incessamment détruite par une théorie nouvelle », renvoie à l'idée d'insaisissable, de non fixité : la science est toujours en mouvement. Tous

deux préconisent donc la nouveauté, le progrès, et s'opposent ou du moins se marginalisent face à ce qui préexiste dans le domaine scientifique et qui est déclaré immuable.

Ajoutons que les deux oncles s'emporent facilement face à ces sujets, et possèdent un caractère passionné, enflammé. Ainsi Tungsténus et Lidenbrock ne se lassent pas des longs discours : Tungsténus tient par exemple une tirade sur une quarantaine de lignes (VDC:30), et Lidenbrock sur presque trois pages (VCT:256). Cette passion ne peut pas être considérée comme de la folie à proprement parler, mais elle renvoie à un certain excès, voire s'approche d'une monomanie¹⁸.

Tungsténus et Lidenbrock sont même *trop* savants, *trop* rationnels, ce qui rend leurs interactions sociales difficiles. Un même fait est repris chez George Sand et chez Jules Verne : ils ne semblent pas comprendre le sentiment amoureux.

Mon oncle croyait naïvement que ce petit chagrin avorterait devant le fait accompli : il fut très étonné de me voir fondre en larmes. (VDC:46)

— Ah ! Tu aimes Graüben ! reprit-il machinalement. Eh bien, appliquons mon procédé au document en question ! Mon oncle, retombé dans son absorbante contemplation, oubliait déjà mes imprudentes paroles. Je dis imprudentes, car la tête du savant ne pouvait comprendre les choses du cœur. (VCT:25)

Dans la première situation, Tungsténus n'informe pas Alexis que Laura les quitte ; dans la seconde, Axel vient d'avouer à son oncle qu'il aime Graüben. Chez George Sand, cette rationalité démesurée transparaît dans l'adverbe « naïvement », dans l'adjectif « très étonné » ou encore dans le contraste entre « ce petit chagrin » et « fondre en larme ». Chez Jules Verne, c'est l'adverbe « machinalement » qui montre cette incapacité à comprendre les sentiments. D'ailleurs Lidenbrock semble oublier presque instantanément cette révélation, comme un détail sans importance. Axel lui même oppose « tête du savant » et « choses du cœur ». Dans cet exemple, la marginalité de Lidenbrock réside non seulement dans son extrême rationalité, mais aussi dans son absorption totale dans ses travaux.

18 Terme originellement employé et véhiculé par J. E. Esquirol au XIX^{ème} pour désigner un « délire caractérisé par la fixation de l'esprit sur un objet unique », et repris par les romanciers contemporains. [<http://www.cnrtl.fr/definition/Monomanie>]. Voir également PINEL, Casimir. *De la Monomanie, considérée sous le rapport psychologique, médical et légal*, Labé, Paris, 1856.

Nous noterons de plus qu'il se situe déjà à la frontière entre Tungsténus et Nasias, lequel refuse lui aussi d'entendre parler d'amour : « Il ne s'agit pas de Laura, dit l'oncle Nasias avec un geste d'impatience » (VDC:67).

Lidenbrock et Tungsténus se rejoignent dans cette figure de savant excessif, mais plus surprenant, leur ridicule se cristallise dans un détail, évoqué seulement à quelques reprises : ils possèdent précisément le même trouble, à savoir le bégaiement.

Le cher homme n'eût pas manqué d'éloquence, si l'ingrate nature n'eût affligé d'un bégaiement insurmontable le plus fervent de ses adorateurs. Ses bienveillants collègues assuraient que sa leçon n'en valait que mieux, et que son infirmité avait cela d'utile qu'elle exerçait une influence mnémotechnique sur l'auditoire, charmé d'entendre répéter plusieurs fois les principales syllabes des mots. (VDC:20)

Mon oncle, malheureusement, ne jouissait pas d'une extrême facilité de prononciation, sinon dans l'intimité, au moins quand il parlait en public, et c'est un défaut regrettable chez un orateur. En effet, dans ses démonstrations au Johannaem, souvent le professeur s'arrêtait court ; il luttait contre un mot récalcitrant qui ne voulait pas glisser entre ses lèvres [...]. Donc, dans la ville, on connaissait cette pardonnable infirmité de mon oncle, et on en abusait, et on l'attendait aux passages dangereux, et il se mettait en fureur, et l'on riait [...]. (VCT:8)

Jules Verne qualifie comme George Sand ce trouble « d'infirmité ». George Sand joue sur le ridicule du professeur en usant d'ironie lorsqu'elle décrit l'attitude des autres personnages, qui seraient charmés « d'entendre répéter plusieurs fois les principales syllabes des mots ». Chez Jules Verne, cette attitude railleuse est explicite : « on connaissait [...] on en abusait, et on l'attendait [...] et l'on riait ». Il est difficile de croire que Jules Verne ne s'est pas appuyé sur George Sand sur ce point. Pour sa défense nous pourrions dire que, dans la recherche d'un effet comique, et la science recelant de termes complexes, le bégaiement était un choix plus amusant. C'est d'ailleurs une idée qu'Axel soulève : « Or, il y a en minéralogie bien des dénominations semi-grecques, semi-latines, difficiles à prononcer » (VCT:8). Nous pourrions dire aussi qu'il s'agit d'un signe typique du savant fou, lequel, marginal, a des difficultés pour communiquer avec autrui. Toutefois, ajouté à la longue liste de points communs, il est difficile de croire que ce détail frappant est le fruit du hasard.

Lidenbrock est donc marqué par le savoir de Tungsténus et, comme lui, il est déjà marginal. Toutefois, il dépasse Tungsténus sur d'autres points, et reflète alors la personnalité de Nasias. Une différence fondamentale est notamment que Tungsténus demeure dans le

domaine du discours et de la théorie, alors que Lidenbrock agit et part à l'aventure. Chez George Sand, cet aventurier, cet explorateur qui vient prendre le relai de Tungsténus, c'est bien Nasias.

1.2.2. Nasias et Lidenbrock.

Lidenbrock et Nasias partagent aussi la même identité, les mêmes rôles. Ainsi Nasias se présente à Alexis comme son oncle : « fais-moi le plaisir de me reconnaître et de demander pardon à ton oncle Nasias de l'avoir pris pour un crocheteur de porte. Reconnais en moi l'ex-mari de ta tante Gertrude et le père de Laura » (VDC:61). Ajoutons que Nasias est la version hallucinatoire de Christophe, le véritable père de Laura, et toujours oncle d'Alexis.

Nous le disions, comme Lidenbrock, Nasias est un explorateur, un voyageur : « Je ne sais si le soleil de l'Orient, les grandes fatigues des voyages, l'habitude des grands périls et la nécessité d'une vie mêlée de ruse et d'audace l'avaient transformé à ce point » déclare Alexis (VDC:62). Lidenbrock prouve de même qu'il est un aventurier. Nous n'avons pas connaissance de ses voyages antérieurs, mais il n'hésite pas une seconde avant d'entreprendre son périple : « — Tu feras ma malle. — Hein ! m'écriai-je. — Et la tienne ! » (VCT:37) ordonne-t-il à l'instant où il découvre le secret du manuscrit. D'une certaine façon aussi, Lidenbrock et Nasias sont les guides et initiateurs du voyage, l'un et l'autre entraînent leur neveu dans cette aventure.

Dans sa personnalité de savant fou, Lidenbrock tient essentiellement sa folie de Nasias. Nasias est un personnage extravagant, bien plus que Tungsténus. Il semble inapproprié, décalé dans le décor, c'est d'ailleurs la première chose qu'évoque Alexis le qualifiant de bizarre, d'étrange et d'étranger. Axel aussi présente son oncle comme un personnage excentrique.

Vous ne m'inspirez aucune confiance malgré la richesse de votre costume persan, et je ne sais ce que signifie un déguisement de ce genre sur le corps d'un homme qui parle ma langue sans aucune espèce d'accent étranger. (VDC:61)

[...] un rire aussi étrange que sa figure, son habit et ses manières. (VDC:61)

Dans mes souvenirs d'enfance, le père de

[...] il avait jeté dans un coin sa canne à tête de casse-noisette, sur la table son large chapeau à poils rebroussés. (VCT:7)

Représentez-vous un homme grand, maigre, d'une santé de fer, et d'un blond juvénile qui lui ôtait dix bonnes années de sa cinquantaine. Ses gros yeux roulaient sans cesse derrière ses lunettes considérables ; son nez, long et mince, ressemblait à une lame affilée [...]. (VCT:9)

Laura était un homme gras, blond, vermeil, d'une figure douce et riante ; celui que j'avais devant les yeux était maigre, olivâtre, d'un type à la fois énergique et rusé. Il portait sous le menton une petite barbe très noire qui ressemblait assez à celle d'une chèvre, et ses yeux avaient acquis une expression satanique. (VDC:62)

[...] je gardais à peine mon sérieux à voir mon oncle contenir sa satisfaction qui débordait de toutes parts ; il essayait de prendre un petit air innocent qui ressemblait à la grimace d'un vieux diable. (VCT:77)

Remarquons tout d'abord que George Sand et Jules Verne ont tous les deux choisi le blond pour leur personnage, mais peut-être que ce détail découle d'un autre choix, toujours commun : leur donner des origines germaniques. Nous ajouterons que Nasias et Lidenbrock sont aussi tous les deux maigres, et présentés comme vifs : « énergique » et « d'une santé de fer ».

Ils arborent de la même façon un habit ou des accessoires étranges, originaux : un « costume persan » qu'Alexis associe à un « déguisement » chez George Sand et une « canne à tête de casse-noisette » avec un « large chapeau à poils rebroussés » chez Jules Verne. Nous noterons ici que, très brièvement, George Sand avait associé aussi à Tungsténus un étrange costume : « Il tournait le dos au public, et le collet démesuré de son habit, coupé à la mode du Directoire, faisait remonter ses oreilles de la façon la plus étrange. » (VDC:21)

Enfin leur physionomie et leur attitude ont quelque chose d'inquiétant. Alexis parle d'abord du « corps d'un homme » avant de le désigner comme un homme à proprement parler. Il juge ensuite son rire, sa figure, son habit et ses manières étranges. Mais les craintes face à ce personnage interviennent surtout lorsqu'il évoque « une petite barbe très noire qui ressemblait assez à celle d'une chèvre ». A travers cette comparaison, Alexis tisse un premier parallèle avec une figure du diable, avant que le mot soit finalement prononcé : « ses yeux avaient acquis une expression satanique ». Chez Jules Verne, cet aspect est plus estompé mais non absent, ainsi on retrouve l'idée du regard effrayant, avec ses « gros yeux » qui roulent « derrière ses lunettes considérables » et qui semblent suggérer une transe. La notion de danger apparaît aussi dans la comparaison entre son nez et « une lame affilée ». Plus tard, Axel le comparera explicitement à « un vieux diable », bien que le terme soit plus moqueur que révélateur d'une crainte. Notons ici que la similitude repose sur les considérations, les perceptions d'autres personnages, en l'occurrence d'Alexis et Axel.

Au delà de cette extravagance, Lidenbrock et Nasias s'approchent de la folie par leur excès qui se traduit premièrement par un manque de confiance dans les autres. Nasias n'hésite

pas à se débarrasser plusieurs fois de ses équipages sous prétexte qu'ils le gênent, mais en vérité pour ne pas partager sa découverte avec eux. Lidenbrock aussi se défait de ceux qui l'accompagnent, il ne tolère que Hans et son neveu.

[...] sache que tout est prévu et que je n'agis point au hasard. Ce misérable équipage dont les vociférations nous rompent la tête est destiné à périr ici, car il me devient dès aujourd'hui parfaitement inutile et passablement incommode. J'entends poursuivre seul avec toi et une bande de chasseurs esquimaux [...]. (VDC:84).

Je n'avais plus besoin d'eux, me dit-il tranquillement, je les ai renvoyés [...]. (VDC:114)

Cette terre, répondit Nasias, est un éden que je ne compte nullement partager avec des êtres indignes de le posséder. (VDC:115)

Avant tout, repris mon oncle, je te recommande le secret le plus absolu, tu m'entends ? Je ne manque pas d'envieux dans le monde des savants, et beaucoup voudraient entreprendre ce voyage, qui ne s'en doutent qu'à notre retour. [...] qui hésiterait à conquérir une telle renommée ? Si ce document était connu, une armée entière de géologues se précipiterait sur les traces d'Arne Saknussemm ! (VCT:39)

[...] mais silence, entends-tu ? Silence sur tout ceci, et que personne n'ait l'idée de découvrir avant nous le centre de la terre. (VCT:47)

— Je vous aurais accompagné avec plaisir et profit.

— Oh ! Non, oh ! Non, répondit vivement mon oncle ; nous ne voulons déranger personne, monsieur Fridriksson. [...]

J'aime à penser que notre hôte, dans l'innocence de son âme islandaise, ne comprit pas les grosses malices de mon oncle. (VCT:77)

Hans loua les services de trois Islandais pour remplacer les chevaux dans le cratère, ces indigènes devaient rebrousser chemin et nous abandonner à nous-mêmes. (VCT :103)

Nous remarquons chez George Sand et Jules Verne le même déroulement : après avoir été aidés par un ou des compagnons, ils les remplacent par des natifs, avant de s'en défaire aussi. Ainsi Nasias se débarrasse de son premier équipage pour « une bande de chasseurs esquimaux » et Lidenbrock quitte Fridriksson pour « trois Islandais ».

Pour Nasias, ces compagnons étaient inutiles et incommodes. Toutefois, sa véritable motivation apparaît plus loin : « je ne compte nullement partager ». Pour Lidenbrock, il s'agit

de ne pas se faire voler sa découverte par des « envieux ». Ainsi il réclame le silence d'Axel à plusieurs reprises.

Deux différences cependant : si la possessivité, le désir de conquête et une certaine paranoïa sont des caractéristiques de Lidenbrock et Nasias, le premier est essentiellement mû par son orgueil, lorsqu'il apparaît en plus chez Nasias une question de préservation : c'est le panthéisme de George Sand qui s'exprime¹⁹. Nasias déclare ainsi : « T'imagines-tu par hasard que j'aie fait tant de dépenses et affronté tant de périls pour enrichir durant quelques jours cette sottise espèce humaine qui ne sait que dévaster et stériliser les plus riches sanctuaires de la nature ? » (VDC:122).

Nous évoquons avec Tungsténus la passion qui les anime. Il s'avère qu'avec les penchants de Nasias, il s'ajoute à cette passion, à cet excès, une impulsivité chez Lidenbrock. Ces aventuriers sont en effet tous deux décrits comme colériques, impulsifs et excessifs, à tel point que leur comportement est parfois suicidaire.

J'avoue que mon oncle Nasias me parut complètement fou, et que, craignant de le voir entrer dans quelque accès de fureur, je n'osai plus le contredire. (VDC:74)

Nous vîmes alors [...] que nous étions portés par une voûte plus mince, et qu'il était impossible d'avancer sans qu'elle se brisât sous nos pieds comme une assiette de faïence. Cinq ou six fois dans son impatience Nasias la fit éclater et faillit s'y engouffrer. (VDC:135)

Et, devenu complètement fou, il s'élança au bord de l'excavation, poussa un grand cri, et disparut dans l'abîme, entraînant avec lui les minces et sonores parois du lac de verre. (VDC:137)

Mon oncle Lidenbrock nous met tous à la diète jusqu'au moment où il aura déchiffré un vieux grimoire qui est absolument indéchiffrable ! [...] Je n'osai pas avouer qu'avec un homme aussi absolu que mon oncle, c'était un sort inévitable. (VCT:26)

Il va sans dire que, dans cette faille, le Hans-bach s'était fait cascade au détriment de son volume [...]. En ce moment, il me rappelait mon digne oncle, ses impatiences et ses colères. (VCT:164)

Amenons-la, dis-je, abattons notre mât ! Cela sera plus prudent !
— Non, par le diable ! s'écrie mon oncle, cent fois non ! Que le vent nous saisisse ! Que l'orage nous emporte ! Mais que j'aperçoive enfin les rochers d'un rivage, quand notre fardeau devrait s'y briser en mille pièces ! (VCT:234)

George Sand et Jules Verne usent d'un même lexique pour désigner ces deux personnages. Ainsi Nasias est « complètement fou » et Lidenbrock « aussi absolu ». Ils ont des

19 Voir p. 123.

« accès de fureur », une « impatience » chez George Sand et des « colères » et « impatiences » chez Jules Verne.

A cause de leur impulsivité, Nasias et Lidenbrock manquent à plusieurs reprises d'entraîner leur propre mort, sans s'en inquiéter. Tous deux préfèrent mourir et découvrir ce qu'il y a de l'autre côté plutôt que de revenir sur leurs pas. Alexis explique ainsi que « cinq ou six fois » son oncle manque de se tuer. L'évocation du nombre montre une redondance, une persistance dans l'excès et l'impulsion. Lidenbrock de la même manière se répète et réitère plusieurs fois sa décision, ainsi ce n'est pas une mais cinq phrases exclamatives qu'il enchaîne. La différence entre Nasias et Lidenbrock est seulement que le premier finit bel et bien par se tuer.

Tout comme Tungsténus et Lidenbrock souffrent du même trouble, Nasias et Lidenbrock partagent une même pathologie : un dédoublement de personnalité.

Mon oncle sourit des chimères que j'avais nourries et que je voulais lui confesser pour m'en délivrer une bonne fois. [...] En ce moment, mon oncle Nasias me fit l'effet d'un homme parfaitement juste et sensé. (VDC:98)

Laura me fit entrer dans le salon de l'oncle Tungsténus, où je fus reçu à bras ouverts par un bon gros homme rubicond, ventru, et de la plus bienveillante figure.

— Embrasse donc mon père, me dit Laura, et demande-lui ma main. (VDC:144)

Je remarque que le professeur Lidenbrock tend à redevenir l'homme impatient du passé, et je consigne le fait sur mon journal. Il a fallu mes dangers et mes souffrances pour tirer de lui quelque étincelle d'humanité ; mais, depuis ma guérison, la nature a repris le dessus. (VCT:218)

Après quelques instants de silence, l'oncle fut vaincu par le professeur Otto Lidenbrock [...]. (VCT:254)

La figure du double ou « doppelgänger » a été largement reprise dans les portraits de savants fous (que l'on songe par exemple à *L'Etrange cas du docteur Jeekyll et de M. Hyde*), et était un thème très prisé par les romantiques²⁰. Il y a de fortes chances que cette idée de dédoublement chez Lidenbrock soit inspirée directement du dédoublement de Nasias. George Sand s'inscrivait dans le mouvement romantique, mais elle a surtout été touchée personnellement par ce phénomène, notamment à travers son histoire d'amour avec

20 « A l'âge romantique, apparaît pour désigner le double, le terme de *Doppelgänger*, mot-à-mot 'celui qui marche en double', pour désigner 'celui qui se voit lui-même', forgé par l'écrivain allemand Jean Paul (1763 – 1825) dans son roman *Siebenkäs* en 1796. C'est le double fantomatique d'une personne vivante. » FERNANDEZ BRAVO, Nicole. *Le double, emblème du fantastique*, op. cit., p. 5.

Alfred de Musset, lequel était sujet à des autoscopies²¹. Pour cette raison sans doute, le dédoublement est le thème principal du *Voyage* de George Sand et les « doppelgänger » s’y multiplient, alors que chez Jules Verne, cette bipolarité est plus ténue et apparaît seulement à quelques rares reprises, bien qu’elle reste cependant explicite, comme le montre un jeu sur les désignations « l’oncle » et « le professeur », lesquels donnent l’impression d’interagir ensemble. Aussi le dédoublement de Nasias est plus complexe, plus travaillé chez George Sand, car les hallucinations d’Alexis se superposent en plusieurs strates²², et chaque strate propose un reflet différent des personnages, en particulier de Nasias. Nous l’avions dit, Nasias est en vérité Christophe, mais son dédoublement est en fait triple : il incarne à la fois Christophe l’oncle réel, Nasias, la version fantasmée de Christophe, et un second Nasias, diabolique.

En tant que savant fou, Lidenbrock est hors normes. C’est essentiellement de Nasias qu’il tire ce trait. George Sand et Jules Verne utilisent en effet tous les deux le terme de « surhumain » pour les qualifier : « je fis comme eux, car je n’avais pas les forces surhumaines de Nasias » (VDC:114) explique Alexis, et Axel de la même façon : « [...] qu’il soit fait comme vous le désirez, et que Dieu récompense votre énergie surhumaine. » (VCT:152). De là aussi l’orgueil de ces aventuriers, qui pousse par exemple Lidenbrock à donner son nom à la mer souterraine, dont l’éloge n’est pas anodine : « Oui, et la mer Lidenbrock aurait à peu près six cents lieues d’un rivage à l’autre ! Sais-tu bien, Axel, qu’elle peut lutter de grandeur avec la méditerranée » (VCT:245). Cette surhumanité, associée à cet orgueil, les mène, comme tout bon savant fou, à l’hybris²³, à la démesure que l’on associe à une forme de folie.

Il se frottait les mains, souriait aux icebergs effroyables comme à de vieux amis longtemps attendus. (VDC:82)

Nous ne voyons qu’un petit coin du trésor, une marge colossal écrin de la terre. Je

« Ah ! la fatalité me joue de pareils tours ! s’écria-t-il. Les éléments conspirent contre moi ! L’air, le feu et l’eau combinent leurs efforts pour s’opposer à mon passage ! Eh bien ! l’on saura ce que peut ma volonté. Je ne céderai pas, je ne reculerai pas d’une ligne, et

21 « Un soir que les deux amants se promenaient dans la forêt dans les gorges de Franchard, Musset, raconta George Sand, se mit brusquement en colère. Il fut la proie d’une hallucination. Il affirmait qu’il entendait chanter un refrain obscène et qu’il voyait son fantôme vieilli par la débauche. »

SOUPAULT, Philippe. *Alfred de Musset : présentation et anthologie*, Paris, Seghers, collection « poètes d’aujourd’hui », 2001, p. 63.

22 Voir p. 112.

23 « Le savant fou s’inscrit dans une tradition très ancienne, qui remonte à l’Antiquité et au mythe de Prométhée [...]. Prométhée, incarnation de l’hubris, de la transgression, et de la punition, est une figure particulière de la mythologie qui pose les questions du rapport de l’être humain au divin et de l’être humain à l’univers qui l’entoure. [...] le mythe de Prométhée questionne le rapport au sacré et à la transcendance. Le mythe induit par ailleurs une réflexion épistémologique, car il implique une réflexion sur la place occupée par l’être humain dans l’univers ». MACHINAL, Hélène (dir.). *Le Savant fou*, Rennes, *op. cit.*, p. 11.

prétends descendre dans ses flancs et posséder tout ce qu'elle cache à l'esprit obtus des hommes, tout ce qu'elle dérobe à leur vaine et timide convoitise ! (VDC:136)

nous verrons qui l'emportera de l'homme ou de la nature ! » Debout sur le rocher, irrité, menaçant, Otto Lidenbrock, pareil au farouche Ajax, semblait défier les dieux. (VCT:247)

Nous disions qu'il avait chez Tungsténus et Lidenbrock un désir de connaître la Vérité, mais par les traits de Nasias, celui-ci est renforcé. Il y a en effet chez Nasias et Lidenbrock ce même désir de victoire et de conquête sur la nature. De ce fait, ils se hissent ou la rabaissent pour se retrouver à sa hauteur, notamment en la personnifiant : Nasias semble saluer les icebergs, il confère aussi à la nature des « flancs » et des actions : « qu'elle cache », « qu'elle dérobe », et Lidenbrock s'adresse directement à elle.

Ils la considèrent tous les deux comme un adversaire à vaincre : l'action de se frotter les mains en souriant marque chez Nasias l'idée d'une préparation pour un combat à venir, chez Lidenbrock, on trouve tout un lexique du combat : « conspirer », « s'opposer », « volonté », « ne céderai pas », « ne reculerai pas », « l'emportera », « défier ».

Jules Verne s'est sans aucun doute inspiré dans le *Voyage* de George Sand de Tungsténus pour conférer à Lidenbrock son savoir scientifique, mais en s'inspirant aussi de Nasias, il a également insufflé à Lidenbrock une sorte de croyance.

Tu es un écolier qui veut faire l'esprit fort, reprit mon oncle. Je te pardonne cela, c'est ainsi qu'on vous instruit, et je sais d'ailleurs que le fameux Tungsténus prétend tout expliquer sans tenir compte des instincts mystérieux qui sont plus puissants chez certains hommes que ces facultés d'observation trompeuses dont ton oncle est si vain. Sépare-toi dès aujourd'hui des arides dissertations de mon beau-frères, et n'écoute que moi, si tu veux t'élever au-dessus d'un vulgaire pédantisme. (VDC:71)

Sache que je suis un voyant, moi aussi, et que, devant les sublimes clartés de mon imagination, je me soucie fort peu de vos petites hypothèses scientifiques. (VDC:71)

Ce savant est allé au fond du Sneffels [...] il a même entendu que raconter dans les récits légendaires de son temps que ce cratère aboutissait au centre de la terre ; mais quant à y être parvenu lui-même [...] non, cent fois non !

— Et la raison ? dit mon oncle singulièrement moqueur.

— C'est que toutes les théories de la science démontrent qu'une pareille entreprise est impraticable !

— Toutes les théories disent cela ? répondit le professeur en prenant un air bonhomme. Ah ! Les vilaines théories ! Comme elles vont nous gêner, ces pauvres théories ! [...] ni toi ni personne ne sait d'une façon certaine ce qui se passe à l'intérieur du globe, [...] c'est que chaque théorie est incessamment détruite par une théorie nouvelle. (VCT:43)

La croyance est comme toujours plus marquée chez Nasias – Lidenbrock réalisant un équilibre entre Tungsténus et Nasias – mais apparaît bien chez Lidenbrock. Chez Nasias, elle correspond à un rejet des sciences, des méthodes qu’il juge trompeuses, arides. Il s’oppose à ce qu’il nomme « un vulgaire pédantisme » et aux « petites hypothèses scientifiques ». Au contraire il valorise la croyance et les élans métaphysiques : ce sont pour lui des « instincts mystérieux », assez difficiles à définir et qui appartiennent de ce fait à l’intuition, au sixième sens.

Lidenbrock n’est pas catégoriquement opposé à la science, mais il le reste face aux théories « vilaines » et « pauvres » qui pour lui gênent et empêchent le progrès. Implicitement donc, il valorise la remise en question de ces théories, et l’imagination pour les dépasser, et donc d’une certaine manière, la croyance en sa propre intuition.

Cette croyance est en fait de l’ordre du savoir. Il s’agit d’un savoir divinatoire, presque métaphysique, une sorte de sixième sens : Nasias l’exprime lui-même en déclarant être un voyant et Lidenbrock est si intimement convaincu d’atteindre le centre de la Terre que cela semble pour lui une évidence.

Ainsi, ils donnent tous les deux l’impression de savoir ce qu’il y a au centre de la Terre.

Tu as eu une révélation et tu ne la comprends pas. Tu ne t’es pas dit que notre petit globe était une grosse géode dont notre écorce terrestre est la gangue et dont l’intérieur est tapissé de cristallisations admirables. (VDC:69)

[...] j’accorde que ce Saknussem ait écrit ces lignes, mais s’ensuit-il qu’il ait réellement accompli ce voyage, et ce vieux parchemin peut-il renfermer une mystification ? [...] Mon sévère interlocuteur ébaucha une sorte de sourire sur ses lèvres, et répondit : c’est ce que nous verrons. (VCT:39)

Nasias est toujours certain de savoir ce qu’il y a précisément au centre de la Terre. Il qualifie cette connaissance de « révélation », ce qui fait référence au savoir divinatoire dont nous parlions. Lidenbrock n’est jamais aussi affirmatif : il ne s’aventure pas à annoncer ce qui se trouve exactement sous terre, mais il reste toujours persuadé qu’il s’y trouve quelque chose. L’absence d’opposition franche à Axel (dont il a en temps normal l’habitude), cette « sorte de sourire sur ses lèvres » et sa déclaration presque prophétique « c’est ce que nous verrons », indiquent une malice et un certain savoir, comme s’il se gardait de révéler un secret dont il avait connaissance.

Ainsi, à l’issue de l’étude des personnages principaux, nous voyons déjà bien comment des analogies sont tissées entre les deux œuvres, et combien des éléments clefs et visibles du

Voyage de Jules Verne s'appuient sur le *Voyage* de George Sand. Envisager que Jules Verne se serait inspiré, voire aurait plagié George Sand, se révèle d'autant plus plausible lorsque l'on se rend compte que des personnages plus secondaires sont aussi issus du *Voyage dans le cristal*. En effet, nous allons le voir, des personnages comme Hans (chez Jules Verne), Walter et les Esquimaux (chez George Sand) sont également concernés par la reprise.

1.3. Walter, les Esquimaux et Hans.

Hans est un personnage emblématique et presque omniprésent dans le *Voyage* de Jules Verne. Lui trouver une correspondance chez George Sand – où les personnages les plus présents sont essentiellement Alexis, Nasias et Laura – ne semble pas évident au premier abord.

1.3.1. Walter et Hans.

P. Mustière suggérait une analogie entre Hans et Walter : « A côtés des savants fous, deux guides ayant les pieds sur terre Hans (Verne) et Walter (Sand)²⁴». Pour S. Vierendeux toutefois :

Les acolytes ne sont guère comparables ; dans *Laura*, Walter, l'aide de Tungsténus, se distingue par son sens pratique. Nous dirions que c'est un technicien ! Hans, le guide silencieux du *Voyage*, et son dévouement le pare d'une réelle grandeur, qui ne se dégage pas du tout du personnage falot de Walter²⁵.

En effet, le portrait de Hans est plus élogieux que celui de Walter, cependant – même sans « réelle grandeur » – celui-ci est tout de même présenté de façon positive par Alexis : « Walter était un excellent jeune homme : vingt-quatre ans, une figure aimable, un esprit sérieux et enjoué. Il avait dans le regard et dans la parole la sérénité d'une conscience pure » (VDC:27). Concédonns toutefois que Walter tend parfois au ridicule, mais qu'abstraction faite de cet

24 MUSTIÈRE, Philippe. « Etude psychocritique croisée de 'Laura' de George Sand et de deux romans de Jules Verne », dans *Rocky Mountain Review*, *op. cit.*, p. 196.

25 VIERNE, Simone. « Deux voyages initiatiques en 1864 : *Laura* de George Sand et le *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne », *op. cit.*, p. 103.

aspect « falot », il apparaît que les deux personnages présentent des similitudes assez importantes qui ne doivent pas être négligées.

Premièrement, comme les oncles, ils sont tous les deux d'origine germanique, ainsi que l'indiquent notamment leurs prénoms. Ils n'exercent pas le même métier, mais sont tous les deux subordonnés aux oncles. On apprend que « l'aide-conservateur » sous les ordres de qui était Alexis, était en fait Walter : « j'étais passé aide-conservateur du musée à la place de Walter, monté en grade ». (VDC:60). Tungsténus étant le directeur, Walter se place bien en dessous de lui hiérarchiquement. Il en est de même pour Hans, qui est employé et payé directement par Lidenbrock²⁶. Ainsi ces personnages sont posés de la même manière vis-à-vis des oncles dans les récits.

Plus que des subordonnés, ce sont, comme le suggérait S. Vierne, de véritables acolytes. Chez Jules Verne, Hans aide le professeur Lidenbrock tout au long de l'expédition. Chez George Sand, Alexis suggère que Walter et Tungsténus se connaissent depuis longtemps et qu'ils ont souvent les mêmes conversations : « J'écoutais cette discussion intéressante, dont la portée me frappait pour la première fois » (VDC:31), où l'évocation de « la première fois » renvoie à des discussions antérieures récurrentes. Ainsi, Hans et Walter forment avec les oncles une sorte de couple, de duo très lié, et entretiennent des rapports semblables.

Ce qui lie le plus ces deux personnages, c'est leur rapport à la notion d'utilité, ce que P. Mustière évoquait en expliquant qu'ils ont « les pieds sur terre ». Ce sont deux personnages pragmatiques, Walter à travers ses paroles, Hans à travers ses actes.

Mais, continua Walter, il y a une seconde manière d'envisager la science, et c'est celle qui m'a séduit. Il s'agit d'appliquer à l'industrie les richesses qui dorment entre les feuillettes de l'écorce terrestre, et qui, tous les jours, grâce au progrès de la physique et de la chimie, nous révèlent des particularités nouvelles et des éléments de bien-être, des sources de puissance infinie pour l'avenir des sociétés humaines. (VDC:28)

Walter défendit de son mieux la théorie de l'utilité directe des trésors de la science. Selon lui, l'homme ne pouvait arriver aux

Je propose de donner son nom à ce ruisseau salubre. [...] Hans n'en fut pas plus fier. Après s'être modérément rafraîchi, il s'accota dans un coin avec son calme accoutumé. (VCT:161)

Hans achevait de charger nos bagages sans se remuer, pour ainsi dire. Cependant il opérait avec une adresse peu commune. (VCT:85)

26 « C'était notre futur guide. [...] Ni l'un ni l'autre ne regardaient au prix ; l'un prêt à accepter ce qu'on lui offrait, l'autre prêt à donner ce qui lui serait demandé. » (VCT:80)

lumières de l'esprit qu'après avoir conquis les jouissances de la vie positive. (VDC :30)

Walter s'intéresse à l'utilité des sciences, à ce qu'elles peuvent apporter aux besoins des Hommes. Il s'intéresse donc au « bien-être », à la « jouissance » et se revendique d'une « théorie de l'utilité directe » des sciences. Hans représente cette utilité de façon encore plus marquée car il se limite, lui, à la satisfaction des besoins, alors que Walter souhaite atteindre le confort : il se rafraîchit « modérément », parle peu et bouge peu. On trouve chez lui une sorte d'économie, dans laquelle tout ce qui est superflu à la survie n'a pas lieu d'être. Ajoutons que son nom est attribué à un ruisseau, à l'eau, symbole de vie et besoin élémentaire.

Malgré cette différence de degré, les deux personnages restent bien tous deux liés à la notion d'utilité. Ainsi, leurs objets de prédilection sont les outils, auxquels ils sont associés, l'un toujours dans le discours, l'autre dans les actions, les faits, ainsi que l'illustre les paroles mêmes de Walter, et la symbolique des propos tenus par Lidenbrock, qui associe Hans aux outils et aux vivres.

Oublie tes pics de diamant, le diamant n'est qu'un peu de carbone cristallisé. La houille est cent fois plus précieuse, et, en raison de son utilité, je la trouve plus belle que le diamant n'est beau. Rappelle-toi ce que je te disais, Alexis : la pioche, l'enclume, la sonde, le pic et le marteau, voilà les plus brillants joyaux et les plus respectables forces du raisonnement humain ! (VDC:43)

Maintenant [...] occupons-nous des bagages ; ils vont être divisés en trois paquets, et chacun de nous en attachera un sur son dos [...] Hans, reprit-il, va se charger des outils et d'une partie des vivres [...]. (VCT :124)

A ce pragmatisme s'ajoute un certain flegmatisme. Les deux personnages contrôlent leurs émotions voire en sont dépourvus.

Ne crois pas que je sois épris d'elle [Laura] ; je n'ai pas le temps, moi, de mettre mon imagination en travail pour découvrir dans cette bonne petite personne des perfections fabuleuses. Elle ne me déplaît pas, et, comme elle est fort sensée, elle ne m'en demande pas davantage pour le moment. Plus tard, quand nous aurons vécu des années ensemble, et que nous aurons associé nos volontés pour bien mener notre

Ce personnage grave, flegmatique et silencieux, se nommait Hans Bjelke. (VCT :80)

Hans se contenta d'incliner la tête. Aller là ou ailleurs, s'enfoncer dans les entrailles de son île ou la parcourir, il n'y voyait aucune différence. (VCT :103)

ménage et bien élever nos enfants, je ne doute pas de la bonne et solide amitié que nous aurons l'un pour l'autre. (VDC:52)

Chez Walter, ce flegme se traduit par une absence de sentiment amoureux, et plus largement par la considération du couple comme une simple association utile. C'est ce qu'indique par exemple l'emploi par George Sand de la litote « Elle ne me déplait pas », ou encore le choix du terme « associé », la redondance de l'adverbe « bien » dans « bien mener notre ménage et bien élever nos enfants » qui donne à voir le mariage comme un projet, un simple but qu'il faut mener à bien, et enfin les termes de « bonne et solide amitié » qui contrastent avec l'amour qu'éprouve Alexis pour Laura. C'est cet extrême qui lui vaut certainement sa dimension ridicule, que l'on retrouve finalement peu dans le flegme de Hans, marqué chez lui essentiellement par son absence de peur et son indifférence face aux dangers.

Au delà de ces traits de personnalité, Hans et Walter partagent d'autres points communs, notamment dans leurs rapports avec Axel et Alexis. Pour ces derniers, Hans et Walter sont une source d'envie, voire de jalousie. Chez Axel, cette jalousie est moins marquée, car Hans ne s'apprête pas à épouser celle qu'il aime, mais, commençant par de l'admiration, elle atteint toutefois bien l'envie. Chez George Sand, Walter devient un véritable rival aux yeux d'Alexis.

Je restai abasourdi, et je n'ai aucune idée de ce que je pus dire ou faire pour exprimer mon humiliation, ma jalousie ou mon désespoir. (VDC:47)

J'aurais écouté les conseils de Walter, j'aurais étudié la science pratique et l'art industriel : je me serais fait forgeron, mineur, potier, géomètre ou chimiste [...]. (VDC:57)

Hans acceptait si tranquillement l'aventure, avec une telle indifférence, une si parfaite insouciance de tout danger, que je rougis à l'idée d'être moins brave que lui. Seul, j'aurais entamé la série des grands arguments ; mais en présence du guide je me tus [...]. (VCT:123)

[...] j'enviai la parfaite indifférence de Hans qui, sans tant chercher les effets et les causes, s'en allait aveuglément où le menait la destinée. (VCT:172)

La jalousie d'Alexis le conduit à regretter de ne pas être comme Walter, car ainsi il aurait pu se marier avec Laura. C'est ce que note notamment la récurrence du conditionnel : « j'aurais », « j'aurais », « je me serais ». Chez Jules Verne, il y a aussi cette sensation d'être inférieur à Hans : « je rougis à l'idée d'être moins brave que lui », à laquelle s'ajoute une admiration, et

une tentative d'imitation. Enfin, son envie est explicitement exprimée : « j'enviai la parfaite indifférence de Hans ».

De leur côté, Hans et Walter adoptent à l'égard des deux jeunes hommes une attitude paternaliste, et se présentent comme un second parent pour Axel et Alexis. Chez George Sand, Walter apostrophe ainsi Alexis par « mon cher enfant » (VDC:28), et ce dernier déclare qu'il « s'était toujours montré indulgent et affectueux pour moi » (VDC:28). Hans n'est pas très démonstratif, pourtant il a une attitude bienveillante envers Axel, et il est par exemple soulagé de le retrouver sain et sauf après que celui-ci s'est perdu : « En ce moment Hans arriva. Il vit ma main dans celle de mon oncle ; j'ose affirmer que ses yeux exprimèrent un vif contentement » (VCT:188). L'adjectif « vif » – rarement attribué à Hans – confirme ce soulagement.

P. Mustière les désignait comme des « guides », et c'est bien ce qu'ils sont pour Axel et Alexis.

— Que diable écris-tu là ? s'écria près de moi une voix âpre et discordante. Le nuage s'envola, emportant avec lui la rayonnante figure de Laura, et je me retrouvai dans ma chambre, assis devant ma table, et traçant les dernières lignes que Walter lisait par-dessus mon épaule. (VDC:51)

J'allais tomber. Une main me retint. Celle de Hans. (VCT:123)

Je me sentis précipité dans les flots, et si j'échappai à la mort, si mon corps ne fut pas déchiré sur les rocs aigus, c'est que le bras vigoureux de Hans me retira de l'abîme. (VCT:241)

Walter m'arracha aux délices de cette vision, en me reprochant d'être ivre et de contempler ma propre image dans le cristal enfumé de mon verre. (VDC:59)

Chez Jules Verne, Hans est incontestablement un guide, à proprement parler : c'est lui qui ouvre la voie dans les entrailles de la Terre et il remet littéralement plusieurs fois Axel sur le droit chemin, lui évitant ainsi de chuter et de périr. Walter aussi remet Alexis sur le droit chemin, mais lui au sens figuré : Walter est celui qui ramène Alexis à la réalité. Chez les deux auteurs, on trouve l'utilisation d'un lexique similaire pour évoquer ces sauvetages : « m'arracha » chez Jules Verne, et « me retint », « me retira » chez George Sand. Ces termes évoquent tous l'action de retenir et de ramener. Chez Jules Verne, cette action est

aussi notée par l'intrusion, le surgissement de la voix de Walter, qui entraîne le fait que le « nuage s'envola, emportant avec lui la rayonnante figure de Laura [...] ».

L'analogie pourrait s'arrêter là, avec malgré tout cette différence de degré entre sens littéral et sens figuré, mais en vérité, Hans lui aussi ramène Axel à la réalité lorsque ce dernier est victime d'une hallucination : « En même temps, je me sens saisir vigoureusement par la main de Hans. Sans lui, sous l'empire de mon rêve, je me précipitais dans les flots » (VCT:217). Le lien, la correspondance entre les deux personnages apparaît alors comme bien plus forte et bien plus plausible. Finalement, plus que des guides, il faudrait dire d'eux que ce sont des veilleurs.

Nous voyons que l'analogie entre Hans et Walter se tient finalement, car ils partagent un bon nombre de points communs et sont instaurés pareillement face aux autres personnages. Une différence fondamentale – que soulevait S. Vierne – les distingue cependant : Walter est en désaccord avec l'oncle Tungsténus (VCT:31), alors que Hans est entièrement dévoué à l'oncle Lidenbrock. Sans remettre en question leur appartenance commune, peut-être que Jules Verne ne s'est pas inspiré seulement de Walter pour façonner Hans, et que d'autres personnages, comme pour les oncles, sont impliqués.

1.3.2. Les Esquimaux et Hans.

Nous avons vu jusqu'à présent que les personnages exercent toujours le même rôle chez les deux auteurs, la même fonction que leur *alter ego*. Le ou les personnages équivalents de Hans doivent donc avoir le rôle de second de l'oncle, d'accompagnateurs ou de guides. Chez George Sand, les Esquimaux ont cette fonction, et sont eux bien dévoués à l'oncle Nasias comme l'est Hans à Lidenbrock :

— Nous sommes prêts à t'obéir, grand chef *angedkok*, répondit l'Esquimau, saluant ainsi mon oncle du titre consacré dans son langage aux magiciens et aux prophètes [...]. A la vue et à la sensation de ce prodige, tous les Esquimaux, stupéfaits et ravis, se prosternèrent sur la neige. (VDC:87)

Il me semblait que l'Islandais eût mis de côté toute volonté personnelle et fait vœu d'abnégation. Je ne pouvais rien obtenir d'un serviteur aussi inféodé à son maître. (VCT:248)

Nous retrouvons bien chez les deux auteurs le lexique de l'obéissance : « obéir », « grand *chef angekok* », « titre », « se prosternèrent » chez George Sand et « vœu d'abnégation », « serviteur » et « inféodé à son maître » chez Jules Verne. Nous ajouterons que les Esquimaux donnent d'eux-mêmes un titre honorifique à l'oncle en l'interpellant dans leur langue par un terme (qui se trouve donc en italique : « *ankekok* ») qui renvoie à l'idée de servitude. On trouve le même fonctionnement chez Jules Verne, où Hans interpelle Lidenbrock, lui aussi dans sa langue (marquée toujours par l'italique) par le terme de « *Master* » (VCT:151).

Cette supposition d'une équivalence entre Hans et les Esquimaux se confirme par un commentaire chez Jules Verne que l'on peut aisément qualifier de référence voire de clin d'œil à l'œuvre de George Sand. Axel déclare ainsi : « Les hommes [...], des espèces d'Allemands [...], dont la nature aurait bien dû faire des Esquimaux, puisqu'elle les condamnait à vivre sur la limite du cercle polaire ! ». Puisque Hans fait partie de ces « espèces d'Allemands », nous pouvons supposer que Jules Verne tisse de lui-même un lien entre ce personnage et les Esquimaux de George Sand.

A partir de ce constat, nous pouvons confirmer des similitudes entre eux. Tout d'abord, ils représentent la force brute, voire sauvage.

Ce sont nos guides, nos amis et leurs bêtes de trait, créatures intelligentes, robustes et fidèles, que je n'ai pas voulu entasser à bord, et qui viennent nous rejoindre conformément à la convention faite dans le sud du Groenland. (VDC:86)

Les hommes paraissaient robustes, mais lourds, des espèces d'Allemands blonds à l'oeil pensif, qui se sentent un peu en dehors de l'humanité, pauvres exilés relégués sur cette terre de glace, dont la nature aurait bien dû faire des Esquimaux, puisqu'elle les condamnait à vivre sur la limite du cercle polaire ! (VCT:72)

Chez George Sand le terme « créatures » renvoie normalement au dernier référent « leurs bêtes de trait », toutefois, étant coordonné avec « nos amis » qui renvoie aux Esquimaux, on peut envisager que George Sand joue sur le référent, et que le terme « créatures » renvoie aussi aux Esquimaux ; d'autant plus qu'effectivement, Alexis leur prête au fil de l'œuvre assez peu d'humanité et au contraire une certaine animalité, comme nous le verrons. De ce fait, « créatures intelligentes » renvoie aussi aux Esquimaux : « créatures » les déshumanise, mais « intelligentes » leur concède un certain intellect, ce qui renvoie chez Jules Verne à l'expression « l'œil pensif », où la synecdoque joue ce même rôle déshumanisant

et où « pensif » renvoie à l'intellect. Les Esquimaux sont aussi « robustes » selon ce jeu de références, un adjectif que l'on retrouve dans la description de Jules Verne. Ils sont qualifiés de « lourds » et se « sentent un peu en dehors de l'humanité », deux traits que l'on retrouve chez George Sand à travers la négation « que je n'ai pas voulu entasser à bord », où « entasser » renvoie à la lourdeur, et où la négation implique leur rejet.

Alexis, nous le disions, renvoie souvent les Esquimaux à l'animalité, voire la bestialité, car ces derniers l'effrayent. À la première lecture de l'œuvre de Jules Verne, il paraît difficile de comparer Hans et les Esquimaux sur ce point, pourtant, à un moment précis, Hans effraye aussi Axel, lequel le compare alors à un « homme antédiluvien » :

[...] cette répugnante fantasmagorie d'être basanés, trapus, difformes dans leurs vêtements de peau de phoque, ces figures à nez épaté, à bouche de morse et à yeux de poisson rentrèrent à ma grande satisfaction dans la nuit. (VDC:88)

Ses longs cheveux, repoussés par l'ouragan et ramenés sur sa face immobile, lui donnant une étrange physionomie, car chacune de leurs extrémités est hérissée de petites aigrettes lumineuses. Son masque effrayant est celui d'un homme antédiluvien, contemporain des ichtyosaures et des megatheriums. (VCT:234)

L'animalité des Esquimaux apparaît dans les compléments du nom : « de phoque », « de morse » et « de poisson ». Axel aussi donne à Hans un air sauvage, voire animal, notamment puisqu'il le classe parmi les animaux préhistoriques : « contemporain des ichtyosaures et des megatheriums ».

Comme pour les oncles, nous voyons que Hans tient à la fois de Walter et des Esquimaux, ce qui constitue une nouvelle preuve de l'inspiration, voire du plagiat de Jules Verne sur George Sand. Nous noterons simplement que Jules Verne a donné plus d'importance à son personnage en faisant d'Axel, Lidenbrock et lui un trio, alors que les Esquimaux apparaissent relativement peu chez George Sand et que Walter, bien que récurrent, n'est pas omniprésent comme l'est Hans. Précisons que nous n'avons pas parlé de Laura et Graüben, car elles nécessitent une étude particulière, mais que, comme nous le verrons, elles entretiennent bien une certaine parenté²⁷. Nous avons également délaissé les servantes des *Voyages*, qui servent essentiellement au registre comique, et restent très secondaires.

Ce qui est certain, c'est que les personnages de Jules Verne font toujours étrangement écho aux personnages de George Sand. Jules Verne semble en effet bien avoir repris Alexis à

²⁷ Voir p. 149.

George Sand pour son personnage Axel, Tungténus et Nasias pour Lidenbrock, et Walter et les Esquimaux pour Hans. Comme nous l'avons annoncé, cette reprise est marquante : elle rend visible le lien direct qu'entretiennent les *Voyages*, car les personnages font partie des éléments fondateurs des récits, et dessinent bien l'identité des œuvres.

Certes, on peut concéder que les personnages utilisés s'inscrivent certainement dans des stéréotypes, correspondent à des personnages-types (comme l'orphelin, le poète, ou encore le savant-fou), et que par ailleurs George Sand et Jules Verne sont sans doute influencés, inspirés par de mêmes œuvres – et donc par les mêmes personnages qu'elles contiennent – comme nous l'avons évoqué en introduction, et comme S. Vierne et d'autres l'ont montré. Toutefois, on voit que la reprise est ici globale, et c'est ce qui nous permet de dire qu'elle est directe : d'une part, Jules Verne réutilise les mêmes personnages, ou les mêmes types de personnages (au pluriel), qui possèdent les mêmes caractéristiques, des identités, un portrait et des traits communs, de sorte que l'on doute ainsi du hasard d'une telle composition, et d'autre part, nous avons vu se tisser, au fur et à mesure de notre étude, le fait que les personnages entretiennent entre eux des rapports similaires, que ce soit au niveau d'une dimension familiale (comme le lien neveu/oncle qui lie Alexis, Tungsténus et Nasias – ainsi que Christophe – et pareillement Axel et Lidenbrock), affective (par exemple, l'amour qu'éprouvent Alexis et Axel pour les personnages féminins), sociale ou plus précisément encore hiérarchique (comme la dévotion et la soumission des compagnons de route aux oncles). Ainsi, non seulement les personnages repris sont similaires, en ce qui concerne ce qu'ils sont et ce qu'ils font, mais ils sont également posés, instaurés de façon similaire, établis de la même manière les uns par rapport aux autres. Autrement dit, il n'y a pas seulement une reprise plurielle, de différents éléments, mais aussi une reprise uniforme, où les nombreux éléments repris sont agencés de la même manière – ce qui annonce également notre prochaine sous-partie.

Il nous semble de ce fait difficile de ne pas penser que Jules Verne ait pris le *Voyage dans le cristal* comme texte de référence, comme texte source pour son propre texte. Comme nous allons le voir, les similitudes entre les œuvres s'étendent d'ailleurs bien au-delà des personnages et de leurs portraits, et touchent aux récits-mêmes, à leur structure comme aux détails qu'ils contiennent. L'étude de ces nouvelles analogies va nous permettre de confirmer le lien direct qui unit le *Voyage au centre de la Terre* au *Voyage dans le cristal*, et de préciser davantage l'ampleur de la reprise de Jules Verne.

2. Similitudes entre les récits : une reprise à plusieurs niveaux du *Voyage dans le cristal*.

En reprenant les personnages de George Sand, Jules Verne lui empruntait déjà une part importante, essentielle, et significative, de son œuvre, et comme nous l'annoncions déjà, sa reprise ne s'arrête pas à ce seul point. Nous allons le voir, celle-ci est effectivement très ample, voire totale, car elle s'étend sur différents niveaux de l'histoire. Pour le montrer, nous étudierons tout d'abord les ressemblances entre les structures, le déroulement des deux récits, avant de nous intéresser à des similitudes plus ponctuelles.

2.1. Des similarités profondes : des ressemblances structurelles.

L'œuvre de Jules Verne est plus longue que celle de George Sand, si bien que les récits, les intrigues, semblent parfois s'éloigner quelque peu. Cependant, lorsque l'on schématise la narration, on voit apparaître d'importantes symétries, structurelles donc : on comprend alors que Jules Verne a repris d'autres éléments fondateurs que les personnages, et qu'il s'est ainsi appuyé sur le squelette même du *Voyage dans le cristal*. L'utilisation du schéma narratif (ou « schéma quinaire ») permet de mettre facilement en exergue ces symétries fondamentales.

Dans *Le texte narratif* (1985), J.-M. Adam reprend le schéma quinaire proposé par P. Larivaille dans *L'analyse (morpho)logique du récit* (1974), dans la lignée des travaux de V. Propp, A. J. Greimas et C. Bremond. Le schéma, comme son nom l'indique, permet de décomposer le récit en cinq étapes significatives.

Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisodes dans un récit : ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à un autre²⁸.

Après avoir cité la définition structuraliste du récit de T. Todorov, J.-M. Adam revient sur le schéma de P. Larivaille. Ce dernier distingue, comme T. Todorov, un « énoncé d'état » et un « énoncé de faire ». Le récit se constitue de deux énoncés d'états : l'état initial et l'état final.

²⁸ TODOROV, Tzvetan. *Poétique*, Seuil, collection « Points », n° 45, 1973, p. 82.

Entre eux se trouve le « procès », le « processus » ou « l'action ». Les énoncés d'états correspondent à un « moment statique, qui peut rester indéfiniment immuable²⁹ ». Il y a deux énoncés « de faire » qui les modifient : le premier ouvre l'action et le second la ferme. Dans son ouvrage *Les textes : types et prototypes*, J.-M. Adam explique que :

Pour passer de la simple suite linéaire et temporelle des moments [...] au récit proprement dit, il faut opérer une mise en intrigue, passer la succession chronologique à la logique singulière du récit qui introduit une problématisation par le biais de deux macropropositions narratives – Noeud [...] et Dénouement [...] – extrêmement importantes, insérées entre la situation initiale et le début du procès [...] et entre le procès et la situation finale [...] ³⁰.

Ainsi le schéma quinaire se présente sous la forme suivante :

1. Un état initial (ou une « situation initiale »).
2. Une fonction qui ouvre le procès (appelée « provocation », « détonateur », « déclencheur », ou encore « nœud »).
3. Un procès (appelé « action », « (ré)action »).
4. Une fonction qui clôt le procès (appelée « dénouement », « résolution »).
5. Un état final (ou une « situation finale »).

Remarquons ici l'emploi du terme « procès », que J.-M. Adam emprunte à la linguistique et plus précisément à la sémantique, considérant que « tout texte est la trace langagière d'une interaction sociale, la matérialisation sémiotique d'une action sociohistorique de parole³¹».

D'un point de vue sémantique, la tradition grammaticale oppose le verbe au nom en se fondant sur le découpage du réel : les substances (statiques) sont dénotées par les noms ou substantifs, alors que les phénomènes (dynamiques) sont signifiés par les verbes [...]. Et depuis Aristote, le verbe est associé au temps [...]. Une définition uniquement notionnelle ne permet pas de délimiter strictement la catégorie du verbe. Ainsi, des noms comme arrivée, départ, sortie peuvent signifier une action [...]. Pour éviter toute équivoque, on emploie le terme de

29 LARIVAILLE, Paul. « L'analyse (morpho)logique du récit », dans *Poétique*, n°19, 1974, p. 386.

30 ADAM, Jean-Michel. *Les Textes : types et prototypes*, Armand Colin, 2011, p. 123.

31 *Ibid.* p. 36.

procès pour caractériser le sémantisme propre à la catégorie verbale, que le verbe exprime une action, un état ou toute autre notion³².

On distingue deux types fondamentaux de procès, en relation avec certaines catégories aspectuelles : les procès statifs, non dynamiques, dénotant un état [...] ; les procès dynamiques, comme *courir, lire*, connaissent un déroulement et une progression d'un début à une fin [...] ³³.

J.-M. Adam étend la notion de procès dynamique au récit en parlant de « procès transformationnel » : « Pour qu'il y ait récit, il faut une transformation des prédicats au cours d'un procès. La notion de procès permet de préciser la composante temporelle en abandonnant l'idée de simple succession temporelle d'événements³⁴ ». Autrement dit, la notion de procès, ou d'action (au singulier), permet également de renvoyer à une unité, d'en faire l'élément d'une structure. Le schéma narratif popularisé tend de la même façon à parler d'un « déroulement » dans lequel se développent différentes péripéties, induites par l'élément déclencheur, et qui font évoluer les personnages jusqu'à la situation finale, dont l'élément de résolution marquera la transition.

Dans un premier temps, nous laisserons de côté le procès, qui nécessite un traitement particulier, pour établir d'abord un parallèle entre les quatre autres phases des *Voyages*.

2.1.1. La symétrie des schémas narratifs (hors procès).

2.1.1.1. La situation initiale.

Si dès les premières pages on peut voir apparaître des ressemblances entre les romans, c'est parce qu'elles dressent des situations initiales très similaires. Rappelons que la situation initiale a pour but d'exposer les informations contextualisantes, nécessaires à la bonne compréhension du récit. C'est donc généralement là que sont données les informations de temps et de lieu, que sont présentés les personnages principaux et leurs relations, et que le manque est annoncé (si manque il y a).

32 RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René. *Grammaire méthodique du français*, PUF, 2016, p. 436.

33 *Ibid.* p. 525.

34 ADAM, Jean-Michel. *Les Textes : types et prototypes*, *op.cit.*, p. 122.

Commençons par signaler, ainsi que S. Vierge et d'autres l'ont déjà fait, que l'histoire prend toujours place dans une ville d'Allemagne³⁵ : à Fischhausen dans le *Voyage dans le cristal*, et à Hambourg dans le *Voyage au centre de la Terre*. Dans les deux cas, l'histoire commence plus précisément dans un lieu d'études et de collections minéralogiques. On ne retrouve pas d'indications de temps explicite dans l'œuvre de George Sand, mais on déduit du contexte, des objets, des manières, que l'époque du récit est contemporaine de celle de l'écrivaine. Jules Verne annonce lui dès les premiers mots du roman que le récit débute en 1863. Dans les deux cas, l'époque choisie est la même, la leur.

Nous avons déjà longuement défini les personnages des œuvres, mais notons que dans le *Voyage dans le cristal*, les protagonistes présentés sont (dans l'ordre) : Alexis, Tungsténus, Walter et Laura. Dans le *Voyage au centre de la Terre*, on retrouve (toujours dans l'ordre) : Axel, Lidenbrock et Graüben. Si l'on laisse de côté Walter, qui comme on le sait, trouvera plus tard son équivalent dans le *Voyage au centre de la Terre*, on retrouve, symétriquement, les portraits des personnages correspondants. Ils sont par ailleurs dans la même situation. Ainsi, chez les deux auteurs, les neveux étudient auprès de leur oncle. Comme on le sait, Alexis tombe amoureux de sa cousine Laura, tandis qu'Axel est déjà amoureux (et fiancé en secret) à sa cousine Graüben, et l'on pourrait de ce fait noter une différence. En vérité, la situation initiale se poursuit plus longuement dans le *Voyage dans le cristal*, et si l'on considère que Jules Verne reprend les personnages de George Sand et leur relation, tout porte à croire qu'il saisit leur relation en cours de route, et non pas depuis le début, comme s'il débutait plus loin son récit de leur amour que celui de George Sand, qui elle en montre les prémices.

On peut par exemple se référer aux déplacements des personnages féminins : chez George Sand, Laura est d'abord absente, puis entre une première fois dans la vie de son cousin, qui en tombe amoureux. Elle s'absente alors, puis revient finalement. Chez Jules Verne, Graüben est absente³⁶, alors qu'Axel en est déjà amoureux, puis elle fait son entrée. L'arrivée de Graüben correspondrait ainsi à la seconde venue de Laura dans le *Voyage dans le cristal*. C'est d'ailleurs lors de ce retour que Laura fait une promesse d'amour à Alexis³⁷, qui correspond

35 Bien sûr une telle similitude peu facilement être le fruit de l'époque et d'inspirations communes. L'Allemagne et sa littérature ont beaucoup inspiré les auteurs français du XIX^{ème} siècle, notamment en ce qui concerne le courant romantique. Par ailleurs, George Sand et Jules Verne semblent avoir une même admiration pour Hoffmann, qui est cité dans les deux *Voyages* : « la rouge et chaude almandie, chantée par un voyant qui s'appelait Hoffmann, concentre ses feux vers le centre de sa montagne austère » (VDC :39), « Nous ressemblions à ce fantastique personnage d'Hoffmann qui a perdu son ombre » (VCT:259).

36 « La pupille de mon oncle se trouvait alors à Altona, chez une de ses parentes, et son absence me rendait fort triste [...] » (VCT:21).

37 « [...] je ne serai jamais qu'à toi » (VDC:49).

non seulement aux fiançailles évoquées par Axel, mais aussi à la promesse à demi-mots de Graüben à Axel³⁸.

À ce stade, les quatre personnages en sont au même point : ils ne sont pas libres de se marier, pour deux raisons : premièrement, il leur faut la bénédiction de leur oncle³⁹, leur tuteur et celui des jeunes filles, mais ceux-ci ne comprennent pas l'amour⁴⁰. Ensuite (et surtout), les neveux sont jugés trop jeunes pour le mariage⁴¹ (ce qui est expliqué implicitement par Graüben). Certes chez George Sand il y a en plus un rival (Walter), mais l'impossibilité de se marier avant d'avoir évolué et prouvé sa valeur constitue le même élément problématique de ces situations initiales. Le désir de résoudre ce problème, de combler ce manque, constituera la motivation d'Axel et d'Alexis pour accomplir leur voyage.

2.1.1.2. L'élément déclencheur.

L'élément déclencheur se définit comme l'élément qui rompt la situation initiale et amorce le procès.

Dans les deux récits, il correspond au don de voyance qui se manifeste chez Alexis et Axel, et qui leur permet de décrypter, de décoder l'objet (le diamant dans le *Voyage dans le cristal* et le manuscrit tombé d'un vieux livre dans le *Voyage au centre de la Terre*) ramené par leur oncle. Certes dans les deux récits, ce sont les personnages féminins qui bouleversent le quotidien des protagonistes et amorcent le voyage : Laura en entraînant pour la première fois Alexis dans une vision du monde de cristal, et Graüben en poussant Axel à partir pour le centre de la Terre. Toutefois, ce n'est que quand les neveux révèlent aux oncles ce qu'ils voient dans les objets cités que les voyages (l'aventure elle-même donc, le procès) peuvent commencer. Ce n'est qu'à partir de cet instant que le monde d'Axel et d'Alexis va véritablement être bouleversé et que l'équilibre de leur quotidien va être ébranlé.

38 « Au retour, Axel, tu seras un homme, son égal, libre de parler, libre d'agir, libre enfin de... » (VCT:53).

39 Dans le *Voyage au centre de la Terre*, ce point est implicite : Graüben tisse un lien, notamment par le jeu d'un parallélisme, entre le fait d'être un homme et le fait d'être libre de l'épouser (voir la citation de la note précédente).

40 Voir p. 40.

41 « [...] ne crois pas un mot de ce que je t'ai dit devant notre oncle. C'est lui qui, voyant que nous nous aimions, et que tu étais encore trop jeune pour te marier, a imaginé cette fable pour t'empêcher de te distraire de tes études » (VDC:48).

2.1.1.3. L'élément de résolution.

On appelle « élément de résolution » l'élément ou l'action qui résout, d'une façon ou d'une autre, la situation produite par l'élément perturbateur, qui met fin au procès et mène à l'instauration d'un nouvel équilibre, c'est-à-dire à la situation finale.

Dans les deux *Voyages*, l'élément de résolution est induit par une explosion : les personnages font exploser la paroi qui les sépare du centre de la Terre. Dans le *Voyage dans le cristal*, il s'agit d'une mince paroi sous leurs pieds, et dans le *Voyage au centre de la Terre*, d'une paroi qui obstrue le tunnel emprunté par Arne Saknussemm et menant au centre de la Terre. Elle représente dans chaque cas la dernière barrière entre eux et le libre accès au centre du monde.

L'explosion annonce le retour des personnages chez eux : après l'explosion (et la chute de Nasias), Laura ramène Alexis à la réalité (et chez eux, par conséquent) après lui avoir laissé entrevoir le monde de cristal, tandis qu'une éruption volcanique, provoquée indirectement par l'explosion, renvoie les personnages de Jules Verne (qui n'ont alors qu'entrevu une partie du centre de la Terre) à la surface, d'où ils pourront rentrer sans encombre chez eux. Retour au réel ou retour à la surface, l'effet est le même : il s'agit de quitter les merveilles et les dangers rencontrés pendant le voyage, et de revenir au quotidien, à la normalité, en bref, à un nouvel équilibre.

Nous pouvons ajouter que l'élément de résolution des deux *Voyages* est fondé sur une même dualité : pour les protagonistes, il est à la fois positif et négatif. Ainsi il est d'une part positif, car il permet aux personnages de revenir sur Terre, de sortir d'un enchaînement de péripéties périlleuses, mais d'autre part négatif, car il empêche une plus vaste exploration du centre du monde, et une véritable descente en son cœur.

2.1.1.4. La situation finale.

Jusqu'à la fin du récit, les œuvres conservent cette même symétrie structurelle. La situation finale – définie comme un nouvel équilibre, correspondant à l'état, à la situation dans laquelle se retrouvent les personnages une fois le procès achevé – est en effet bien commune aux deux œuvres. Il s'agit d'une fin heureuse, où Alexis et Axel ont pu épouser Laura et Graüben, qui étaient, rappelons-le, la motivation de leur voyage. Leur périple a ainsi symbolisé leur passage de l'enfance à l'âge adulte, puisqu'il s'agissait du « manque » de la situation

initiale qui leur empêchait ce mariage. La situation finale met donc en scène deux personnages accomplis.

Cette fin, il est vrai, n'est en rien très originale, mais comme pour tous les éléments que nous évoquons, elle vient s'ajouter à la longue liste de similitudes entre les œuvres, qui exclue tout hasard et remet en question l'idée d'une simple inspiration de Jules Verne sur George Sand.

2.1.2. Des symétries dans les procès.

Rappelons ainsi qu'au cœur du récit se situe le procès, le processus, aussi appelé « action » ou « (ré)action ». Provoqué par l'élément déclencheur, il s'agit d'événements, d'obstacles, de péripéties, qui font évoluer les personnages jusqu'à la situation finale. C'est l'élément de résolution qui forme la transition de l'un à l'autre.

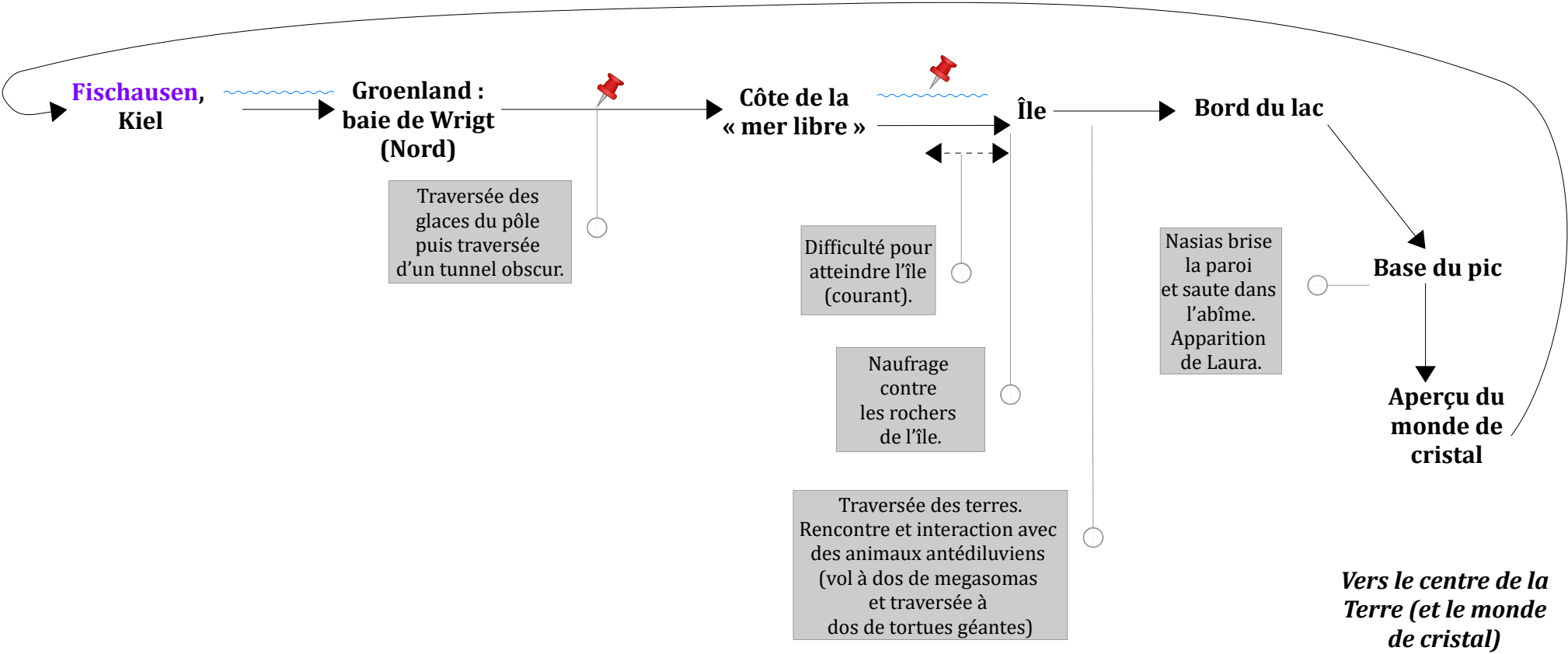
Les parallèles entre les péripéties des deux récits sont nombreux, et il ne sera bien évidemment ici pas question d'analyser chacune d'elles ni d'en établir une liste rébarbative et peu concluante (un même événement se retrouve d'ailleurs parfois fragmenté chez l'un des auteurs). Ainsi nous avons sélectionné deux épisodes du procès qui nous semblent particulièrement importants, et suffisamment significatifs pour mettre en évidence des équivalences pertinentes entre les intrigues.

Avant toutes choses, nous tenions à dresser d'abord un schéma des deux *Voyages*, non seulement afin d'en fournir une vue globale et de situer les deux épisodes dont nous allons traiter, mais aussi pour faire, au préalable, quelques remarques qui nous semblent essentielles à propos du déroulement des histoires. Ajoutons ici que, s'agissant de voyages, notre schéma s'appuie sur des points géographiques en guise de repères.

Schéma du Voyage dans le cristal

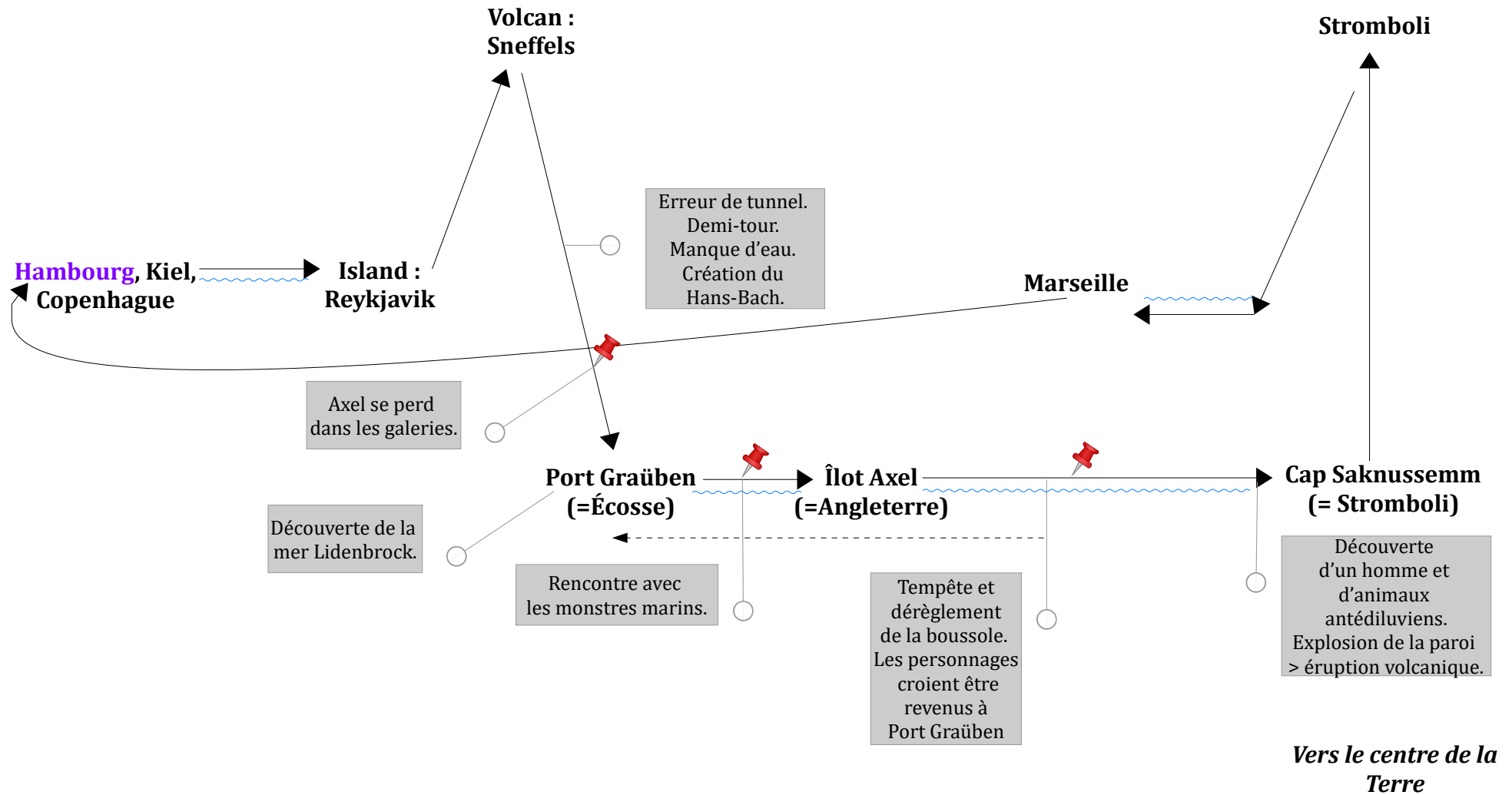
~~~~~ : trajet maritime.

*Vers la surface de la Terre*



# Schéma du Voyage au centre de la Terre

~~~~~ : trajet maritime.



On remarque rapidement que le *Voyage* de George Sand se déroule peu sous Terre mais principalement à la surface, malgré le développement d'une théorie de la Terre creuse au fil du texte. Celui de Jules Verne est au contraire essentiellement souterrain. Ainsi le voyage d'Alexis paraît au premier abord bien plus horizontal que celui d'Axel.

Premièrement, retenons qu'il y a bien une montée et une descente physique, pour ne pas dire réelle, chez George Sand : elles apparaissent à la toute fin du récit (et de notre schéma). Il est vrai cependant qu'elles n'occupent que très peu de temps dans la narration. Malgré tout, il faut ici signaler que, métaphoriquement, Alexis effectue bien des montées et des descentes, non pas dans le réel, mais bien dans le degré de fantaisie de son voyage (lié à son degré de folie, à l'alternance entre ses accès de folie et à ses prises de consciences), tout comme Axel progresse dans un monde de plus en plus extraordinaire. Nous voyons donc que le *Voyage* de George Sand a aussi une verticalité, bien que surtout psychique. Nous n'avons pu la représenter, mais il était important de le mentionner.

Deuxièmement, le *Voyage* de Jules Verne n'est pas si vertical qu'il le laisse paraître. Le schéma le révèle : après la descente, l'essentiel du périple s'effectue aussi horizontalement, et tout comme chez George Sand, c'est là que les protagonistes vivent le plus d'aventures et font le plus de découvertes.

Parmi tous les épisodes du voyage, ainsi que nous l'avons mentionné, nous avons choisi de ne travailler que sur deux d'entre eux. Nous les avons signalé par des épingles rouges dans nos schémas.

Nous appellerons le premier « l'épisode du tunnel obscur ». Ce passage étant assez court, il nous permet de dresser un parallèle entre deux événements précis, montrant que la reprise de Jules Verne n'est pas un simple survol du texte de George Sand. Il est également significatif dans les romans car il correspond à la dernière transition avant le nouveau monde, inconnu des personnages et du reste du monde.

Le second épisode, non des moindres, correspond à la traversée de la « nouvelle » mer : la mer libre au pôle dans le *Voyage dans le cristal*, supposée réelle par George Sand et d'autres au XIX^{ème}, et la mer souterraine appelée Lidenbrock dans le texte de Jules Verne. Ce passage chez Jules Verne, fractionné par la découverte de l'Îlot Axel, fait l'objet d'un long développement mais reprend bien, comme on le verra, les éléments donnés dans le *Voyage dans le cristal*.

2.1.2.1. L'épisode du tunnel obscur.

Cet épisode survient juste avant la découverte de la nouvelle mer chez les deux auteurs. Il peut sembler anecdotique, en particulier chez George Sand où il ne s'étend que sur quelques pages, mais en vérité, il s'agit d'un moment important, d'une étape clef dans les deux récits. Il est intéressant de voir de quelle façon Jules Verne s'est nourri des quelques pages de George Sand pour donner lieu à la péripétie d'Axel : son égarement dans les galeries souterraines. La seule différence marquante entre ces deux passages est l'intensité de la narration, beaucoup plus forte chez Jules Verne, sans doute car l'aspect onirique du voyage d'Alexis dans le *Voyage dans le cristal* rend cette mésaventure moins effrayante.

Que ce soit dans le *Voyage dans le cristal* ou dans le *Voyage au centre de la Terre*, la traversée du tunnel est marquée par un égarement, une errance. Une première lecture donne l'impression que l'errance d'Axel, chez Jules Verne, est physique (il se perd réellement, physiquement, dans les galeries) et que celle d'Alexis, chez George Sand, est psychique (il s'égare mentalement). En réalité, les épisodes constituent toujours à la fois une errance physique et psychique, qui s'achève de façon similaire.

Ainsi, Axel et Alexis se perdent tous les deux (ou du moins ont le sentiment de se perdre) dans le tunnel. L'infinité de ce dernier note l'égarement des personnages. Chez Jules Verne, il s'agit surtout d'une infinité numérique, en terme de nombre de galeries et de tunnels : Axel se perd dans un labyrinthe. Il perd d'ailleurs son fil d'Ariane – le ruisseau : « j'ai un moyen sûr de ne pas m'égarer, un fil pour me guider dans ce labyrinthe, et qui ne saurait casser, mon fidèle ruisseau. [...] Le ruisseau ne coulait plus à mes pieds ! » (VCT:175-176). Chez George Sand, pas de labyrinthe à proprement parler, mais l'on retrouve bien l'idée d'une errance, d'une perte de repères : « Nous courrions comme au hasard dans les ténèbres [...] » (VDC:102). Dans tous les cas, l'idée d'infinité est bien présente : le tunnel paraît sans fin à Alexis : « Nous avançons toujours » déclare-t-il (VDC:102), sans plus de détails. L'adverbe « toujours » renvoie à l'infinité de temps, et donc d'espace, qui le sépare de la sortie. Ajoutons que dans les deux cas les personnages se retrouvent seuls – même s'il ne s'agit que d'une impression pour Alexis, dans le *Voyage dans le cristal*. Enfin l'obscurité, commune aux deux récits, renforce tout ce que nous venons d'évoquer : l'égarement, la perte de repères, l'infinité, et la solitude.

Mais l'errance physique n'est pas seulement spatiale, elle est aussi biologique, corporelle : ce ne sont pas seulement des corps qui se perdent dans un espace, mais des

personnages qui perdent leur corps dans cet espace. Jules Verne a ainsi repris à George Sand l'idée d'une perte, d'une annihilation des sens. La vue étant le sens de le plus développé, c'est celui que les personnages perdent en priorité. La lampe d'Axel se brise ainsi, ce qui le rend aveugle :

Enfin une dernière lueur trembla dans la lampe. Je la suivis, je l'aspirais du regard, je concentrai sur elle toute la puissance de mes yeux, comme sur la dernière sensation de lumière qu'il leur fût donné d'éprouver, et je demeurai plongé dans les ténèbres immenses. [...] L'ombre absolue faisait de moi un aveugle dans toute l'acception du mot. (VCT:180)

De même chez George Sand, Alexis déclare : « Je ne voyais rien devant moi, rien derrière ; je ne distinguais même pas mes chiens » (VDC:102). Ils perdent également leur ouïe. Ils se retrouvent plongés dans un silence total, qui devient une surdité totale. Ainsi des bruits proches, normalement perceptibles – qui n'ont pas de raisons de ne pas l'être – ne sont plus entendus : « [...] le bruit léger du sillage de mon propre traîneau ne parvenait pas jusqu'à moi » (VDC:102), « le silence régnait dans la galerie. Je n'entendais même plus les battements de mon cœur » (VCT:181). Les termes « mon propre » et « même plus » attestent de cette anormalité. Axel et Alexis perdent également la faculté de parler, bien que ce ne soit pas véritablement un sens : « J'eus à peine la force de pousser un cri [...] » (VDC:102), « je voulus parler à voix haute, mais de rauques accents passèrent seuls entre mes lèvres desséchées » (VCT:179). L'errance, l'égarement physique est tel, qu'Alexis se croit mort : « par moments je m'imaginai que j'étais mort et que mon pauvre moi, privé de ses organes, était emporté vers un autre monde par le seul élan de sa mystérieuse virtualité » (VDC:102), et qu'Axel se croit mourant : « déjà je sentais l'évanouissement me reprendre, et, avec lui, l'anéantissement suprême [...] » (VCT:181). Les différents évanouissements d'Axel et l'aspect onirique de la vision d'Alexis renforcent cette impression.

Comme nous le disions, l'errance est également psychique. Nous avons précédemment expliqué qu'il y avait bien une descente dans le *Voyage dans le cristal*, mais qu'il s'agissait surtout d'une descente métaphorique : Alexis s'enfonce de plus en plus dans la folie. En ce sens, l'épisode du tunnel renvoie également à un épisode d'errance mentale, psychique, à un égarement de la raison. Nous avons déjà montré qu'Axel, chez Jules Verne, est aussi sujet à des crises de folie, d'hallucination, et le passage du tunnel en est un bon exemple. On retrouve ici, chez lui aussi, cette même progression dans la folie.

Remarquons cependant une petite différence : cette progression, chez Jules Verne, n'est pas linéaire, n'est pas constante, elle est plutôt faite de sursauts, de pics de folie et de raison, à la différence de celle d'Alexis chez George Sand. Il y a toutefois bien une gradation dans la folie d'Axel : si l'on représentait ces pics, on verrait qu'ils descendent de plus en plus bas, lors des moments de folie, et qu'ils montent de plus en plus hauts, lors de moments de raison. Sans doute est-ce là aussi ce qui fait que la tension narrative de ce passage semble plus forte chez Jules Verne. En revanche cela n'enlève rien au fait que le principe du passage demeure similaire, que les mêmes éléments sont repris pour montrer une même progression. Nous nous affranchirons donc de cette différence pour traiter cet extrait.

Alexis et Axel, en traversant physiquement ce tunnel, traversent donc également les mêmes phases psychiques. Alexis, dans le *Voyage dans le cristal*, est d'abord raisonné (du moins autant qu'il peut l'être dans son état, mais nous reviendrons sur ce point lorsque nous aborderons la question du traitement du registre fantastique dans le *Voyage dans le cristal*). Alexis a ainsi conscience de sa fièvre, conscience qu'il va sombrer dans un épisode de folie (ce que note l'emploi du participe présent, qui indique la cause), et en conséquence, se lie à son traîneau : « La fièvre me reprit aussitôt que je fus dans mon traîneau, et, sentant que ma tête s'égarait, je me liai moi-même à mon véhicule afin de ne pas succomber à l'envie de l'abandonner et de m'aventurer dans ces farouches solitudes » (VDC:101). Nous avons dit qu'Axel avait des pics, dont des pics de raisonnements. À son paroxysme, il ira en effet jusqu'à utiliser la vitesse du son pour calculer l'espace le séparant de ses compagnons. Mais ce qu'il faut surtout remarquer, c'est que lorsque commence l'épisode, il est également rationnel, il raisonne avec lui-même. L'emploi de nombreuses conjonctions et autres locutions, ainsi que du participe présent comme chez George Sand, renforcent l'impression qu'il est lucide, logique et réfléchi : « Il n'y a pas deux routes ! Or, j'étais en avant, retournons en arrière » (VCT:174), « Voyons, répétais-je, puisqu'il n'y a qu'une route, puisqu'ils la suivent, je dois les rejoindre. Il suffira de remonter encore. À moins que, ne me voyant pas, et oubliant que je les devançais, ils n'aient pas eu la pensée de revenir en arrière » (VCT:175).

Vient ensuite une phase d'égarement à proprement parler, de doute, de peur, d'incompréhension. C'est un premier pas vers la folie et un éloignement de la raison. Certains éléments, comme la perte des sens (ou l'impression de perte des sens) illustrent cet état. On retrouve également chez les deux auteurs la forte présence de l'angoisse et de la peur, qui ne sont pas seulement dues à l'égarement physique, mais qui sont aussi le signe d'un égarement

mental : les émotions prennent le pas sur la raison. Jules Verne et George Sand emploient ainsi tous les deux le terme « épouvante » : « je me sentais glacé d'épouvante » (VDC:102), « De quelle épouvante, de quel désespoir je fus saisi alors, je ne saurais le dire » (VCT : 179) – une épouvante paralysante pour les deux personnages. Cette perte de contrôle de soi-même, signe d'une nouvelle étape dans la folie, est renforcée par plusieurs éléments. Pour n'en citer qu'un, nous noterons ici simplement la même absence de repères temporels : « Combien dura cet état d'insensibilité, je ne saurais le dire. Je n'avais plus aucun moyen de me rendre compte du temps » (VCT:181), « pendant un temps plus ou moins long, qui parfois me sembla durer plus d'une heure, nous rentrions dans l'obscurité la plus complète et la plus effrayante » (VDC:102).

Selon la progression d'Alexis (pour ne pas nous perdre dans la progression cyclique d'Axel), la phase qui suit est celle des pensées suicidaires : la peur, les émotions ont ici pris le dessus sur l'esprit. D'ailleurs, cela se confirme bien dans le geste d'Alexis : au début de l'épisode il avait eu la présence d'esprit de s'attacher pour ne pas risquer de commettre l'irréparable, mais lorsque la raison l'abandonne vraiment, il entreprend de se détacher : « je commençai à me délier dans l'intention vague de me délivrer de l'existence » (VDC:102). Chez Axel, on retrouve le même pessimisme. Lorsqu'il est au plus bas dans la résignation, il déclare « Ah ! combien je regrettai de n'être pas mort 'et que ce fût encore à faire' ! » (VCT:181). Notons que les guillemets notent également cette progression dans la folie, comme une dissociation de son être et une illusion auditive.

Les deux personnages sont victimes d'une hallucination. Celle d'Alexis suit directement sa pensée suicidaire. Chez Jules Verne, on retrouve deux mentions de l'hallucination : une première, après qu'il a compris être perdu, et une seconde, après avoir regretté de ne pas être mort – dans tous les cas après un pic de pessimisme et de résignation. La première hallucination d'Axel est visuelle : il revoit ses proches, dont Graüben, et le voyage : « Hambourg, la maison de Königstrasse, ma pauvre Graüben, tout ce monde sous lequel je m'égarais passa rapidement devant mon souvenir effaré. Je revis dans une vive hallucination les incidents du voyage, la traversée, l'Islande, M. Fridriksson, le Sneffels ! » (VCT:177). La seconde (qui en vérité n'en est pas une, mais qu'il prend pour telle) est auditive : « Tout à coup mon oreille, appliquée par hasard sur la muraille, crut surprendre des paroles vagues, insaisissables, lointaines. Je tressaillis. 'C'est une hallucination !' pensai-je » (VCT:181). Alexis de son côté, voit comme à son habitude Laura apparaître. Son hallucination est essentiellement visuelle mais également auditive puisqu'il entend ses paroles : « je vis

distinctement Laura courant près de moi. [...] – En avant ! en avant ! Me cria-t-elle » (VDC:102). Il est intéressant de voir que dans cet épisode, où Laura tient une place importante (c'est son apparition qui sort Alexis de ces pensées suicidaires), Jules Verne a mentionné Graüben, alors que dans le récit il n'y fait que rarement allusion⁴². On pourrait ainsi penser que sa présence est due à une forte réutilisation du passage de George Sand, à moins que Jules Verne, « très maladroit à exprimer des sentiments d'amour⁴³ », préfère ne mentionner l'être aimé que lors d'épisodes de rêves et de souvenirs, afin de le désincarner. Autre reprise intéressante : dans cet épisode, le scientifique Axel se tourne vers le métaphysique, le divin et demande de l'aide à Dieu, d'une certaine manière de la même façon qu'Alexis se met à suivre Laura, qui incarne elle-même un être métaphysique. La seule différence est qu'Axel fait appel à Dieu et non pas au personnage féminin :

Quelle puissance humaine pouvait me ramener à la surface du globe et disjoindre ces voûtes énormes qui s'arc-boutaient au-dessus de ma tête ? Qui pouvait me remettre sur la route du retour et me réunir à mes compagnons ? [...] je songeai aux secours du Ciel. [...] Je recourus à la prière [...] (VCT:177).

Dans tous les cas, cet instant est suivi d'une remise en marche du personnage, tout comme dans le *Voyage dans le cristal* : « Je fis une prière de reconnaissance à Dieu, car il m'avait conduit parmi ces immensités sombres au seul point peut-être où la voix de mes compagnons pouvait me parvenir » (VCT:187).

On pourrait croire que l'hallucination correspond au paroxysme de la folie, mais en vérité, c'est l'espoir qui en découle qui le signale. C'est d'ailleurs la théorie énoncée par Axel lui-même : « Je me dis que si, dans ma position, je conservais encore l'ombre d'une espérance, ce serait signe de folie, et qu'il valait mieux désespérer ! » (VCT:177). Chez Alexis, l'apparition de Laura fait renaître l'espoir en lui, il quitte ses idées suicidaires pour s'élancer en avant, dans une course effrénée, irréfléchie, instinctive, symbole de son fol espoir : « Et machinalement je fouettai mes chiens, quoiqu'ils fissent déjà au moins six milles à l'heure » (VDC:103). On retrouve plusieurs moments de course chez Jules Verne⁴⁴, mais c'est bien après ce qu'Axel avait pris pour une hallucination auditive qu'il se lance dans la course finale, porté également par l'espoir. Après avoir pu discuter avec ses compagnons grâce à un effet

42 Voir p. 160.

43 Voir p. 153.

44 Par exemple, Axel raconte : « Alors ma tête se perdit. [...] Je me pris à fuir, précipitant mes pas au hasard dans cet inextricable labyrinthe, descendant toujours, courant à travers la croûte terrestre [...] » (VCT:180).

acoustique (qui n'était donc pas le fruit de son imagination), il se précipite ainsi en avant dans le tunnel :

Je me levai donc. [...] La pente était assez rapide. Je me laissai glisser. Bientôt la vitesse de ma descente s'accrut dans une effrayante proportion, et menaçait de ressembler à une chute. Je n'avais plus la force de m'arrêter. Tout à coup le terrain manqua sous mes pieds. Je me sentis rouler en rebondissant sur les aspérités d'une galerie verticale, un véritable puits. (VCT:187)

Tout comme Alexis sombre dans la folie, Axel en s'abandonnant à l'espoir (et donc à la folie selon ses termes) tombe plus bas dans les galeries, réalisant ainsi le parallèle que nous faisons entre descente physique et psychique.

Après cet épisode d'euphorie survient finalement l'inconscience chez les deux personnages – un état qui indique qu'ils sont allés au-delà de la folie : il ne s'agit plus d'un dérèglement de l'esprit, mais d'une absence d'esprit. La sortie du tunnel est de ce fait passée sous silence : « Ma tête se porta sur un roc aigu, et je perdis connaissance. [...] Lorsque je revins à moi, j'étais dans une demi-obscurité [...]. Mon oncle veillait [...] » (VCT:188), « Je sais qu'un jour le soleil reparut, et que la caravane s'arrêta en poussant des cris de joie » (VDC:103).

Jusqu'à présent, nous voyons bien que Jules Verne a non seulement repris les éléments qui constituent cet épisode chez George Sand, mais qu'il les a surtout réinvesti dans un ordre similaire (malgré l'effet cyclique mentionné), ce qui confère aux passages un même déroulement dans la progression dans l'errance, qu'elle soit physique ou psychique.

La fin de l'épisode du tunnel se déroule aussi de façon très similaire. On note tout d'abord un retour des sens, et plus particulièrement de la vue, du fait du retour de la lumière. Elle est progressive chez George Sand : le début de l'épisode est marqué par l'obscurité, puis par une alternance lumière/obscurité. Il s'agit de la lune ou de « quelque astre éclatant de blancheur » (VDC:102). Puis vient la sortie du tunnel, où « le soleil reparut » (VDC:103). Le fonctionnement est le même dans le *Voyage* de Jules Verne. Axel s'était retrouvé plongé dans le noir total. Puis, étant sorti du tunnel, il se retrouve dans une « demi-obscurité (VCT:188 et 189) avant qu'une « lumière spéciale » (VCT:193) ne l'éclaire finalement. Nous n'en dirons ici pas plus sur les ressemblances de luminosité, car nous empiéterions alors sur l'épisode de la mer. Il faut seulement retenir cette même progression lumineuse, qui suit la sortie physique

du tunnel. Bien évidemment, cette lumière est symbolique : elle atteste du retour à la raison (du moins à la stabilité d'esprit pour Alexis), quand l'obscurité représentait la folie et l'égarement.

L'esprit des personnages redevient donc clair et ils retrouvent leurs facultés. Comme en écho à la phrase : « Je ne voyais rien devant moi, rien derrière » (VCT:102), Alexis déclare « derrière nous, les immenses glaciers des deux rives du détroit que nous avons franchi s'étendaient à perte de vue vers le sud, et devant nous, la mer libre » (VCT:103). Les verbes exprimant le doute (« je me demandai » (VDC:103), « je n'en saurais guère apprécier la durée, n'étant pas certain [...] » (VDC:103)) disparaissent au profit de verbes descriptifs (« Nous étions » (VDC:103), « on voyait » (VDC:104)). De son côté, Axel recommence à raisonner, à tenter de comprendre où il se trouve. Il analyse les éléments autour de lui pour en tirer quelque conclusion. Il suppose même être fou en entendant le bruit du vent et de la mer (VCT:192), ce qui, paradoxalement, montre qu'il a retrouvé sa conscience, sa raison, qu'un tel événement heurte.

Enfin, notons simplement que le tunnel débouche dans les deux récits sur la découverte d'une nouvelle mer, vierge de toute exploration.

Voilà donc comment se construit ce même épisode. Nous voyons bien comme Jules Verne a repris les idées, la structure et les éléments significatifs de l'extrait de George Sand. Les différences qu'entretiennent les deux textes n'empêchent pas d'affirmer que la part d'emprunt est plus qu'importante, et que bien loin d'être superficielle, elle est au contraire profonde, structurelle.

Il n'est pas anodin qu'il ait repris cet épisode. Ce tunnel matérialise une transition, voire des transitions : une transition vers le nouveau monde, une transition vers l'extraordinaire et une transition vers le nouvel Axel/Alexis, comme s'il s'agissait d'une mise à l'épreuve, annonçant et préparant les personnages à toutes les autres. La solitude à laquelle ils ont été confrontés marque une transition vers plus d'autonomie. Les personnages sortent d'ailleurs d'eux-mêmes de ce tunnel obscur, Alexis prend même littéralement les rênes. C'est aussi une transition vers l'émerveillement, vers la fin d'une croyance aveugle en la science pour percevoir les vérités merveilleuses du monde. En somme, c'est une première renaissance pour les personnages, une sortie de la caverne.

2.1.2.2. L'épisode de la mer.

Juste après l'épisode du tunnel obscur, survient celui de la mer. Ce passage est bien plus long chez Jules Verne et il occupe une place centrale dans le récit. Comme pour le tunnel, il s'agit d'une transition – déjà amorcée – vers le nouveau monde. C'est en effet là que les personnages commencent à découvrir le nouveau monde, et qu'ils commencent à être confrontés à de véritables dangers. Cela vaut également pour les personnages de George Sand, bien qu'encore une fois, l'aventure des protagonistes chez Jules Verne soit plus sensationnelle, spectaculaire, notamment grâce à l'ajout de dangers qui ne sont pas présents chez George Sand (ou du moins, qui ne sont pas développés). Tout comme l'épisode du tunnel, celui de la mer ne constitue pas une ressemblance majeure parce qu'il s'agit également d'une traversée maritime, mais parce que cette traversée maritime s'organise de façon similaire, en reprenant les mêmes étapes et les mêmes éléments.

Afin de mettre en relief les similitudes de structure et de déroulement de l'épisode, nous procéderons de façon chronologique en le décomposant en trois temps : la découverte de la mer, la traversée, et la fin de la traversée. Au cœur de ces phases, les éléments qui organisent ce passage n'interviennent pas toujours selon le même ordre strict, mais ils se produisent toujours selon les mêmes phases.

Dès la sortie du tunnel, Axel et Alexis découvrent un nouveau paysage et une nouvelle mer. La description du cadre est fortement similaire (bien qu'elle soit, encore une fois, plus étendue chez Jules Verne) et le regard balaye tour à tour les mêmes éléments. Tout d'abord, l'accent est mis sur l'impression d'infini de l'espace et de la mer, que l'œil humain ne peut apprécier. Chez George Sand, Alexis déclare que les « immenses glaciers des deux rives du détroit que nous avons franchi s'étendaient à perte de vue vers le sud, et devant nous, la mer libre, sans bornes » (VDC:103), chez Jules Verne, Axel évoque une « vaste nappe d'eau, le commencement d'un lac ou d'un océan » qui « s'étendait au-delà des limites de la vue » (VCT:193). Les adjectifs « immenses », « vastes », « libre », ainsi que la locution « à perte de vue », la préposition « sans » devant « bornes » et la conjonction « ou » notant une hésitation entre deux grandeurs (« lac » et « océan »), notent cette impression d'infini, que l'être humain ne peut concevoir pleinement. C'est ensuite par l'ouïe qu'ils envisagent ce nouveau milieu, comme l'indique une isotopie du son : ils parlent en effet tous les deux du son que font les vagues qui se brisent (« la mer libre [...] se brisait à nos pieds » VDC:103, « les flots s'y brisaient » VCT:193). Alexis parle de « bruit formidable » qu'il compare ensuite à de la

musique (VDC:104), et Axel d'un « murmure sonore particulier » (VCT:193). Dans les deux cas, le son les renvoie à une étrangeté sonore. Les personnages dressent ensuite le portrait d'un lieu sauvage, inexploré : Axel parle d'un « aspect effroyablement sauvage » (VCT:193) tandis que Lidenbrock s'exclame à propos de la mer : « [...] aucun navigateur ne me disputera l'honneur de l'avoir découverte et le droit de la nommer de mon nom ! » (VCT:193). L'adverbe « effroyablement » et le déterminant indéfini « aucun » notent à quel point le lieu est profondément sauvage. De son côté, Alexis déclare pareillement chez George Sand : « D'autres l'avaient signalée et consacrée avant nous [...] mais [...] ils n'avaient fait que la saluer et l'entrevoir » et parle d'une « limite du monde connu » (VDC:104). La conjonction « mais » associée à la locution restrictive « ne...que » de « n'avait fait que la saluer et l'entrevoir » minimisent les découvertes antérieures et nient une réelle exploration. L'intérêt des personnages se porte ensuite sur le ciel, éclairé par une étrange lumière. Chez George Sand, elle annonce le monde de cristal : le ciel est rose, « tout marbré de tons roses et orangés » et « la mer s'éclaira longtemps d'un crépuscule transparent comme l'améthyste » (VDC:104). Les adjectifs « roses » et « orangés » ainsi que la comparaison « comme l'améthyste » créent une atmosphère colorée originale, à laquelle l'adjectif « transparent » ajoute la clarté. Cette description évoque également un phénomène lumineux que rencontreront plus tard les personnages : une aurore boréale. Voici maintenant la description de Jules Verne, bien plus étendue, mais qui semble partir de cette même idée, et qui finit d'ailleurs par nommer le phénomène :

Si mes regards pouvaient se promener au loin sur cette mer, c'est qu'une lumière 'spéciale' en éclairait les moindre détails. [...] Le pouvoir éclairant de cette lumière, sa diffusion tremblotante, sa blancheur claire et sèche, le peu d'élévation de sa température, son éclat supérieur en réalité à celui de la lune, accusaient évidemment une origine électrique. C'était comme une aurore boréale, un phénomène cosmique continu, qui remplissait cette caverne capable de contenir un océan. (VCT:193)

La lumière n'est pas ici colorée, mais elle demeure originale, comme l'indique l'adjectif « spéciale », mis en exergue par les guillemets. L'accent est avant tout mis sur la clarté de l'atmosphère, comme le notent l'adjectif « éclairant », le pléonasme « blancheur claire », la périphrase « le peu d'élévation de sa température », et la comparaison à la lune.

De la même façon chez les personnages, le spectacle de ce paysage les ranime : « son apparition [l'apparition du soleil] [...] m'avait rendu la confiance et la gaieté » (VDC:104),

« l'imprévu de ce spectacle avait rappelé sur mon visage les couleurs de la santé » (VCT:197). On notera ici la construction similaire, où Alexis et Axel sont objets, donnant l'impression d'un don de la part de la nature, d'autant plus renforcé par l'emploi du préfixe « re- ». Ils rappellent également tous les deux leur enfermement dans le tunnel, ce qui explique pourquoi, par comparaison, le paysage a tant d'effet sur eux. Alexis explique : « Jamais musique de Mozart ou de Rossini ne fut plus douce à mon oreille, tant le morne silence et la solennelle fixité des glaces avaient exaspéré en moi le besoin de la vie extérieure » (VDC:104), tandis qu'Axel déclare : « On concevra sans peine qu'après un emprisonnement de quarante-sept jours dans une étroite galerie, c'était une jouissance infinie que d'aspirer cette brise [...] » (VCT:197). Ce bonheur n'a pas de limite, pas d'équivalent, ainsi que l'expriment les termes « Jamais [...] ne fut » et « une jouissance infinie ». Le mot « jouissance » renvoie aussi chez George Sand à l'ivresse des Esquimaux (VDC:104). Détail anecdotique, mais de ce fait intéressant : le lendemain – au même moment donc – Axel et Alexis se baignent dans la mer, comme une sorte de baptême avant la traversée : « Le lendemain [...] nous nous donnâmes les plaisirs du bain » (VDC:105) ; « Le lendemain, je me réveillai complètement guéri. Je pensais qu'un bain me serait très salutaire, et j'allai me plonger pendant quelques minutes dans les eaux de cette Méditerranée » (VCT:203). Juste après, Alexis et Axel vont explorer le paysage avec leur oncle, qui leur annonce vouloir traverser la mer : « Maintenant, dit mon oncle, voici l'heure de la marée, et il ne faut pas manquer l'occasion d'étudier ce phénomène. [...] » (VCT:203). S'ensuivent alors des observations scientifiques de la mer et du paysage. « — Maintenant mon oncle, quels sont vos projets ? Ne comptez-vous pas retourner à la surface du globe ? — Retourner ! Par exemple ! Continuer notre voyage, au contraire, puisque tout a si bien marché jusqu'ici. [...] — Ainsi, nous n'avons pas de temps à perdre, et dès demain nous prendrons la mer » (VCT:206). Chez George Sand, pareillement, Alexis raconte : « Je montai ensuite sur un pic assez élevé avec mon oncle, et nous prîmes plus ample connaissance du pays inexploré que nous voulions atteindre. [...] — Nous n'avons rien fait, me dit mon oncle, si nous n'allons pas jusque-là » (VDC:105).

Il faut ici faire remarquer qu'auparavant, Axel et Lidenbrock avaient déjà exploré le rivage. Ces descriptions n'apparaissent pas dans le texte de George Sand, mais en vérité, on retrouve certains des éléments évoqués par Jules Verne plus loin dans l'œuvre de George Sand, une fois que les personnages ont découvert l'île. Chronologiquement, ce point ne suit donc pas le texte de George Sand. Il suit cependant d'une certaine façon la géographie du *Voyage dans le*

crystal : en effet, les personnages de Jules Verne vont revenir (ou croire être revenus) près de ce rivage et poursuivre leurs découvertes, tandis que les personnages de George Sand vont atteindre une île, où ils feront également ces découvertes. Ainsi, le rivage qui borde la mer Lidenbrock peut correspondre ici aux terres de l'île que vont découvrir Alexis et son oncle. Toutefois, nous n'en dirons pas plus et nous ne dresserons pas davantage les parallèles, car ce serait nous éloigner de l'étude de l'épisode de la mer. Nous évoquerons cependant un peu plus tard quelques troublantes ressemblances.

Nous devons aussi signaler une seconde différence, un élément qui cette fois-ci apparaît chez George Sand mais pas chez Jules Verne : il s'agit du refus des compagnons de poursuivre le voyage. Les Esquimaux (du moins une partie) se mutinent en effet, tandis que Hans dans le *Voyage au centre de la Terre* est parfaitement fidèle. Néanmoins, Jules Verne n'a pas totalement éclipsé ce passage. Il reprend ainsi le fait que les compagnons (le compagnon, Hans, dans son récit), s'occupent de confectionner des embarcations (des pirogues chez George Sand, un radeau chez Jules Verne). Jusque là, rien de bien significatif il est vrai. Or, on note que dans les deux romans, elles sont faites avec le bois qui les entoure, déjà coupé, et flotté : « Il nous fut très difficile d'obtenir qu'on en construisit d'autres avec les bois flottés et les écorces du rivages » (VDC:108), « c'est du pin, du sapin, du bouleau, toutes les espèces de conifères du Nord, minéralisées sous l'action des eaux de la mer » (VCT:208). Autre fait intéressant, le bois fait l'objet d'une attention particulière, il paraît étrange, magique, extraordinaire, irréel, comme l'indiquent notamment l'adjectif « enchantés » et la négation « n'est pas croyable » : « Ces arbres enchantés effrayaient leur imagination » (VDC:208) explique Alexis. De la même façon, Axel n'arrive pas à croire que du bois minéralisé, qui devrait être dur comme de la pierre selon lui, puisse flotter. Lidenbrock lui prouve le contraire : « Es-tu convaincu ? dit mon oncle. — Convaincu surtout que cela n'est pas croyable ! » (VCT:208). D'autres éléments semblent aussi avoir été repris par Jules Verne de cette mutinerie, comme lorsque Alexis explique que les Esquimaux « disaient que cette mer navigable et riche en poisson sur les côtes devait, à une certaine distance, contenir des monstres inconnus et des tourbillons perfides » (VDC:108). Les personnages de Jules Verne une fois en mer se mettront bien à pêcher, dans une mer effectivement « riche en poisson », puis plus tard, ils rencontreront des monstres marins antédiluviens. Ainsi des péripéties chez Jules Verne trouvent parfois leur origine dans des faits simplement évoqués par George Sand⁴⁵.

45 Voir p. 97.

Il est vrai que la traversée en elle-même du *Voyage dans le cristal* est bien plus courte que celle de Jules Verne, qui est divisée en deux par la halte que font les personnages sur l'Îlot Axel, et que l'on trouve dans le *Voyage au centre de la Terre*, des éléments qui semblent ne pas apparaître chez George Sand. En vérité, beaucoup fonctionnent de la même façon que l'évocation de la pêche et des monstres marins, comme l'hallucination d'Axel, où il voit apparaître des animaux antédiluviens : non seulement son rêve – en partie prémonitoire – participe à faire de lui un voyant comme Alexis, mais il renvoie également aux découvertes que va bel et bien faire Alexis une fois sur l'île. Le texte de George Sand, même lors des ajouts et des développements de Jules Verne, ne semble ainsi jamais bien loin.

Dans tous les cas, de très fortes ressemblances demeurent. Nous les regroupons sous trois points marquants : le fait que la traversée se déroule sous le signe du hasard, que l'on retrouve dans les deux textes un mouvement de recul, et enfin que les phénomènes lumineux semblent parents.

Nous observons que, bien qu'il fasse beau dans les deux récits (« le temps fût magnifique » (VDC:109), « l'intensité de la lumière ne varie pas. Beau temps [...] »), une force invisible pousse les embarcations (le courant chez George Sand, le vent chez Jules Verne), les personnages se retrouvent soumis au hasard, ou au destin, ainsi que l'expriment les verbes « abandonner », « entraîner » et « laisser », « pousser », dans « nous abandonner », « nous entraîna », « laissait courir le radeau » et « poussé vent arrière », dont le sens renvoie à une attitude passive, renforcée chez George Sand par la fonction COD de « nous » :

[...] une forte houle régnait sur cette mer, où nulle embarcation ne s'était encore hasardée et ne se hasardera peut-être jamais. Les forces de nos rameurs et les nôtres furent bientôt épuisées, et nous dûmes nous abandonner à un fort courant qui tout à coup nous entraîna vers le nord avec une rapidité effrayante. (VDC:109)

La brise soufflait nord-est. Nous filions vent arrière avec une extrême rapidité. Les couches très denses de l'atmosphère avaient une poussée considérable et agissaient sur la voile comme un puissant ventilateur. (VCT:209)

Hans, immobile au gouvernail, laissait courir le radeau, qui, d'ailleurs, poussé vent arrière, ne demandait pas à être dirigé. (VCT:212)

Cet abandon au hasard s'amplifie finalement, devenant un véritable obstacle. Chez Jules Verne, cela se traduit par l'éclatement d'une tempête, et chez George Sand par

l'accroissement du courant. On pourrait dire que ces deux événements sont peu similaires, mais en vérité ils mettent bien en jeu la même chose : ils empêchent les personnages d'avancer, et les repoussent en arrière. C'est en tous cas ce que croient les personnages de Jules Verne à cause de la boussole (qui s'est en fait dérégulée) : « Ainsi donc, il ne fallait plus en douter, pendant la tempête, une saute de vent s'était produite dont nous ne nous étions pas aperçus, et avait ramené le radeau vers les rivages que mon oncle croyait laisser derrière lui » (VCT:246). Ils découvriront plus tard qu'ils ne sont pas revenus en arrière, vers le Nord, mais qu'ils sont allés plus au Sud. Ils ont donc atteint leur but, ils ont bien traversé la mer, malgré cette impression de recul. Chez George Sand, à cause du courant, les personnages ne parviennent d'abord pas à atteindre l'île, et ont cette même impression d'avoir été repoussés en arrière :

Nos Esquimaux, impatients d'atteindre ce monde magique, s'efforçaient de ramer, bien que la puissance du courant suppléât à leurs vaines tentatives. Quand le jour revint, ils se découragèrent de nouveau : le pic était aussi loin que la veille, et il semblait même qu'il reculât à mesure que nous avançons. (VDC:110)

Ils l'atteindront finalement. Sur le schéma, nous avons noté ces mouvements (réels ou imaginés) par des pointillés, qui représentent dans les deux cas l'impuissance des personnages face à une force supérieure, qui scelle le sort de leur traversée.

Revenons ici sur les phénomènes lumineux. Nous avons déjà tissé un lien entre le ciel vu par Alexis et celui vu par Axel, avant le départ en mer. Lors de la traversée, ce phénomène se poursuit, et les similitudes entre les deux textes se trouvent renforcées. Ainsi, la lumière produit dans le *Voyage au centre de la Terre* des formes et couleurs étranges. On retrouve la même clarté, blancheur, avec l'adjectif « argentés », et des formes diverses : « rayons », « points », qui, associés à l'image des « remous » donnent à voir des formes mouvantes : « Les rayons argentés de la lumière électrique, réfléchis ça et là par quelque gouttelette, faisaient éclore des points lumineux dans les remous de l'embarcation » (VCT:210). Aussi elle ne faiblit jamais : « mon premier soin est de constater l'intensité de la lumière. Je crains toujours que le phénomène électrique ne vienne à s'obscurcir, puis à s'éteindre. Il n'en est rien » (VCT:219). Enfin, son intensité est telle qu'elle est difficile à soutenir pour le regard : « la nuit manque à cet océan, et l'implacable lumière fatigue obstinément nos yeux, comme si nous naviguions sous le soleil des mers arctiques » (VCT:221) – notons ici que l'évocation des « mers

arctiques » pourrait bien être un écho direct au texte de George Sand. Les adverbes « toujours », et « obstinément » indiquent la permanence de cette luminosité. Nous retrouvons tout cela dans la description de George Sand : une lumière aux formes et couleurs étranges, la clarté, une longue voire constante intensité (le phénomène survient d'ailleurs également la nuit), et son effet sur les yeux :

[...] la nuit fit disparaître dans ses ombres ce géant du monde [...]. Nos pirogues [...] naviguaient de conserve, mais au hasard, lorsque le ciel et les eaux se remplirent d'une clarté si vive, qu'elle était difficile à supporter. C'était la plus magnifique aurore boréale que nos yeux eussent encore contemplée, et pendant douze heures son intensité ne faiblit pas un instant, bien qu'elle présentât des phénomènes de couleur et de formes variés à l'infini et plus magiques les uns que les autres. (VDC:109)

Nous pourrions aller plus loin et dire que, lors de la tempête chez Jules Verne, les phénomènes lumineux électriques qui se produisent (comme la foudre qui fait des « zigzags » dans le ciel (VCT:237) ou la boule de feu « mi-partie blanche, mie-partie azurée [...] qui se promène lentement, en tournant avec une surprenante vitesse sous la lanière de l'ouragan » (VCT:238)) entretiennent également des ressemblances avec les aurores boréales de George Sand, en terme de couleurs et de formes, notamment.

La fin des traversées se déroule de façon similaire. Toujours soumis à leur destinée, les personnages s'échouent sur le rivage. Ici, c'est le texte de George Sand qui s'étend davantage. C'est que, chez Jules Verne, Axel n'est qu'à moitié conscient à cause de la tempête, et de ce fait, étant le narrateur, son silence participe à rendre cet état crédible. Pour autant, des symétries demeurent, comme nous allons le voir.

Notons d'abord que le naufrage a lieu, dans les deux cas, à cause des rochers qui encerclent le rivage. Dans le *Voyage dans le cristal*, et parce qu'ils marquent la progression vers ce nouveau monde, ils sont en cristal. Néanmoins, ils conservent leur caractéristique principale – la cause du naufrage : ils sont pointus, voire acérés. Les comparaisons d'Alexis le montre bien : « ces bizarres rochers étaient plantés comme des soies de porc-épic, et leurs pointes tournées vers la mer semblaient les gueules de canons d'une forteresse de géants » (VDC:111). Axel de son côté parle de « rocs aigus » (VCT:241). Dans les deux cas, l'eau vient se « briser » sur ces rochers : « les vagues furieuses qui s'y brisaient » (VDC:111), « la mer qui se brise sur des rochers » (VCT:240). Ajoutons qu'un peu plus loin, Jules Verne reprend le même

adjectif pour décrire les vagues, ainsi les « vagues furieuses » de George Sand (répétées quelques lignes après : « la vague furieuse » (VDC:112)) deviennent chez lui des « lames furieuses » (VCT:241), mais il s'agit peut-être là simplement d'un phénomène de collocation. Les personnages des *Voyages* échappent de justesse à la mort : dans le texte de George Sand, cette idée est rendue par la mort de deux des Esquimaux et par l'appellation « survivants » pour ceux qui en ont réchappé : « deux de nos hommes [furent] tués par le choc [...]. Ce sinistre abordage ne fut pas moins salué par des cris de joie, bien que les survivants fussent tous plus ou moins blessés ou meurtris » (VCT:112). Dans l'histoire de Jules Verne, c'est grâce au fidèle Hans qu'Axel s'en sort, *in extremis*, ainsi que le montre la construction « si... si..., c'est que... » : « si j'échappai à la mort, si mon corps ne fut pas déchiré sur les rocs aigus, c'est que le bras vigoureux de Hans me retira de l'abîme » (VCT:241).

Mais si les personnages ne sont pas morts, ils ne semblent plus vivants pour autant. Comme la mer, ils sont « brisés » (VDC:112 et VCT:241). Ils ne ressentent ni ne font plus rien, comme l'indiquent notamment les négations « sans » et « je ne pouvais », « je ne pus » : ils sont extrêmement fatigués, ne peuvent plus parler ni même manger. George Sand ajoute qu'ils ne peuvent pas même dormir ni penser – ce qui est implicitement le cas chez Jules Verne, car il n'est pas dit qu'Axel s'endorme et son silence renvoie à son absence de pensées. Alexis et Axel sont dans les deux cas bien à moitié morts : « Mouillés, brisés, trop fatigués pour sentir la faim, [...] nous passâmes ainsi plus d'une heure sans nous parler, sans dormir, sans penser à rien [...] » (VDC:112), « Je ne pouvais parler ; j'étais brisé d'émotions et de fatigues ; il me fallut une grande heure pour me remettre. [...] Hans prépara des aliments auxquels je ne pus toucher [...] » (VCT:241). Remarquons ici un détail, chiffré, commun aux deux récits : les personnages passent plus d'une heure dans cet état.

C'est le beau temps qui ramène finalement à la vie les personnages. Dans le *Voyage dans le cristal*, il s'agit d'une nouvelle aurore boréale qui illumine le ciel : « tout à coup la mer s'éclaira de feux étincelants, et nous vîmes se former au zénith la splendide couronne boréale ; nous étions inondés et comme enveloppés de son immense irradiation » (VDC:112). Il ne s'agit pas explicitement d'une aurore boréale chez Jules Verne, mais les personnages étant toujours sous terre, il s'agit bien d'un phénomène singulier : « Le lendemain, le temps était magnifique. Le ciel et la mer s'étaient apaisés d'un commun accord. Toute trace de tempête avait disparu » (VCT:241). Chez les deux auteurs, on remarque une harmonisation du ciel et de la mer, qui semblent ne faire qu'un. Ainsi la mer de George Sand « s'éclaire » comme le ciel. Tout juste

après ce changement météorologique, les oncles finissent de tirer les protagonistes de leur sommeil : « Debout ! Ici ! Ici ! Venez, montez, le gîte et le festin vous attendent ! s'écria la voix de Nasias au-dessus de nos têtes. Nous nous sentîmes subitement ranimés [...] » (VDC:113), « Ce furent les paroles joyeuses du professeur qui saluèrent mon réveil. Il était d'une gaieté terrible. 'Eh bien, mon garçon, s'écria-t-il, as-tu bien dormi ?' » (VCT:241). À l'image du paysage, et ranimés par l'enthousiasme des oncles, les personnages renaissent ainsi.

Comme en écho au fait qu'ils ne pouvaient manger auparavant, ils festoient alors. Dans le texte de George Sand, les protagonistes se régalaient des mets offerts par cet Eldorado, et l'abondance est notée par une isotopie de la pluralité : « Des myriades d'oiseaux volaient autour de Nasias, qui avait trouvé leurs nids dans une corniche de rocher et qui avait rempli sa robe d'oeufs de toute dimension. [...] À ce régal il joignit des échantillons de fruits magnifiques » (VDC:113), « – Mes amis, dit-il [...]. La terre produit en abondance tout ce qui est nécessaire à l'homme » (VDC:114). Dans celui de Jules Verne, la providence a permis à Hans de sauver les vivres du naufrage, dont la diversité (indiquée par l'énumération) et le nombre (noté par la durée « quatre mois ») marquent l'abondance :

Les caisses qui les contenaient étaient alignées sur la grève dans un parfait état de conservation ; la mer les avait respectées pour la plupart, et, somme toute, en biscuits, viande salée, genièvre et poissons secs, on pouvait compter encore sur quatre mois de vivres. 'Quatre mois ! s'écria le professeur. Nous avons le temps d'aller et de revenir, et, avec ce qui en restera, je veux donner un grand dîner à tous mes collègues du Johannæum !' (VCT:244)

Ce banquet s'achève par un profond sommeil dans le *Voyage dans le cristal* : « vaincus par le sommeil, ils s'endormirent sur le sol [...]. Je fis comme eux [...] » (VDC:114), qui n'apparaît pas chez Jules Verne. On note cependant que le banquet du *Voyage au centre de la Terre* est en fait le second repas des personnages après le naufrage, le premier (lors duquel Axel ne pouvait manger à cause de son état) avait bien été suivi d'un profond sommeil : « chacun de nous, épuisé par les veilles de trois nuits, tomba dans un douloureux sommeil » (VCT:241).

Voici donc comment s'achève la traversée de la nouvelle mer. Par la suite, les personnages, que ce soit chez George Sand ou chez Jules Verne, se lanceront à la découverte de ce nouveau monde et y rencontreront notamment des animaux antédiluviens. Nous achevons

là notre étude de ces deux épisodes, qui ne représentent qu'un échantillon des symétries entre les procès des *Voyages*.

Nous avons vu combien les textes suivaient une même structure et un même déroulement, un même développement, que ce soit globalement, avec des schémas narratifs plus que similaires, ou plus spécifiquement, lors d'épisodes particuliers, comme ceux que nous venons d'étudier. Cette observation nous permet d'estimer que la reprise de Jules Verne, sa part d'emprunt, est profonde, et que le *Voyage au centre de la Terre* prend ainsi véritablement racines dans le *Voyage dans le cristal*.

Nous avons jusqu'à présent concentré notre attention sur des passages plutôt équivalents, en terme de présence et d'importance dans les récits, mais nous avons par exemple également commencé à voir qu'il arrivait à Jules Verne de partir d'un détail de George Sand pour enrichir son histoire d'un plus long développement. C'est en partie ce que nous allons maintenant étudier, en nous concentrant sur des similarités plus ponctuelles.

2.2. Des similarités précises : des ressemblances ponctuelles.

À toutes ces ressemblances, profondes, structurelles, diffuses, entre les *Voyages*, s'ajoutent bien de nombreuses analogies ponctuelles, plus précises, montrant ainsi que la reprise de Jules Verne, en plus d'être profonde, est méticuleuse. Elle ne se limite ainsi pas seulement à des éléments appartenant au squelette, aux fondements du *Voyage dans le cristal*, mais se développe également plus en surface. Autrement dit, nous observons que Jules Verne ne s'est pas contenté de reprendre la base de l'histoire de George Sand pour créer son œuvre, mais que son œuvre est emplie de parallèles avec la sienne plus ponctuels, parfois même infimes, et qui peuvent échapper à une simple lecture.

Jules Verne semble procéder de trois façons. Tout d'abord, il reprend au *Voyage dans le cristal* des éléments précis, voire anecdotiques, sans leur donner plus d'importance qu'ils en ont dans le texte de George Sand, c'est-à-dire que ceux-ci conservent leur aspect anecdotique. Parfois, ce sont des éléments plus développés, plus conséquents, qu'il reprend, mais de façon accessoire, sans les déployer autant, en les réduisant et en les rendant alors anecdotiques. À l'inverse, on remarque que des éléments développés chez Jules Verne peuvent trouver leur origine dans une simple évocation de George Sand, dans un détail de son texte.

2.2.1. Des reprises des mêmes anecdotes.

Nous avons déjà évoqué un certain nombre de détails troublants, communs aux deux *Voyages*. Rappelons par exemple que les oncles sont atteints du même trouble : le bégaiement. Il s'agit d'un détail descriptif, étendu seulement sur quelques lignes (VDC:20 et VCT:8), et qui ne revient d'ailleurs que rarement dans les récits. Parfois, ces détails ne sont pas de l'ordre de la description mais de la narration, comme lorsque Alexis et Axel se baignent dans la nouvelle mer, au même moment⁴⁶. Il arrive que ce soient des phrases, des formulations ou des messages, qui trouvent une parenté. Rappelons-nous cette déclaration de Lidenbrock : « La science, mon garçon, est faite d'erreurs, mais d'erreurs qu'il est bon de commettre, car elles mènent peu à peu à la vérité » (VCT:206), qui semble faire écho à la phrase prononcée par Walter : « [...] les travaux de ton oncle [Tungsténus] ont une grande valeur, parce qu'au milieu de beaucoup d'erreurs, il dégage beaucoup de vérités » (VDC:28).

Notons ici que si l'on peut considérer ces détails comme des reprises, c'est seulement vis-à-vis des autres ressemblances que nous avons étudiées, comme l'équivalence entre les personnages ou l'équivalence structurelle. Les trois exemples que nous venons d'évoquer dans le paragraphe précédent en sont un bon exemple.

Nous qualifions ces détails d'anecdotiques dans la mesure où ils sont ponctuels, précis, mais aussi secondaires : ils ont une faible importance et un faible impact dans le récit. Il semble que Jules Verne soit friand de ce genre de reprises, car on en retrouve un certain nombre. Bien entendu, nous ne pouvons que supposer que ce sont des reprises directes à George Sand, car étant donné leur faible développement (parfois seulement sur quelques mots), nous n'avons que rarement suffisamment de matière pour révéler une franche parenté, et nous ne pouvons souvent que les considérer au regard de ressemblances plus considérables, ainsi que nous l'expliquions. Nous avons donc sélectionné quelques détails particuliers, qui nous semblent assez singuliers, originaux, pour entretenir un lien direct, mais il convient toutefois de les considérer avec une certaine réserve. Nous présentons ici des détails participant à la description des forêts explorées (ou imaginées) dans les *Voyages*.

Chez Jules Verne, on remarque bien évidemment la présence de la forêt de champignons géants. Ce passage, qui n'occupe pas plus d'une page dans le *Voyage au centre de*

46 Ils se baignent le lendemain de la découverte de la mer, après la traversée du tunnel obscur et avant la traversée maritime.

la Terre, est pourtant devenu emblématique, à tel point qu'un magazine pour enfants proposait même en 2015 une « recette inspirée de cet épisode⁴⁷ ».

Les théories selon lesquelles il aurait existé des champignons préhistoriques capables de rivaliser en taille avec des arbres, et qui auraient autrefois régné à leur place sur Terre, semblent bien postérieures aux *Voyages*, voire même très récentes. On a bien découvert d'étranges fossiles en 1859, au Canada, mais ils furent à cette époque pris pour des conifères : « Le premier à avoir étudié les fossiles, le géologue canadien William Dawson, les considérait comme les vestiges des premiers conifères – d'où le nom qu'il leur donna en 1859, Prototaxites ». Ce n'est que bien après, « dans les années 1960, [que] Francis M. Hueber, paléobotaniste du Smithsonian, à Washington, [...] conclut que les structures en forme de bûche étaient des organismes sporophores. Autrement dit, des champignons gigantesques. Il finit par publier ses découvertes en 2001⁴⁸ ». Les références à des champignons géants réels que l'on peut trouver auparavant, comme celle mentionnée par Jules Verne⁴⁹, restent hyperboliques et sont, tout au plus, des références à des champignons de grande taille.

La forêt de champignons géants reste bien anecdotique dans le roman, notamment en raison du peu de temps que Jules Verne lui consacre. Cependant, sa singularité – et sans doute aussi l'illustration d'Édouard Riou – ont grandement participé à sa popularité. Jules Verne n'aurait-il cependant pas été là aussi inspiré par George Sand ?

On découvre en effet cette même image dans le *Voyage dans le cristal* :

Tantôt les icebergs se découpaient en blocs anguleux qui projetaient au-dessus de nos tête d'immenses dais frangés de stalactites, tantôt leurs flancs s'écartaient, et nous traversions une forêt de piliers trapus, évasés, monstrueux champignons surmontés de chapiteaux d'un style cyclopéen. (VDC:94)

Comme nous le voyons, la forêt de champignons de George Sand est métaphorique. Il reste néanmoins que cette image est incroyablement proche de celle de Jules Verne. Dans le texte de celui-ci, il est d'ailleurs précisé que les champignons sont blancs. Serait-ce une référence aux

47 « La cuisine des écrivains : hommage à Jules Verne, la fricassée de champignons » dans *Virgule : Cinq semaines en ballon, un roman de Jules Verne*, n° 133, octobre 2015, p. 30. [https://www.virgule-mag.com/numero-133/cinq-semaines-ballon-un-roman-jules-verne/cuisine-ecrivains-hommage-a-jules-verne-fricassée-champignons.38819.php#article_38819]

48 [<https://www.courrierinternational.com/article/2011/01/06/un-fossile-mystere-refuse-de-livrer-son-identite>]

49 « Je savais que le 'lycoperdon giganteum' atteint, suivant Bulliard, huit à neuf pieds de circonférence » (VCT:198).

icebergs du *Voyage dans le cristal* ? Les deux auteurs font également référence à l'architecture. Jules Verne évoque des « dômes juxtaposés comme les toits ronds d'une cité africaine » (VCT:198), et George Sand des « piliers » et des « chapiteaux d'un style cyclopéen » (VDC:94). Une première analogie pourrait ainsi être tissée entre les icebergs, l'image qu'ils provoquent, et les champignons géants du *Voyage au centre de la Terre*.

Il y existe une seconde forêt chez George Sand, qui semble également entretenir un lien avec la forêt de champignons géants. Les drôles d'arbres décrits par Alexis ont en effet une forme similaire à celle des champignons : George Sand les associe ainsi elle aussi à des dômes immenses : « Le dôme formé par des arbres auprès desquels les plus beaux cèdres du Liban eussent été des avortons » (VDC:125). Les forêts se situent par ailleurs dans des lieux similaires ou équivalents : dans le *Voyage au centre de la Terre*, la forêt de champignons apparaît sur le rivage, là où les personnages ont découvert la mer, et dans le *Voyage dans le cristal*, la forêt apparaît sur l'île, après la traversée de la mer. Les personnages de Jules Verne s'imaginant être revenus sur le premier rivage après la traversée, il existe l'idée d'une sorte de continuité entre les deux rivages, les deux terres du *Voyage au centre de la Terre*, et leur exploration. Ainsi, même si l'île de George Sand se rapporterait, en toute logique, davantage à la seconde terre découverte dans le *Voyage au centre de la Terre*, elle peut aussi avoir un lien avec la première, qui n'est pas tout à fait dissociée de la seconde.

Ce qui nous permet encore de tisser cette parenté, c'est l'évocation des cèdres. Axel prends en effet d'abord les champignons pour des « cèdres » (VCT:198). Il s'agit de la seule mention de cet arbre dans tout le roman. Chez George Sand, le terme n'apparaît que deux fois : la première fois, c'est Nasias qui en parle, juste avant la traversée de la mer, soit au même moment qu'Axel : « Au-delà de ces rives lointaines dont notre œil interroge en vain les détails, je ne doute pas qu'il n'existe un eldorado, une terre enchantée où les cèdres du Liban se marient aux gigantesques cytises et peut-être aux plus riches productions de la nature tropicale » (VDC:107). Nasias imaginait que les arbres de l'île seraient en partie des cèdres – ce qui ne sera pas le cas. Il s'agira en effet d'autres arbres qu'Alexis peinera à identifier. Ce dernier parlera ainsi une fois sur l'île, comme nous le citions déjà, du « dôme formé par des arbres auprès desquels les plus beaux cèdres du Liban eussent été des avortons » (VDC:125). C'est la deuxième fois que le terme « cèdres » apparaît. Ces remarques nous montrent qu'il y a d'une part eu une méprise similaire au cours des deux *Voyages* : les

arbres/champignons de l'île/du rivage ont été pris pour des cèdres, et d'autres part que la réalité est bien supérieure à ce qu'ils avaient imaginé.

On se doute que George Sand apprécie les cèdres, elle qui en a planté deux à la naissance de ses enfants dans son jardin, et si elle a choisi d'évoquer des cèdres du Liban dans le *Voyage dans le cristal*, on comprend que c'est avant tout pour leur taille immense, et sans doute également pour leur longévité⁵⁰ et leur exotisme, qui les particularisent. Sans doute aussi s'agit-il d'une espèce alors assez connue. Mais pourquoi Jules Verne choisit-il de comparer ses champignons précisément à des cèdres, parmi toutes les espèces arbres existantes⁵¹, pour les mêmes raisons et au même moment que George Sand ? Par ailleurs, s'ils participent peut-être comme chez George Sand au caractère spectaculaire de la situation, ils sont aussi avant tout censés entretenir une proximité visuelle avec des champignons, et même si l'on peut voir une lointaine ressemblance entre des cèdres et des champignons, on admettra qu'il existe d'autres espèces dont la forme se confond aussi avec des champignons, parfois même bien davantage⁵². Peut-être Jules Verne aimait-il simplement lui aussi les cèdres. Il aurait d'ailleurs planté lui-même le cèdre bleu du parc du château de la Droitière, qu'il avait repensé avec son beau frère Victor Fleury⁵³. Il n'empêche que la présence de ce même arbre, seulement à cet endroit du texte, donc précisément au même moment que dans l'histoire de George Sand, et son même rôle, constituent une étrange ressemblance qu'il faut souligner.

Le lien pourrait d'ailleurs se tisser encore davantage, lorsque l'on remarque qu'Axel précise qu'il a pris les champignons pour des cèdres « pétrifiés » (VCT:198). Cette idée d'un bois pétrifié est réutilisée un peu plus loin, lors de la construction du radeau, lequel est de fait étonnant justement parce qu'il est fait à partir de bois pétrifié. Rappelons maintenant que ce radeau est l'équivalent des pirogues de George Sand, qui sont faites à partir d'un étrange bois flotté, échoué sur la côte, et qui provient donc de l'île – l'île sur laquelle poussent, selon Nasias, des cèdres. Nous voyons ainsi se profiler une sorte de boucle analogique entre ces différents éléments.

50 Ceux qu'elle a planté sont d'ailleurs aujourd'hui toujours présents dans le parc.

[\[https://www.berryprovince.com/patrimoine-culturel/maison-de-george-sand-et-parc-nohant-vic/\]](https://www.berryprovince.com/patrimoine-culturel/maison-de-george-sand-et-parc-nohant-vic/)

51 Dont beaucoup d'autres sont aussi, si ce n'est plus, imposants et impressionnants.

52 Que l'on songe par exemple aux dragonniers de Socotra.

53 [\[https://nantes.maville.com/actu/actudet-mauves-sur-loire-sur-les-traces-de-jules-verne-un-chateau-a-sauver_52716-3632963_actu.Htm\]](https://nantes.maville.com/actu/actudet-mauves-sur-loire-sur-les-traces-de-jules-verne-un-chateau-a-sauver_52716-3632963_actu.Htm)

la chasse à une corvée et non pas à un loisir, un plaisir, et renvoie de ce fait à une même absence d'envie de nuire que dans le *Voyage dans le cristal*, bien que dans ce dernier elle soit évidemment plus marquée. Dans tous les cas, ces détails surviennent étrangement au même moment et les phrases sont prononcées par des personnages équivalents. Nous pourrions aussi encore rappeler que les deux histoires procèdent selon une même méthode, c'est-à-dire selon une mise en abyme⁵⁶, que l'on peut avoir tendance à oublier, surtout chez Jules Verne où elle n'est explicite qu'à la fin du roman⁵⁷. L'aventure se présente dans les deux cas comme si elle avait été contée (et écrite) par Alexis et Axel.

La fréquence de ces similarités, ajoutée à toutes les ressemblances que nous avons déjà pu mentionner, rendent peu plausible une simple réminiscence, une reprise inconsciente du texte de George Sand, ni même une simple inspiration. Elle nous permet également de mesurer encore davantage l'ampleur de la reprise de Jules Verne.

2.2.2. Des reprises d'éléments développés sous forme d'anecdotes.

Il arrive que Jules Verne reprennent des éléments qui sont chez George Sand bien plus conséquents. Dans son texte, ils perdent cependant parfois en intensité, en développement, si bien qu'il semble que certains points cruciaux du *Voyage dans le cristal* soient absents du *Voyage au centre de la Terre*, alors qu'en réalité, Jules Verne glisse quelques allusions à leur sujet au fil de son roman.

Prenons l'exemple des références au cristal : l'œuvre de George Sand est entièrement construite autour de l'image des cristaux et des pierres précieuses, comme l'indique son titre, tandis que celle de Jules Verne a peu à voir avec ceux-ci. L'illustration que nous avons choisie en couverture⁵⁸ l'indique cependant : le « monde de cristal » n'est pas totalement absent du *Voyage au centre de la Terre*. Alors qu'Axel, Lidenbrock et Hans sont en train de descendre dans les profondeurs de la terre, ils observent les parois et voient se succéder différentes strates géologiques, dont une strate de cristaux. Jules Verne prend alors quelques lignes pour la décrire :

56 « Ici, M. Hartz [c'est-à-dire Alexis] ferma son manuscrit et il ajouta verbalement : [...] » (VDC:147).

57 « Voici la conclusion d'un récit auquel refuseront d'ajouter foi les gens les plus habitués à ne s'étonner de rien » (VCT:303). « Pour conclure, je dois ajouter que ce *Voyage au centre de la terre* fit une énorme sensation dans le monde. Il fut imprimé et traduit dans toutes les langues [...] » (VCT:305).

58 Il s'agit là d'un des dessins d'Édouard Riou, qui illustre un court extrait du roman où apparaît ce « monde de cristal ».

La lumière des appareils, répercutée par les petites facettes de la masse rocheuse, croisait ses jets de feu sous tous les angles, et je m'imaginai voyager à travers un diamant creux, dans lequel les rayons se brisaient en mille éblouissements. Vers six heures, cette fête de la lumière vint à diminuer sensiblement, presque à cesser ; les parois prirent une teinte cristallisée, mais sombre [...]. Nous étions murés dans l'immense prison de granit. (VCT:153)

La référence semble ici évidente, en particulier lorsque Axel déclare s'imaginer « voyager à travers un diamant creux » – rappelons en effet qu'Alexis voyage lui à travers une géode, qui n'est autre qu'une pierre creuse dont l'intérieur est tapissée de cristaux : « Je commençai alors à voir et à comprendre en quel lieu surprenant je me trouvais. J'étais avec Laura, au centre de la géode d'améthyste qui ornait la vitrine de la galerie minéralogique » (VDC:34). On remarque également une même focalisation sur la lumière, la brillance, sur les formes lumineuses mouvantes, qui renvoient à l'illusion et à l'hallucination. Dans le *Voyage dans le cristal*, Alexis perçoit lui aussi d'abord ces effets lumineux avant de percevoir les cristaux : « [Laura] fuyait ou plutôt elle volait dans un espace lumineux où je la suivais sans savoir où j'étais, ni de quelle clarté fantastique j'étais ébloui » (VDC:33). Ainsi, en quelques lignes, Jules Verne semble tisser un parallèle considérable avec cet élément crucial, qui entre dans l'essence même du texte de George Sand.

Ce passage n'est par ailleurs pas la seule référence au cristal que l'on trouve dans le roman de Jules Verne. Nous en trouvons des plus subtiles encore. Comme le mentionne S. Vierendeux⁵⁹, au tout début du récit, Axel classe des géodes, dans une vitrine : « Je triai, j'étiquetai, je disposai dans leur vitrine toutes ces pierres creuses au-dedans desquelles s'agitaient de petits cristaux » (VCT:28). Le verbe « s'agitaient » renvoie là encore à une illusion d'optique lumineuse : les cristaux sont immobiles, ce sont des jeux de lumière qui donnent l'impression d'un mouvement, qui n'est pas sans rappeler le « précipice étincelant au fond duquel des chatoiements mystérieux m'appelaient [...] » (VDC:34) et « l'abîme, [...] dont la surface polie recevait l'éclat du soleil et le renvoyait en gerbes irisées » (VDC:35). Un tel effet est également intéressant au regard des hallucinations d'Alexis, dont la première avait été provoquée par la vue de l'intérieur d'une géode, et qui l'avait fait chuter, tête en avant, dans la vitrine qui la contenait. Cette référence se confirme d'ailleurs : c'est en effet en rangeant ces géodes qu'Axel est victime de ses premières « fièvres » et exprime son don de voyant : « Mais cette occupation ne m'absorbait pas. L'affaire du vieux document ne laissait point de me

59 VIERNE, Simone. « Deux voyages initiatiques en 1864 », *op. cit.*, p. 102.

préoccuper étrangement. Ma tête bouillonnait, et je me sentais pris d'une vague inquiétude. J'avais le pressentiment d'une catastrophe prochaine » (VCT:28). C'est une fois le classement terminé qu'il se mettra à regarder le manuscrit, et deviendra un véritable voyant en découvrant son secret. Comme en écho, à la fin du récit, Axel revenu chez lui, range une « collection de minéraux » (VCT:305). C'est là qu'il observe la boussole et qu'il a une nouvelle révélation, en découvrant que les pôles de la boussole ont été inversés.

À ce propos, les personnages des deux romans paraissent prendre des directions bien différentes dans leur voyage. Certes chez Jules Verne ils se rendent d'abord plus au nord, en Islande, mais ils sont loin de traverser le Pôle Nord comme Alexis et Nasias. Ils se dirigent d'ailleurs ensuite vers le sud, et ressortent en Italie. Mais là encore, Jules Verne paraît glisser quelques petits détails, en référence au Pôle Nord, et ainsi au *Voyage dans le cristal*. Nous parlions par exemple de la boussole, dont les pôles ont été inversés pendant la tempête : à cause de cette mésaventure, Axel s'imagine qu'il va ressortir au Pôle Nord, il l'espère, en rêve même, alors qu'il est dans la cheminée brûlante du Stromboli :

Je pensai un instant à cette volupté de me retrouver subitement dans les régions hyperboréennes par un froid de trente degrés au-dessous de zéro. Mon imagination surexcitée se promenait sur les plaines de neige des contrées arctiques, et j'aspirais au moment où je me roulerais sur les tapis glacés du pôle ! (VCT:293)

Une fois à la surface, ils sont surpris de se trouver dans un lieu chaud et vert, mais Lidenbrock se demande quand même s'il ne s'agit pas du Pôle Nord (VCT:298), tandis que les personnages de George Sand sont surpris d'atteindre une île où il fait étonnamment chaud, puisqu'ils se trouvent, eux, bien au Pôle⁶⁰. Il se tisse là une importante symétrie : les personnages des *Voyages* ne sont certes pas parvenus géographiquement au même point, mais tout porte à croire qu'il y a là un parallèle. Ainsi, ils passent par un même riche jardin – un véritable Eden qui leur permet de reprendre des forces.

Nous nous sentîmes subitement ranimés, et nous gravîmes légèrement un ravin abrupt qui nous fit pénétrer dans un étroit vallon rempli d'arbres et d'herbages inconnus. Des myriades d'oiseaux volaient autour de

[La base du volcan] disparaissait dans une véritable corbeille d'arbres verts, parmi lesquels je distinguai des oliviers, des figuiers et des vignes chargées de grappes vermeilles. (VCT:296)

60 « Nous distinguons, avec la lunette, des forêts, des vallées, des torrents, un pays luxuriant de végétation, et la chaleur devint si réelle, que nous dûmes nous débarrasser de nos fourrures » (VDC:110).

Nasias, qui avait trouvé leurs nids dans une corniche de rocher et qui rempli sa robe d'œufs de toute dimension. [...] A ce régal il joignit des échantillons de fruits magnifiques, et, nous montrant les arbres et les buissons où il les avait cueillis :

– Allez, dit-il, faites aussi votre récolte, et mangez avec confiance ces productions savoureuses [...] il n'y a point ici de poisons. En parlant ainsi, il se baissa, arracha une poignée d'herbes sèches dont il bourra sa pipe, et il se mit à fumer tranquillement, répandant autour de nous les bouffées d'un parfum exquis, tandis que nous apaisions la faim et la soif en mangeant les œufs les plus délicats et les fruits les plus agréables. (VDC:113)

Cette terre, répondit Nasias, est un éden [...]. Lève-toi, prends un bain dans ce charmant ruisseau qui murmure à deux pas de toi, cueille ton déjeuner sur la première branche venue, et songeons à explorer notre île [...]. (VDC:115)

Cependant nous nous rapprochions de cette verdure qui faisait plaisir à voir. La faim me tourmentait et la soif aussi. Heureusement, après deux heures de marche, une jolie campagne s'offrit à nos regards, entièrement couverte d'oliviers, de grenadier et de vignes qui avaient l'air d'appartenir à tout le monde [...]. Quelle jouissance ce fut de presser ces fruits savoureux sur nos lèvres et de mordre à pleine grappes dans ces vignes vermeilles ! Non loin, dans l'herbe, à l'ombre délicieuse des arbres, je découvris une source d'eau fraîche, où notre figure et nos mains se plongèrent voluptueusement. (VCT:298)

On retrouve le même aspect paradisiaque, grâce notamment à des adjectifs mélioratifs, signalant l'éloge qui est fait de ces lieux : « magnifiques », « savoureuses », « exquis », « agréables », « charmant » chez George Sand et « joli », « savoureux », « délicieuse », « fraîche » chez Jules Verne. Le pluriel et les énumérations signalent l'abondance. La présence des mêmes éléments : la verdure, les fruits et la nourriture abondante, l'apaisement de la faim et de la soif, ou encore la présence et la baignade dans un point d'eau agréable, montre qu'il y a une symétrie entre ces lieux. Rappelons également qu'ils sont bien tous sur une île, sur laquelle se trouvent un pic, ainsi qu'un lac. Ainsi la « terre enchantée » (VCT:296) évoquée par Axel semble bien renvoyer au territoire magique parcouru par Alexis et Nasias, que ce dernier nommait également par la même expression : « terre enchantée » (VDC:107). Ce parallèle, plus large, nous permet d'affirmer que les mentions de Jules Verne au Pôle Nord, aussi anecdotiques qu'elles puissent paraître, constituent en réalité sans doute des références directes au texte de George Sand. Il en existe d'ailleurs d'autres. Précédemment, nous avons par exemple mis en lumière une référence aux « mers arctiques », et nous pouvons encore ajouter la référence de Jules Verne au Groenland – lieu du départ d'Alexis et Nasias en

direction du Pôle Nord. Axel et Lidenbrock, en Islande, arrivés en haut du Sneffels, aperçoivent ainsi le Groenland depuis leur position. Juste avant cette précision, Axel était en train de se perdre dans ses rêves, de « s'oublier » ainsi que le fait constamment Alexis, et de penser aux « elfes » et aux « sylphes », qui ne sont pas sans rappeler la figure féerique de Laura :

J'oubliais qui j'étais, où j'étais, pour vivre de la vie des elfes ou des sylphes, imaginaires habitants de la mythologie scandinave. Je m'enivrais de la volupté des hauteurs [...]. Mon oncle, se tournant vers l'ouest, m'indiqua de la main une légère vapeur, une brume, une apparence de terre qui dominait la ligne des flots. 'Le Groënland, dit-il. — Le Groënland ? m'écriai-je. — Oui, nous n'en sommes pas à trente-cinq lieues [...]. (VCT:117)

La terre du Groenland paraît, par ces évocations de vapeur et de brume, être un mystérieux et féerique territoire, comme elle l'est dans le *Voyage dans le cristal*. On retient principalement que, comme par un effet miroir, les personnages partent pratiquement d'un même point, mais dans des directions opposées, pour se retrouver finalement dans des lieux très similaires, symétriques. Il nous faudrait représenter leur voyage par une carte, pliée en deux, pour illustrer cet effet.

Nous avons étudié là des éléments qui sont très étendus et très ancrés dans l'œuvre de George Sand, mais il y en a d'autres, plus importants qu'une simple anecdote mais bien moins conséquents que les exemples dont nous avons parlés, qui semblent aussi entretenir une proximité avec le texte de Jules Verne. C'est le cas de la rencontre avec les tortues géantes :

Mais il s'agissait de franchir le torrent, et bien nous prit d'aviser sur ses rives des tortues amphibies de cinq à six mètres de long, qui nous laissèrent monter sur leur carapace, et qui, après plusieurs stations capricieuses assez irritantes sur les îlots dont le fleuve était semé, nous firent lentement gagner l'autre rive. (VDC:124)

Annonçons déjà qu'il n'y a pas de tortues géantes à proprement parler dans l'histoire de Jules Verne. En effet, elles sont seulement mentionnées lors d'une hallucination d'Axel, et plus tard, lorsque les personnages croient reconnaître une tortue parmi les monstres marins. Ajoutons ici que leur évocation commune n'est pas véritablement surprenante étant donné les thèmes abordés : il peut en effet s'agir là encore d'une interdiscursivité – la zoologie de

l'époque s'intéressant aux tortues géantes et aux tortues préhistoriques que l'on découvre⁶¹. Néanmoins, elles apparaissent plusieurs fois dans le texte de Jules Verne (cinq fois au total), et leur toute première mention, c'est-à-dire lors de l'hallucination d'Axel, nous intéresse ici particulièrement. Les tortues y constituent la toute première espèce évoquée dans ce rêve, ce qui leur donne une certaine importance : « Cependant, mon imagination m'emporte dans les merveilleuses hypothèses de la paléontologie. Je rêve tout éveillé. Je crois voir à la surface des eaux ces énormes Chersites, ces tortues antédiluviennes, semblables à des îlots flottants » (VCT:214). Le terme « îlot » est intéressant : certes, Jules Verne l'emploie ici pour comparer les tortues à des îlots, alors que ces deux éléments sont dissociés chez George Sand. Néanmoins, on peut se demander si la présence de ce terme, dans l'extrait du *Voyage dans le cristal*, n'aurait pas inspiré Jules Verne, peut-être pas consciemment cette fois-ci, mais par une association d'idées. Rien nous permet cependant d'affirmer une telle chose, et il reste plus difficile ici d'apporter des preuves à cette supposition. Néanmoins, cet exemple a le mérite de donner à voir un élément un peu moins important du *Voyage dans le cristal*, qui n'est pas un simple détail pour autant, et qui pourrait également avoir été repris dans le *Voyage au centre de la Terre*.

Nous voyons à travers ces exemples que le texte de Jules Verne semble entretenir une parenté pleine et entière avec celui de George Sand, même lorsque cela ne semble pas être le cas. Ces références, qui donnent l'impression de véritables clin d'œil à l'autrice, n'occupent en effet toujours que très peu de lignes, et sans les lire au regard du *Voyage dans le cristal*, elles perdent pratiquement tout intérêt, deviennent des détails sans importance, voire ne sont pas même remarquées. C'est en les rapportant au texte de George Sand que l'on se rend compte de leur intérêt, ainsi que de la précision de la reprise de Jules Verne : tout ou presque, trouve un équivalent dans son texte, même s'il semble parfois caché, glissé discrètement au détour d'une phrase.

61 Une description est par exemple réservée aux tortues (dont l'espèce des « Chersites ») dans CAP, Paul-Antoine. *Les trois règnes de la nature. Le Muséum d'histoire naturelle*, Paris, L. Curmer, 1854, p. 171.

2.2.3. Des reprises d'anecdotes sous forme d'éléments développés.

Inversement, certains détails, certaines anecdotes du *Voyage dans le cristal* se trouvent parfois développées dans le *Voyage au centre de la Terre*, comme si Jules Verne déroulait, depuis une simple remarque de George Sand, tout un décor ou tout un événement.

Nous avons par exemple déjà évoqué comment Jules Verne tire un épisode entier (et marquant) de la simple évocation des « monstres marins » de la part des Esquimaux : « ils disaient que cette mer navigable et riche en poisson sur les côtes devait, à une certaine distance, contenir des monstres inconnus et des tourbillons perfides » (VDC:108). Depuis ce détail, qui ne tient que sur une phrase, Jules Verne développe ainsi un épisode de six pages (si l'on excepte les deux dessins d'Édouard Riou qui l'illustrent) : de la découverte de traces de dents sur la sonde en métal (VCT:219) à la mort de l'un des deux monstres (VCT:226). Il reste difficile ici d'affirmer une parfaite parenté, car les preuves manquent, étant donné la brièveté de la remarque de George Sand. Nous pouvons toutefois déjà à nouveau mentionner que la temporalité et la spatialité sont relativement symétriques : dans le *Voyage dans le cristal*, la remarque apparaît avant la traversée, mais constitue une anticipation de la traversée, et dans le *Voyage au centre de la Terre*, l'épisode se produit naturellement pendant la traversée. Nous pourrions également nous appuyer sur le pluriel « monstres inconnus », et son caractère indéfini (souligné par le sens de « inconnus »). Jules Verne semble en effet jouer beaucoup de la pluralité et de l'indéfini de ces monstres. Tout d'abord, les personnages croient voir des animaux différents : « C'est un marsouin colossal ! — Oui, réplique mon oncle, et voilà maintenant un lézard de mer d'une grosseur peu commune. — Et plus loin un crocodile monstrueux [...] — Une baleine ! Une baleine ! s'écrie alors le professeur [...] » (VCT:223). Le fait qu'il s'agisse d'une erreur signale également l'inexactitude de leurs observations, et de fait leur imprécision. Une fois le mystère résolu (il s'agit de deux animaux préhistoriques seulement), la pluralité et l'indéfini demeurent. En effet, véritables chimères, ces monstres sont « constitués » de différents animaux, ce qui explique l'erreur des personnages : « le premier de ces monstres a le museau d'un marsouin, la tête d'un lézard, les dents d'un crocodile [...]. L'autre, c'est un serpent caché dans la carapace d'une tortue [...] » (VCT:224). Ajoutons également que les Esquimaux de George Sand parlaient de « tourbillons perfides », qui ne sont d'ailleurs pas sans rappeler Charybde, et que les monstres marins de Jules Verne créent une image similaire dans ce même épisode : « Impossible de fuir. Ces reptiles

s'approchent ; ils tournent autour du radeau avec une rapidité que des convois lancés à grande vitesse ne sauraient égaler ; ils tracent autour de lui des cercles concentriques » (VCT:223). L'évocation de la vitesse, des cercles, et surtout l'idée d'un même centre avec l'adjectif « concentriques » tendent à représenter ce tourbillon. Bien sûr, toutes ces remarques ne signifient pas que Jules Verne n'a écrit cet épisode qu'à partir de la remarque de George Sand, et cette même référence aux monstres marins s'inscrit certainement dans un interdiscours : non seulement la mer a toujours fasciné et donné lieu à l'invention de monstres et autres figures qui la peuplerait, mais il s'agit aussi de questionnements particulièrement présents au XIX^{ème} siècle⁶². Jules Verne développera d'ailleurs tout un roman, *Vingt mille lieues sous les mers* (1869), autour de ces idées.

Nous pourrions également mentionner l'épisode de la rencontre d'Axel et Lidenbrock avec des mastodontes⁶³, qui pourrait peut-être aussi trouver une origine dans une remarque de George Sand. Celle-ci ne mentionne en effet qu'une seule fois cet animal, mais c'est également le tout premier animal préhistorique cité dans le *Voyage dans le cristal*, bien avant tous les autres, et avant même le début de l'aventure. Il apparaît lorsque Alexis explique que son oncle Tungsténus voue une admiration aux dents des mastodontes : « Il tombait en extase devant les plus hideux animaux des âges antédiluviens. Il se pâmail d'aise devant les dents du mastodonte, et les facultés digestives de ce monstre lui arrachaient des pleurs d'attendrissement » (VDC:44). Avant de découvrir des mastodontes encore vivants, Axel

62 En atteste l'article « Mélanges : les animaux qu'il ne faut pas détruire – le fond de la mer » dans le *Journal pour tous : magasin hebdomadaire illustré*, Lahure, Volume 12, 17 juin 1863 [[https://books.google.fr/books?](https://books.google.fr/books?id=la1LAAAAcAAI&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

[id=la1LAAAAcAAI&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=la1LAAAAcAAI&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)] : « Depuis quelques années un grand nombre de marins et de naturalistes poursuivent la solution d'un problème qui intéresse à la fois la science nautique, la physique du globe, la zoologie et la physiologie générale ; ce problème est l'étude de la mer à ses profondeurs les plus considérables. On pouvait se demander quelles sont les limites extrêmes de l'Océan, [...] quels en sont les habitants. A cet égard, l'imagination des poètes et même de certains naturalistes s'était exercée à plaisir ; les uns y voyaient de vastes forêts sous-marines habitées par des monstres inconnus ; d'autres se représentaient le fond des eaux comme un immense ossuaire où s'entassaient les débris des milliers de générations qui peuplèrent la mer. Or, les recherches modernes ont réduit de beaucoup les récits exagérés, et l'importance donnée à la science des sondages par les travaux des naturalistes anglais et américains permet déjà de nous représenter par la pensée les abîmes inexplorés de l'Océan. [...] L'organisation des êtres qui vivent au fond des mers présente de sérieuses difficultés pour l'interprétation de leurs conditions d'existence. [...] Espérons qu'un jour cette intéressante question sera complètement élucidée ».

63 « Gigantesque mammifère fossile (ordre des Proboscidiens) des ères tertiaire et quaternaire, voisin de l'éléphant, qui portait quatre défenses et dont les molaires présentaient des protubérances mamelonnées. » [<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/mastodonte>]

tombe sur une mâchoire de mastodonte⁶⁴, dont l'on conviendra de la proximité avec les dents auxquelles pense Alexis.

Selon le même procédé, l'éruption du Stromboli pourrait bien trouver son origine dans une petite remarque d'Alexis :

J'avais d'étranges fantaisies qui tenaient de l'hallucination. Un jour qu'il nous faisait une leçon sur les volcans, je m'imaginai voir, dans la bouche béante de certains vieux adeptes rangés autour de lui, autant de petits cratères prêts à entrer en éruption, et le bruit des applaudissements me parut le signal de ces détonations souterraines qui lancent des pierres embrasées et vomissent des laves incandescentes. (VDC:22)

Les « détonations souterraines » n'auraient-elles pas inspiré la l'explosion⁶⁵ qui provoqua l'éruption dans le *Voyage au centre de la Terre*? On observe par exemple un emploi d'expressions identiques ou similaires :

[...] la fatalité nous a jetés sur le chemin des laves incandescentes, des roches en feu, des eaux bouillonnantes, de toutes les matières éruptives ! nous allons être repoussés, expulsés, rejetés, vomis, lancés dans les airs avec les quartiers de rocs, les pluies de cendres et de scories, dans un tourbillon de flammes ! (VCT:289)

Nous voyons ainsi réapparaître la métaphore qui associe le volcan à une bouche et le personnifie, avec une réutilisation de l'image du vomissement. Celle-ci est d'ailleurs reprise cinq fois chez Jules Verne⁶⁶. Nous pouvons également relever l'expression « laves incandescentes », identique à celle de George Sand, et « roches en feu » qui, par synonymie et symétrie, rappelle l'expression « pierres embrasées » du *Voyage dans le cristal*. Bien sûr les auteurs sont cependant certainement aussi influencés par les textes scientifiques (ou de vulgarisation scientifique) de leur époque et il y a sans doute également en jeu des phénomènes de collocation⁶⁷.

64 « Voilà la mâchoire inférieure du Mastodonte, disais-je ; voilà les molaires du dinotherium, voilà un fémur qui ne peut avoir appartenu qu'au plus grand de ces animaux, au mégatherium » (VCT:201).

65 « Le bruit de la détonation, je crois que je ne l'entendis pas » (VCT:275).

66 « je songeais à son intensité, quand les laves vomies par le Sneffels se précipitaient par cette route si tranquille aujourd'hui » (VCT :137), « matières éruptives vomies par le Sneffels » (VCT:164), « Certes, les cratères ne manquaient pas, et ils se trouvaient assez spacieux pour vomir une armée tout entière ! » (VCT :291), « l'esprit superstitieux des Italiens n'eût pas manqué de voir en nous des démons vomis du sein des enfers » (VCT:301).

67 Dans *l'Institut : Journal des sciences et des sociétés savantes*, 4 février 1857, p. 40, où il est fait mention du Stromboli, on retrouve ainsi la même métaphore [https://books.google.fr/books?id=hoJTeWdRz2oC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false] ;

Nous pouvons, en guise d'exemples supplémentaires, évoquer là encore l'épisode de la tempête, qui pourrait faire écho à une phrase de Nasias : « [...] tandis que, dans les grandes dislocations intérieures qui vous sont inconnues, circulent peut-être des masses d'air, des ouragans considérables qui ont, depuis des milliers de siècles, alimenté certains foyers volcaniques [...] » (VDC:72). Dans le *Voyage au centre de la Terre*, le mot « ouragan » est d'ailleurs employé à sept reprises pour nommer la tempête. Il est vrai toutefois que cet exemple est plus discutable, car à part l'idée et ce même nom (par ailleurs attendu lors de l'évocation d'une tempête de vent), rien ne nous permet d'appuyer cette hypothèse, et il pourrait s'agir là simplement d'une même référence aux théories de la Terre creuse, qui, comme nous l'avons dit en introduction, connaissent à cette époque une nouvelle popularité.

À travers ces quelques exemples, dont certains semblent plus éloquents que d'autres, nous voyons à nouveau que Jules Verne n'a pas simplement survolé le texte de George Sand et qu'il est allé chercher jusqu'aux plus petits détails pour construire son œuvre. Cependant, quelque chose que nous n'avons pas ou peu abordé pour le moment commence également à se profiler : Jules Verne ne se contente pas de puiser dans le *Voyage dans le cristal*. En reprenant, en développant, en créant quelque chose à partir d'un détail, d'une remarque infime, il montre en effet également qu'il possède une certaine autonomie vis-à-vis du récit de George Sand. S'il s'était contenté de ce genre de reprises, nous aurions pu parler d'inspiration, car cela aurait signifié qu'il aurait imaginé et développé son roman à partir d'idées données par George Sand, et non pas qu'il aurait construit une grande partie de son roman à travers et autour de celui de George Sand.

Ajoutons ici que nous espérons avoir évité l'écueil d'avoir perçu des ressemblances là où il ne s'agissait que de simples coïncidences ou d'inspirations communes : George Sand et Jules Verne ont certainement des goûts communs et lisent des textes (notamment des textes scientifiques ou de vulgarisation scientifiques) qui traitent de mêmes idées, qui sont bien souvent portées par l'époque. Nous avons de ce fait sélectionné les éléments qui nous semblaient les plus singuliers, les plus éloquents, et signalé parmi eux ceux qui pouvaient être plus discutables, mais il convient dans tous les cas de les considérer avec précaution, puisque, comme nous l'avons dit, il reste plus difficile, dès lors que l'on s'intéresse à des détails (que ce

de même dans DE BUFFON, *Œuvres complètes*, volume 9, Baudouin, 1827, p. 253 [https://books.google.fr/books?id=GcJIAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbv_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false] ; ou encore dans AIME-MARTIN, Louis, *Lettres à Sophie : sur la physique, la chimie et l'histoire naturelle*, tome 3, Charles Gosselin, 1825, p. 208 [https://books.google.fr/books?id=pVdCAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbv_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false]

soit chez l'un ou l'autre auteur), de trouver suffisamment de matière pour confirmer ou réfuter nos suppositions.

Dans cette première partie, nous avons étudié le *Voyage au centre de la Terre* et le *Voyage dans le cristal* au regard du critère quantitatif, proposé par H. Maurel-Indart, afin de mesurer, d'estimer l'étendue de la reprise de Jules Verne. Nous avons, nous l'espérons, jusqu'ici assez bien montré combien le texte de Jules Verne est proche de celui de George Sand. L'auteur semble en effet avoir quasiment tout repris du *Voyage dans le cristal*, qu'il s'agisse d'éléments fondateurs comme les personnages et leurs relations, de la structure et du déroulement même du récit, ou encore d'éléments plus ponctuels (mais aussi de fait plus précis). Ainsi il semble bien y avoir une parenté directe entre les *Voyages*, et la reprise de Jules Verne a une amplitude conséquente : elle nous apparaît en effet comme totale, enracinée profondément dans le *Voyage dans le cristal*, et méticuleuse, déployée jusqu'à certains infimes détails.

Bien entendu, on ne peut nier qu'il y a aussi en jeu des inspirations, des lectures et des recherches communes, et sans doute aussi simplement des goûts communs. Toutefois, il paraîtrait bien surprenant qu'il n'y ait pas de lien direct entre les deux textes, tant les ressemblances sont nombreuses, et surtout étendues. Rappelons que George Sand elle-même mentionnait cette troublante parenté. Si l'on voulait n'associer ces similitudes qu'à des inspirations communes, il nous semble qu'il faudrait, soit trouver une œuvre aussi proche du *Voyage dans le cristal* que du *Voyage au centre de la Terre*, et à laquelle les deux auteurs reprendraient autant de mêmes éléments, soit, plus étonnant encore, que les deux auteurs ait sélectionné, exactement ou presque, les mêmes éléments dans des lectures communes (ou du moins très similaires), et qu'ils les aient assemblé de la même façon pour créer leur *Voyage*.

Ajoutons qu'au regard de nos observations, l'idée que Jules Verne ait été seulement inspiré par George Sand, comme le dit notamment P. Gondolo della Riva, nous semble un euphémisme. Il semble en effet y avoir en jeu beaucoup plus qu'une simple influence, qui aurait voulu que Jules Verne se contente de reprendre seulement quelques éléments du *Voyage dans le cristal* et qu'il les développe, les déroule, à sa façon, comme, nous l'avons vu, il en est capable.

Le seul critère quantitatif n'est bien évidemment pas suffisant pour se prononcer sur une telle question. Il faut donc faire appel au second critère relevé par H. Maurel-Indart : le

critère qualitatif. Il s'agit d'estimer l'apport personnel de l'emprunteur au texte source. Comme nous l'avons mentionné plusieurs fois, le texte de Jules Verne est bien plus long que celui de George Sand, et nous avons vu qu'il ne se contentait pas toujours de reprendre, mais qu'il développait parfois son récit à partir d'éléments, quelques fois infimes, du texte de George Sand. Cela montre qu'il n'est pas entièrement dépendant du *Voyage dans le cristal*, et qu'il est aussi capable de transformer, de modifier, et d'enrichir le texte d'origine. Néanmoins, cette différence du nombre de pages et les quelques variations que nous avons pu voir jusqu'ici paraissent bien minimes face à l'étendue des reprises que nous avons étudiées. Même si certaines transformations ont pu devenir emblématiques, comme la rencontre avec les monstres marins, celles que nous avons mentionnées paraissent assez faibles face à la reprise profonde, précise de Jules Verne sur George Sand, qui nous amène à envisager le plagiat. Cependant, puisqu'il existe visiblement des modifications, des changements entre les deux récits, il se pose là la question de savoir s'il en existe d'autres, qui pourraient permettre de faire basculer le texte dans le domaine de la création, de la récréation, de l'emprunt créatif.

H. Maurel-Indart en vient naturellement à se questionner sur la notion de créativité et d'originalité en littérature – une notion problématique car, comme elle le souligne, écrire c'est réécrire, toute littérature est intertextuelle. H. Maurel-Indart considère que l'originalité d'une œuvre ne peut être portée que par son style.

L'originalité ne peut prendre place, finalement, qu'au sein d'un réseau complexe de filiations et d'appartenances. Elle procède d'un acte de sublimation par lequel l'écrivain se fait auteur, capable enfin d'écrire en son propre nom. L'écrivain original se laisse reconnaître par la marque de son style⁶⁸.

Ainsi, l'emprunteur assez habile, assez talentueux, peut dépasser le texte source et dépasser le plagiat en donnant sa propre coloration au texte, qui, plus que de « passer pour appartenant à lui-même », finit par devenir un texte lui appartenant réellement. Ainsi se distinguerait un emprunt créatif d'un plagiat, grâce à la singularité d'un auteur, qui fait que son écriture se reconnaît comme étant la sienne, malgré – ou au-delà – de ses reprises : « La reconnaissance littéraire dont bénéficie un écrivain [...] se fonde sur l'identification possible de son écriture comme unique et originale⁶⁹ ». Le style de Jules Verne nous paraît effectivement reconnaissable dans son *Voyage*, malgré les effets de style qu'il semble avoir ponctuellement repris à

68 MAUREL-INDART, Hélène. *Du plagiat*, op. cit., p. 374.

69 *Ibid.* p. 377.

George Sand, comme les effets syntaxiques et lexicaux sur lesquels nous nous sommes souvent appuyés jusqu'ici.

Cependant, le critère de style, dans toute son amplitude, reste toujours en partie relatif, c'est-à-dire lié à une certaine subjectivité – celle du lecteur⁷⁰. Nous décelons ainsi que la notion d'originalité, de style, trop subjective, trop flottante et trop vaste, ne nous suffira pas à résoudre cette question de façon objective. Il nous semble par ailleurs qu'il vaudrait mieux lui ici lui préférer la notion de « liberté », qui, bien que tout aussi vaste, si ce n'est plus, a le mérite d'insister sur la question du détachement, de l'indépendance face au texte source, dont le changement de style serait alors la conséquence.

Il reste cependant nécessaire de faire entrer en jeu le critère qualitatif, et de considérer et d'estimer la portée des différences que l'on peut observer entre les textes, afin de voir si – même si elles ne suffisent pas à déterminer objectivement s'il s'agit d'un plagiat ou d'un emprunt créatif – elles peuvent ou non au moins contrebalancer les multiples reprises que nous avons étudiées. Ainsi, au lieu de nous demander si l'œuvre de Jules Verne est « unique » et « originale », il nous faut avant tout nous demander si elle est significativement différente, s'il a été capable de prendre ou non d'importantes libertés.

Nous avons déjà vu que Jules Verne était capable de se détacher plus ou moins du texte de George Sand, même si, d'une façon ou d'une autre, il semblait toujours s'y rattacher. Nous allons donc maintenant étudier quelques fortes variations, qui, si elles ne suffisent pas à rendre compte à elles-seules de la totalité d'un style et de l'originalité des œuvres, permettent de différencier fortement les deux *Voyages*.

Nous pouvons distinguer trois manières de prendre des libertés face à un texte originel : par l'enrichissement, la transformation, et la restriction. Nous avons déjà entrevu quelques enrichissements de Jules Verne, que la différence de pages entre les livres suffit à prouver. Nous nous intéresserons donc ici à une transformation et à une restriction : le passage du registre fantastique du *Voyage dans le cristal* à un registre pré-science fiction, et la non conservation du discours féministe de George Sand. Bien sûr, il restera toujours le problème d'établir si ces différenciations suffisent ou non à singulariser le *Voyage au centre de la Terre*, au regard des nombreuses reprises de Jules Verne. Pour échapper à quelque conclusion subjective, après avoir confronté le critère quantitatif et qualitatif, c'est-à-dire

70 « Nous nous heurtons alors à l'immense difficulté de dresser une sorte de carte d'identité littéraire de l'auteur, susceptible de déterminer en quoi consiste 'l'essence' de l'œuvre ». *Ibid.* p. 379.

après avoir mis en parallèle les similitudes et les différences des *Voyages*, il faudra convoquer de nouveaux critères d'analyse, qui les (re)mettront en jeu.

II. Étude des *Voyages* selon le critère qualitatif : des variations conséquentes entre les *Voyages*.

1. Une transformation : du fantastique du *Voyage* de George Sand à la science-fiction du *Voyage* de Jules Verne.

Marcel Schneider déclarait : « le seul roman de George Sand qui appartienne d'un bout à l'autre et dans sa conception même au fantastique, c'est *Laura*¹ ». Il est vrai en effet que le registre fantastique est l'un des aspects les plus importants du *Voyage dans le cristal*, et que George Sand en joue tout au long du récit. Pourtant, Jules Verne, malgré l'étendue de sa reprise, s'en est détourné, et il nous faut le montrer, car cela constitue une variation conséquente.

1.1. Le *Voyage dans le cristal* et le fantastique.

Commençons d'abord par définir et caractériser le fantastique – une notion qui a suscité de nombreux débats.

Étymologiquement, « le mot fantastique se rapporte au verbe grec *phantasein*, qui signifie 'faire voir en apparence, montrer, apparaître'. Le fantastique commence donc, si l'on s'attache à l'étymologie, par l'avènement, l'émergence, le jaillissement de quelque chose. Le même mot *phantasein* est lié à *phantasia* 'l'apparition' et à *phantasma* 'le spectre, le fantôme', réunissant dans une même origine l'apparition et le surnaturel².

En bas latin, plus généralement, *fantastique* signifie « imaginaire, irréel³ ». Le fantastique se caractérise bien par tous ces aspects : surnaturel, apparitions, spectres, fantômes, magie, etc., sont effectivement souvent présents dans les œuvres fantastiques, mais ils ne suffiraient pas à le définir, car il se confondrait alors avec le registre merveilleux.

Justement, et au contraire, le fantastique se définit habituellement par comparaison et par opposition au merveilleux. Les apparitions fantastiques ont quelque chose de magique, de surnaturel, certes ; mais à la différence de celles des contes – support privilégié du merveilleux – elles surviennent dans un décor réaliste où le surnaturel n'est pas censé intervenir. Ainsi pour G. Ponnau :

1 SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985 (1964), p. 190.

2 PRINCE, Nathalie. *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, collection « 128 », 2008, p. 13.

3 [<http://www.cnrtl.fr/etymologie/fantastique>]

Alors que le merveilleux traditionnel des contes de fées et des légendes se déploie dans une large mesure, en dehors de toute référence à l'univers réel, le fantastique oppose le surnaturel au monde quotidien à l'intérieur duquel un fait insolite et, apparemment inexplicable, vient remettre en cause les lois réputées stables définies par les hommes de science⁴.

Mais cette définition par comparaison suffit-elle ? Difficile à croire pour la plupart des critiques, notamment car le fantastique est perçu comme extrêmement vaste : Est-ce d'ailleurs un genre ? ou plutôt un registre ? Ce qui pose problème, c'est la grande variété de textes fantastiques qui existent : « On peut dire de la littérature fantastique [...] qu'elle est la 'Cendrillon de la littérature'⁵ » déclarait N. Prince, qui la décrivait ainsi comme « un objet polymorphe et instable, changeant dès que l'on pense l'avoir saisi⁶ ». Il n'existerait donc pas un fantastique, mais des textes fantastiques. Ce qui semble les distinguer avant toutes choses, c'est la façon dont ils s'achèvent.

Au yeux de T. Todorov, le fantastique est un genre qui termine toujours sur une ambiguïté, c'est-à-dire que, tout au long de l'œuvre, le lecteur est heurté, ballotté entre deux interprétations, entre une explication rationnelle (par exemple, le personnage rêve qu'il voit un fantôme), et une explication surnaturelle (le personnage est effectivement bien face à un fantôme). Selon lui, la fin des textes fantastiques ne résout pas et ne doit pas résoudre cette confusion, c'est au lecteur qu'incombe cette tâche une fois le livre refermé. Celui-ci choisit obligatoirement, selon les mots de T. Todorov, entre les deux explications :

Pour obéir à son esprit déterministe, le lecteur se voit obligé de choisir entre deux solutions : ou bien ramener ce phénomène à des causes connues, à l'ordre naturel, en qualifiant d'imaginaires les faits insolites ; ou bien admettre l'existence des représentations qui forment son image du monde [...] Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles⁷.

Pour J. Finné, il n'y a pas un seul fantastique. Il les distingue selon ce qu'il appelle leur explication, c'est-à-dire leur dénouement. Pour lui, certains textes fantastiques s'achèvent sur une explication surnaturelle (et la notion d'achèvement, de chute est importante, car ils se distinguent par là des textes merveilleux où cette explication est instaurée voire pré-instaurée dès le début). D'autres se terminent sur une explication rationnelle (et ici encore, le fait que

4 PONNAU, Gwenhaël. *La Folie dans la littérature fantastique*, op. cit., p. 4.

5 PRINCE, Nathalie. *Le Fantastique*, op. cit., p. 7.

6 *Ibid.*

7 TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

l'explication n'apparaisse qu'à la toute fin permet de les distinguer d'autres genres, comme le genre policier où la rationalité a toujours primé). Il admet qu'il existe, comme le pense T. Todorov, des textes « ambigus » qu'il désigne lui par l'appellation de « fantastique à double explication ». Il remet cependant en cause le fait qu'ils puissent définir le genre, car ils sont selon lui en vérité extrêmement rares.

Nous avons vu qu'avant l'explication, au cours du vecteur-tension, presque tous les récits fantastiques présentaient, en cours de narration, un mouvement de pendule entre les pôles rationnel et irrationnel. C'est ce mouvement qui sert de base à Todorov pour sa définition du fantastique. Avec l'imposition de l'explication, le pendule s'arrête au dessus d'un des deux pôles, au grand désespoir de Todorov. Pourtant, il arrive qu'il ne s'arrête pas, le mouvement – mais le fait est vraiment exceptionnel⁸.

Enfin, par « explication ambiguë », il désigne le phénomène selon lequel certains textes peuvent avoir une explication soit rationnelle soit surnaturelle, selon les croyances des lecteurs et lectrices, et nous y reviendrons.

Cependant, et malgré leurs divergences, on perçoit là un terrain d'entente en matière de définition. La plupart des textes fantastiques sont ainsi toujours présentés comme partagés entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle (du moins avant leur chute). Pour T. Todorov, le fantastique s'achève lorsque le choix du lecteur est fait entre rationnel et irrationnel. À partir de là, le texte bascule selon lui soit dans le merveilleux, soit dans l'étrange. Quant à J. Finné, il ne remet pas en cause l'hésitation entre les deux pôles, qui, comme on l'a dit, si elle n'avait pas lieu, ferait basculer le fantastique dans le merveilleux ou le policier. En bref, ce que les textes fantastiques ont en commun (en laissant de côté leur dénouement), c'est l'oscillation qui s'y opère entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle.

En raison de ce balancement, les textes fantastiques s'unissent aussi dans le fait qu'ils amènent le lecteur à se questionner.

Les apparitions surnaturelles, « cet être, cet objet ou cette chose [...] sont frappés de suspicion. [...] Voilà pourquoi, dans cette catégorie de textes fantastiques, se pose, ouvertement ou de façon à tout le moins implicite, la question cruciale de la folie éventuelle du personnage confronté à une expérience située au-delà de toute preuve⁹».

8 FINNE, Jacques. *La Littérature fantastique : essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, édition de l'université de Bruxelles, 1980, p. 81.

9 PONNAU, Gwenhaël. *La Folie dans la littérature fantastique, op. cit.*, p. VIII.

Le fantastique pousse le lecteur dans ses retranchements, le plonge dans une sorte d'enquête entre le vrai et le faux, le réel et l'irréel, le rationnel et l'irrationnel. La place qu'y tient l'interprétation est donc capitale. Cette dernière est sans cesse remise en question, inversée, basculée, renversée. Pour I. Bressière :

Cette complexité suscite la perplexité, celle du héros-protagoniste, celle du lecteur, et renvoie ainsi à la recherche d'une signification, autrement dit à l'interprétation¹⁰.

C'est pourquoi la structure narrative est indissociablement structure d'interprétation. Le paradoxe suscite d'ultimes ambiguïtés qui appartiennent soit au discours du héros-narrateur [...] soit à la démarche du lecteur qui perçoit cette structure d'interprétation comme une situation conflictuelle¹¹.

George Sand, bien que généralement méconnue pour cela, s'est essayée au fantastique, et non seulement elle a écrit des œuvres fantastiques, mais elle est en plus l'une des pionnières en matière de théorisation du genre, puisqu'elle publiait dès 1839 son *Essai sur le drame fantastique*. Le merveilleux, le surnaturel, la folie, sont des thèmes qu'elle affectionnait particulièrement et qui avaient une place importante dans sa vie, littéraire comme personnelle (pensons notamment à sa relation passionnée avec Alfred de Musset, lequel était sujet à des hallucinations autoscopiques¹², ou encore plus généralement à son amour de la nature dans laquelle elle voyait du merveilleux). Son attrait pour le fantastique progresse tout au long de sa vie¹³, et se révèle pleinement dans le *Voyage dans le cristal*.

Nous retrouvons bien dans son œuvre les deux pôles que nous évoquons : le surnaturel et le rationnel, qui dépassent, comme nous allons le voir, la simple oscillation.

1.1.1. Une explication surnaturelle.

Il est évident que le merveilleux occupe une place centrale dans l'œuvre de George Sand. Celui-ci est omniprésent comme dans bon nombre de ses textes, et le lecteur ne peut qu'être tenté d'accepter et d'adhérer en premier lieu à l'explication surnaturelle.

10 BRESSIERE, Irène. *Le Récit fantastique : la poésie de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, collection « thèmes et textes », 1974, p. 194.

11 *Ibid.*, p. 196.

12 Voir p. 47.

13 Le dernier livre publié de son vivant : *Contes d'une grand'mère* en comprend plusieurs comme *L'Orgue du Titan* et *Ce que disent les fleurs*.

D'ailleurs, George Sand a rarement été considérée comme une autrice du fantastique, et plus volontiers comme une autrice du merveilleux. Le titre même de ses œuvres renvoie d'ailleurs souvent à l'imaginaire des contes : *Contes d'une grand-mère*, *La fée aux gros yeux*, *Le Géant Yéous*, etc. Elle désignait d'ailleurs elle-même le *Voyage dans le cristal* comme un « conte bleu¹⁴», et l'évocation du cristal, dès le titre, renvoie également à cet univers merveilleux : il rappelle par exemple les palais de cristal des contes¹⁵, et plus largement, les croyances qui entourent les matières précieuses depuis longtemps, et aujourd'hui encore avec l'arrivée et la popularisation de la lithothérapie et de la cristallothérapie, qui se proposent comme des médecines parallèles et qui prêtent à nouveau aux pierres des pouvoirs magiques.

Dès le début de l'œuvre, les personnages admettent immédiatement l'existence de forces occultes surnaturelles, et considèrent que les pierres ont un pouvoir, en particulier les géodes : « Est-ce que quelque pierre à influence magique ? – Toutes les pierres ont cette influence-là, mais surtout, selon moi, les géodes » (VDC:17). Par cette déclaration, marquée par l'utilisation du présent de vérité générale, le surnaturel, le merveilleux, est institué comme commun, ordinaire, comme quelque chose ne heurtant pas le sens logique. L'opposition « quelque pierre/toutes les pierres » renforce cet effet. La visiteuse ne contredisant pas M. Hartz, il n'y a là aucune hésitation, aucun doute mis en place, d'autant plus quand l'on sait avoir affaire à Alexis plus âgé, expérimenté et assagi : dans ce monde, le merveilleux paraît d'abord naturel. En prononçant une mise en garde : « il ne faut pas aller trop vite sur ce chemin-là : vous voyez un homme qui a failli être victime du cristal ! » (VDC:18), M. Hartz se pose comme prophète et renforce l'idée de forces occultes capables de faire des « victimes ». C'est pour étayer ses dires qu'il entreprend de raconter (de lire) son histoire.

L'histoire cependant débute dans un cadre réel, concret, et même scientifique, dans la maison et le muséum de Tungsténus. Il n'est alors plus fait référence à un quelconque pouvoir occulte. La première vision, la première scène surnaturelle, se produit ainsi dans un cadre initialement rationnel, mais sans qu'il soit fait mention de l'impossibilité de la chose. L'intervention de Laura renforce d'ailleurs cet effet : « Viens, suis-moi. N'écoute pas les raisonnements froids de mon oncle et les blasphèmes de Walter. Vite, vite, ami, partons pour

14 « Ma chère fille, je te dédie ce conte bleu [...] » annonçait-elle en dédicace. SAND, George, « Laura, Voyage dans le cristal » dans *La Revue des deux mondes*, janvier 1864.

[\[https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k869983/f329.image\]](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k869983/f329.image)

15 On en trouve d'ailleurs une référence dès les premières pages du récit : « ces contes de fées où l'on parcourt des palais de diamant » (VDC:18). Notons ici que l'on trouve également cinq occurrences dans l'œuvre pour le terme « fée », que George Sand affectionne particulièrement, et qui renvoie bien évidemment à la dimension merveilleuse et aux contes.

les féeriques régions du cristal. J'y cours, suis-moi, si tu m'aimes » (VDC:33). Par ces paroles, elle ne nie pas la présence de Tungsténus et de Walter qui sont en train de discuter, ce qui pousse à estimer qu'il n'y a pas de contradiction entre l'existence simultanée des deux univers et que l'un peut exister avec l'autre. D'ailleurs, par son jugement péjoratif, marqué par les termes « froids » et « blasphèmes », elle condamne une attitude incroyante, celle des personnages comme celle du lecteur. Par la suite, elle convainc Alexis de ce qu'il voit, ce qui passe par une démonstration : on retrouve ainsi une récurrence de verbes comme « voir » et « regarder », auxquels sont souvent associés l'impératif et/ou encore l'adverbe « bien », de façon à appuyer ses propos : « Regarde bien cette contrée charmante, et tu comprendras [...] » (VDC:35), « Tu vois bien » (VDC:37), « Regarde la petite géode, dit Laura [...] ; tu vois bien que [...] » (VDC:37), « Viens avec moi, et tu verras [...] » (VDC:37). De la même façon, elle argumente et répond à l'étonnement ou aux doutes, ce que note par exemple la locution conjonctive « parce que » : « Tout cela t'étonne, mon pauvre Alexis, parce que tu es un enfant sans expérience et sans réflexion » (VDC:35). Tout ceci participe à rendre crédible la situation et à l'instituer comme évidente.

Nous parlions de Laura qui apporte de la crédibilité au merveilleux, mais il faut noter que Nasias joue également ce rôle. Il est en effet le seul adulte à croire que les visions d'Alexis sont plus que des hallucinations ou des rêves. Par ailleurs, il entre d'abord dans le cadre réaliste, en s'invitant dans la maison de Tungsténus – or jusqu'à présent, personne de ce cadre-ci n'avait cru aux visions d'Alexis (rappelons que lorsque Laura argumente en faveur du monde de cristal, elle intervient sous sa forme « féérique », dans le monde de cristal, comme dissociée de son autre moi, et du cadre réaliste). Son surgissement dans ce monde brise un peu plus la limite entre surnaturel et réel, et permet à l'un de se fondre en l'autre, poussant un peu plus à accepter la réalité du merveilleux.

Beaucoup d'autres éléments viennent conforter le lecteur dans une interprétation surnaturelle, comme la richesse et le développement des visions d'Alexis, qui semble trop étendues et trop précises pour n'appartenir qu'au rêve ou à la folie. Dès le début le monde de cristal est de cette façon longuement et précisément décrit, ce qui écarte le lecteur d'une impression onirique. Aux descriptions d'Alexis s'ajoute ainsi la longue description de Laura, sur près de deux pages, dont la précision est rendue par la multiplication des adjectifs, par l'utilisation des noms de pierres particulières, ou encore par l'emploi fréquent de propositions relatives, qui viennent à la fois étendre et préciser la description :

Voici plus loin les vallées où la sardoine couleur d'ambre s'arrondit en collines puissantes, tandis qu'une chaîne d'hyacinthes, d'un rouge sombre et luisant, complète l'illusion d'un incommensurable embrasement. Le lac qui les reflète à demi sur ses bords, mais dont le centre offre une surface de vagues mollement soulevées, c'est une région de calcédoines aux tons indécis, dont le moutonnement nébuleux te rappelle celui des mers sous l'action d'une brise régulière » (VDC:38).

La grande majorité du récit se déroule quant à elle dans un cadre merveilleux, de sorte que le cadre réaliste tend facilement à passer au second plan, et à être oublié.

Toutefois, ce qui rend surtout si crédible l'interprétation surnaturelle, c'est l'utilisation de différentes strates surnaturelles : il n'y a pas un seul merveilleux dans l'œuvre, ni seulement plusieurs éléments surnaturels qui s'ajoutent les uns aux côtés des autres, mais un emboîtement de phénomènes surnaturels. Ce « sur-surnaturel » dirons-nous, ne peut que renforcer la crédibilité du premier par un effet de contraste, de comparaison, rendant moins surprenant finalement le premier événement surnaturel, et poussant le lecteur à être plus enclin à l'accepter tel quel. Ainsi, pendant le voyage (qui est lui-même surnaturel), Alexis ne cesse d'avoir des « sur-hallucinations » ou des « sur-visions » (comme lorsqu'il croit par exemple que son oncle Nasias a empoisonné tout l'équipage, alors que Nasias est lui-même une vision). Tout se passe comme si, en revenant de ces dernières, il revenait à la réalité, et donc à un cadre réel, comme le montre la remarque suivante : « Un événement des plus positifs acheva de me rendre la notion du réel » (VDC:37). Bien entendu, George Sand joue ici du sens de « notion » : il ne pourrait s'agir que d'une impression. Toujours est-il qu'Alexis se sent alors mieux : « Je ne me suis jamais aussi bien porté, lui répondis-je, et je crois que je vais manger de grand appétit » (VDC:97). Il est dit « guéri » par son oncle.

Enfin te voilà guéri, et tu ne me parleras plus, j'espère, de navire abandonné, d'équipage détruit par un poison frénétique, ni de ma fille cachée à bord dans une malle et condamnée à nous servir de guide vers le pôle arctique. Je demandai pardon à mon oncle des sottises que j'avais pu dire dans la fièvre. (VDC:97)

Ainsi, si l'on voulait considérer que les deux visions sont de l'ordre de la maladie, de la folie, il faudrait accepter de penser que l'on peut halluciner dans une hallucination, rêver dans un rêve. Cette contradiction pousse à envisager que la première vision était réelle, certes merveilleuse, mais alors réelle, vraisemblable. En d'autres termes, l'utilisation d'une mise en

abysses rend moins incroyables (et donc plus crédibles) l'explication surnaturelle du voyage par l'effet d'euphémisme qu'elle provoque sur la première strate. Elle pousse le lecteur à accepter le surnaturel en le rendant plus vraisemblable et moins dérangeant pour la raison, en déplaçant le problème d'interprétation, la confusion, sur la seconde strate, sur le « sur-surnaturel ».

Il survient encore, lors de la chute, un fait que l'on pourrait qualifier de surnaturel. La visiteuse qui avait rencontré M. Hartz fait en effet la connaissance de Laura, devenue épouse et mère, et remarque qu'il « y avait dans son œil bleu un certain éclat de saphir qui avait beaucoup de charme et même un peu de magie » (VDC:149). La métaphore, qui tisse un lien entre les yeux bleus et la pierre précieuse, renvoie immédiatement le lecteur au monde de cristal, et au surnaturel, par l'évocation de la « magie », qui prend une importance considérable par sa position finale, dans la phrase et dans le récit tout entier.

Nous allons le voir cependant, il y a malgré tout au fil de l'œuvre de nombreux éléments qui viennent semer le doute et instaurer une hésitation quant à la posture à adopter face aux événements surnaturels.

1.1.2. Une explication rationnelle.

Face à ces éléments surnaturels apparaissent en effet en réponse des éléments bien plus rationnels, qui viennent contrebalancer les premiers, et poussent le lecteur à remettre en question l'interprétation surnaturelle pour envisager une interprétation logique, scientifique des faits – une interprétation rationnelle.

La première chose que nous devons mentionner est le fait que le récit s'inscrit dans un cadre réaliste : la boutique de M. Hartz, la maison et le cabinet de Tungsténus sont ainsi des lieux tout à fait vraisemblables. Par ailleurs, si M. Hartz et sa visiteuse croient visiblement en des forces occultes, les premiers personnages du récit que fait M. Hartz sont extrêmement rationnels et évoluent dans un milieu scientifique et logique. Alexis, et le lecteur, ont ainsi droit à des leçons, presque moralisatrices, sur le raisonnement et la logique : « Vous ferez bien, enfants, de ne jamais abandonner le fil conducteur de la logique. Il n'y a pas d'effets sans cause. [...] Le soleil de l'intelligence, mon enfant, c'est le raisonnement. Induction et déduction, il n'y a pas à sortir de là [...] » (VDC:30). Les discours de Tungsténus comme celui-ci, dont l'intransigeance et la résolution sont rendues par l'adverbe « jamais », les négations, et les

présentatifs « il n'y a » et « c'est », assoient l'autorité du rationnel sur le surnaturel, tout en renforçant ce cadre scientifique dans lequel Alexis évolue. Ainsi, naturellement, la première hallucination d'Alexis est envisagée de façon rationnelle. Walter décrédibilise même l'explication surnaturelle en la jugeant déshonorante : « Mon pauvre Alexis, me disait-il, c'est une chose triste et vraiment humiliante pour tes amis et pour toi-même, qu'au milieu d'enseignements sains et rationnels, tu te sois épris jusqu'au délire de ces misérables gemmes, bonnes tout au plus pour amuser les enfants et les amateurs de collections » (VDC:42). Par le lexique, on voit comme il associe la rationalité à quelque chose de « sain », tandis l'hallucination est associée au déshonneur, avec des termes comme « triste », « humiliante », « délire », sans parler des pierres précieuses, qui, loin de tout pouvoir, de toute magie, sont au contraire qualifiées de « misérables ». Le surnaturel semble ainsi ne pas avoir sa place dans cet univers rationnel et scientifique.

D'ailleurs, Alexis est absolument seul face à ces personnages scientifiques et à leur rationalité : « C'est en vain que j'essayais de lui prouver que je n'étais pas fou, en lui faisant une relation fidèle de mon voyage dans le cristal : il secouait la tête et levait les épaules » (VDC:42), explique-t-il. Laura, qui pourtant est sa complice dans le monde de cristal, change hors de la vision et semble se positionner du côté de la rationalité : « ceci est un petit coup de sang produit par l'abus d'un travail ingrat » (VDC:41) explique-t-elle. Quant à Nasias, jamais il ne rencontre Tungsténus ni Walter, et s'il a beau se moquer d'eux, il ne les confronte jamais. Ce manque donne également à penser que Nasias est un produit de l'imagination d'Alexis, et qu'il est donc bel et bien seul face au rationalisme de ses proches. Cela s'ajoute à la focalisation interne qui dessert l'interprétation surnaturelle : la vision subjective d'un personnage ne suffit pas à attester de la véracité de ses propos, et ce d'autant plus qu'il en vient lui-même à douter.

Alexis, seul garant de ses dires, doute en effet parfois lui-même de la réalité de ses visions : « Je crois que je fis une espèce de maladie et beaucoup de rêves confus dont les visions ne furent pas toujours agréables » (VDC:41). Lorsqu'il prononce cette phrase, il ne semble pas tout à fait convaincu, comme le montre l'emploi du verbe « croire », « d'une espèce », du pluriel (« beaucoup de rêves », « les visions ») et l'adjectif « confus », qui renvoient à une imprécision, une indétermination. Il est parfois bien plus catégorique : « Au bout de quelques semaines je fus guéri et me rendis parfaitement compte du délire auquel j'avais été en proie » (VDC:45). L'utilisation du verbe « se rendre » plutôt que « croire », l'adverbe « parfaitement », le singulier « du délire », précisé par la relative « auquel j'avais en

proie » témoignent de sa conviction. Ainsi il en vient à qualifier ses visions « d'illusions » : « Combien le langage et la physionomie de Laura me parurent différents de ce qu'ils étaient dans le nuage émané de la cornaline ! Elle était si vulgairement résignée à son sort, que je reconnus bien l'illusion de mon rêve » (VDC:53).

Il y aurait ainsi une explication rationnelle aux rêves d'Alexis. Différentes réponses peuvent être envisagées. Alexis pourrait par exemple halluciner suite au coup qu'il a reçu à la tête en brisant la vitrine. Cependant, quand il entend les bruits coïncidant avec ceux de la vitrine qui se brise¹⁶, il hallucinait déjà depuis quelques temps : ce serait donc plutôt l'hallucination qui aurait provoqué le coup à la tête et non pas l'inverse. Les hallucinations pourraient également être dues à l'alcool. C'est ce que soupçonne Tungsténus au début du récit, après la première hallucination d'Alexis : « tu auras un peu trop bavardé à déjeuner en avalant coup sur coup avec distraction des lampées de mon petit vin blanc du Neckar » (VDC:40). Lors de sa seconde hallucination, lors d'une fête, il est également sous-entendu qu'Alexis a bu : « je parlais ainsi avec dépit, en retournant dans ma main crispée mon verre vide » (VDC:58). Cependant, les visions perdurent le lendemain de la fête et encore après, ce qui invite à penser que, si l'alcool peut être un déclencheur, il n'en est pas la cause. Il reste ainsi qu'Alexis peut simplement être fou, malade. George Sand convoque ainsi l'hallucination malade comme explication rationnelle à ses visions.

« Parmi grand nombre d'intéressants ouvrages publiés sur ce sujet, il faut noter celui du docteur Briere de Boismont, qui analyse aussi bien que possible les causes de l'hallucination¹⁷ » déclarait-elle dans *Visions de la nuit dans les campagnes*. Ainsi elle s'est intéressée à la question de l'hallucination, et plus largement à la question de la folie, en lisant des ouvrages médicaux, dont celui de Briere de Boismont auquel elle se réfère. Nous pouvons supposer qu'elle évoque là *Des hallucinations ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, publié pour la première fois en 1845. En s'appuyant sur ces recherches, elle rend vraisemblable la folie d'Alexis et donne du poids à l'explication rationnelle.

Dès le début, George Sand fait ainsi d'Alexis un être instable. Sa folie transparait très tôt dans le récit, pratiquement dès le début, lors de ses rêveries alors qu'il s'ennuie pendant les cours de Tungsténus. Pour Briere de Boismont, les rêves sont plus que des prémices à

16 « Ici, la voix enivrante de ma cousine Laura fut couverte par un fracas semblable à celui de cent millions de tonnerres » (VDC:40).

17 SAND, George. « Les Visions de la nuit dans les campagnes » dans *Œuvres illustrées de George Sand*, Paris, J. Hetzel, volume 7, 1854, p. 211.

l'hallucination : ils constituent déjà une forme d'hallucination : « Une disposition de l'âme que tout le monde a éprouvée montre avec quelle facilité l'hallucination peut se manifester : je veux parler de la rêverie¹⁸ ». La rêverie n'est toutefois pas encore aliénation, car elle n'affecte pas la raison. Dans le *Voyage*, les rêves constituent cependant bien une prolepse à la maladie qui gagne Alexis petit à petit. Rapidement, Alexis manifeste en effet ce que l'on appellerait aujourd'hui une paranoïa. Rappelons qu'il croit ainsi que Laura et sa servante se moquent de lui en italien. Il aura plus tard une impression similaire, mais ayant appris l'italien, il se rendra compte de son erreur. Au delà d'un ressort comique, on peut considérer que George Sand préfigurait là aussi le basculement dans la folie du personnage. Le sentiment de persécution est en effet longuement évoqué dans les études médicales, ainsi que chez Brierre de Boismont¹⁹.

Comme on le sait, Alexis subit ensuite sa première véritable hallucination, face à la géode qu'il contemplait. À partir de ce moment, il plonge dans une longue fièvre, qui revient de façon récurrente dans le récit²⁰. Sans doute que comme le suggère Brierre de Boismont : « les hallucinations précèdent quelques fois la maladie, dont elles sont alors le signal précurseur²¹ ». Il note que la fièvre est de près liée à l'hallucination. Au delà d'une anticipation à la maladie physique, il déclare que l'état de fièvre est propice aux hallucinations : « les ouvrages de pathologie interne renferment une multitude d'observations qui mettent hors de doute l'existence des hallucinations dans les fièvres éphémères, les fièvres graves, [...]»²². D'ailleurs, au cours du récit, quand la fièvre d'Alexis baisse, l'hallucination diminue également²³. George Sand, en liant les visions à un état physique, physiologique, invite d'autant plus à penser qu'une cause réelle, rationnelle, physique est possible, probable. Pour Brierre de Boismont, « les impressions produites par la fièvre sur l'imagination ont été partagées en trois degrés : dans l'un, la raison est intacte, dans l'autre, elle est ébranlée, dans la troisième elle est perdue – ces trois états peuvent se changer les uns dans les autres²⁴ ». On remarque justement

18 BRIERRE DE BOISMONT, *Des hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, Germer Baillière, 1862 (1845), p. 22.

19 « [...] aussi y retrouvons nous également les fausses sensations d'ennemis, de persécution, de poison, de vols, de crimes, de menaces, [...] ». *Ibid.*, p. 136.

20 « – Assez, assez ! dit mon oncle d'un ton sévère. Ceci est la fièvre [...]. Je crois que je fis une espèce de maladie et beaucoup de rêves confus dont les visions ne furent pas toujours agréables » (VDC:41).

21 BRIERRE DE BOISMONT, *Des hallucinations, op.cit.*, p. 250.

22 *Ibid.*, p. 229.

23 « Je demandai pardon à mon oncle des sottises que j'avais pu dire dans la fièvre, et je le remerciai des soins qu'il m'avait donnés à mon insu. [...] En ce moment, mon oncle Nasias me fit l'effet d'un homme parfaitement juste et sensé » (VDC:98).

24 BRIERRE DE BOISMONT, *Des hallucinations, op.cit.*, p. 250.

chez Alexis une évolution dans son degré d'hallucination, dans son rapport à l'hallucination. Au début, le rêve que nous évoquions n'est pas pris au sérieux, n'est qu'un rêve. Suite à sa première hallucination, il remet en doute, comme nous le montrions, la véracité de ses visions, ce qui ne l'empêche pas d'alterner entre un état hallucinatoire et un état rationnel²⁵. Il se laisse bientôt complètement gagner par l'hallucination, symbolisé par le même impatient et enthousiaste désir que Nasias, qui le gagne finalement, de découvrir le monde de cristal : « Partons ! dis-je à mon oncle. Pourquoi nous arrêter ? » (VDC:127). Sa raison l'abandonne et il sombre alors pleinement dans la folie : « [...] lorsque l'image devient pour l'esprit une forme réelle à laquelle il obéit en esclave, l'hallucination, de physiologique qu'elle était d'abord, passe à l'état pathologique, et avec elle débute la folie²⁶».

À cette pure folie, George Sand donne un aspect très réaliste en reprenant des éléments que l'on pourrait attribuer aux études de Brierre de Boismont. Ce dernier définit d'abord l'hallucination comme le fait de « voir ce qu'aucun œil ne contemple, entendre ce qu'aucune oreille ne perçoit, être convaincu de la réalité de sensations qui ne trouvent que des incroyables²⁷ ». Selon lui, l'hallucination passe ainsi toujours par les sens, et les hallucinations les plus fréquentes sont celles de la vue et de l'ouïe²⁸. Il considère que l'hallucination constitue une mauvaise interprétation de nos sens : « à proprement parler, jamais les sens ne nous trompent, c'est nous qui nous trompons par les jugements que nous portons à l'occasion du témoignage fidèle de nos sens²⁹ ». Alexis justement voit et entend lors de ses hallucinations.

Notons également qu'une hallucination ne se construirait pas à partir de rien. Comme il l'explique, « la nature des hallucinations est souvent en rapport, dans ce délire, avec les habitudes, le caractère, les passions de l'individu³⁰ ». C'est ainsi qu'en apprenti minéralogiste et géologue, Alexis s'imagine au centre de la Terre, dans un monde façonné de cristaux et de pierres précieuses, dont l'entrée se trouve au pied d'un volcan, ou encore qu'il parcourt une île peuplée d'animaux antédiluviens. C'est par ailleurs un élément réel (une géode) qui provoque

25 « Combien le langage et la physionomie de Laura me parurent différents de ce qu'ils étaient dans le nuage émané de la cornaline ! Elle était si vulgairement résignée à son sort, que je reconnus bien l'illusion de mon rêve [...]. Je valsais avec ma cousine. Tout d'un coup il me sembla que sa figure s'animait d'une beauté singulière et qu'elle me parlait avec le feu des bougies dans un interminable lointain. Ne vois-tu pas que c'est l'image de l'infini, et que c'est la route qu'il nous faut prendre ? Allons ! Un peu de courage, un élan, et nous serons bientôt dans le cristal » (VDC:53).

26 BRIERRE DE BOISMONT, *De l'hallucination, op.cit.*, p. 21.

27 *Ibid.*, p. 15.

28 *Ibid.*, p. 128.

29 *Ibid.*, p. 64.

30 *Ibid.*, p. 114.

l'hallucination (et en est l'objet : l'hallucination est doublée d'une certaine monomanie³¹). Alexis se projette dans cette image, comme en la grossissant et en la sublimant, et s'imagine un autre monde, inspiré des cristallisations de la pierre.

Dans son délire, les images et les sons ne sont alors pas seulement le fruit de son imagination : le monde réel est en vérité déformé, mal perçu ou mal senti, comme le bruit de la vitrine qui se brise et qui est pris pour le bruit du tonnerre. C'est ce que Brierre de Boismont appelle l'illusion³².

L'étude des hallucinations ne saurait être séparée de celle des illusions, et pour beaucoup de médecins aliénistes, ces deux phénomènes n'en font qu'un. Rien de plus commun, en effet, chez les aliénés et surtout chez les maniaques tourmentés par des voix et des figures imaginaires, que de prendre une personne pour une autre, un objet pour ce qu'il n'est pas³³.

C'est ainsi qu'Alexis associe pratiquement à chacun de ses proches une sorte de double, sublimé voire idéalisé (comme pour Laura³⁴) ou au contraire horriblement transformé (comme pour Nasias³⁵). Plusieurs fois Brierre de Boismont décrit justement des patients pour qui « les figures changent ou prennent des aspects extraordinaires³⁶ ». Il en va de même pour les objets. À la toute fin du récit, Alexis prend un ornement pour un diamant : « [...] je songeai à lui offrir un diamant gros comme mes deux poings qu'avant de quitter l'abîme polaire j'avais machinalement détaché du roc et mis dans ma poche. [...] Et, comme il ouvrait les mains, je reconnus en rougissant que c'était la boule de cristal taillée placée comme ornement au bout de la rampe d'escalier de mon pavillon » (VDC:144) – une erreur semblable à celle qu'évoque de façon anecdotique Brierre de Boismont : « Il est des malades qui ramassent avec soin le sable, les petits cailloux, convaincus que ce sont des pierres précieuses. Ils en remplissent leurs poches, leurs habits³⁷».

31 Voir p. 40.

32 « L'observation montre, néanmoins, que les illusions existent très fréquemment avec les hallucinations, qu'elles se transforment les unes dans les autres ». *Ibid.*, p. 65.

33 *Ibid.*, p. 63.

34 « Je l'avais vue dans le cristal plus grande, plus belle, plus intelligente, plus mystérieuse que je ne la retrouvais dans la réalité » (VDC:46).

35 « Dans mes souvenirs d'enfance, le père de Laura était un homme gras, blond, vermeil, d'une figure douce et riante ; celui que j'avais devant les yeux était maigre, olivâtre, d'un type à la fois énergique et rusé. Il portait sous le menton une petite barbe très noire qui ressemblait assez à celle d'une chèvre, et ses yeux avaient acquis une expression satanique » (VDC:62).

36 BRIERRE DE BOISMONT, *De l'hallucination, op. cit.*, p. 115.

37 *Ibid.*, p. 167.

À cela s'ajoute le sentiment de persécution, qui n'en était alors qu'à ses prémices quand nous l'évoquions. Alexis perçoit parfois Nasias comme un être diabolique, il croit assister à des meurtres, et craint en particulier l'empoisonnement : « – Je ne vous suivrai pas ! m'écriai-je. Vous ne me fascinerez plus. Le crime que vous venez de commettre me délivre de votre ascendant odieux. Vous êtes un lâche, un assassin, un empoisonneur, et, si je ne vous regardais comme un fou... » (VDC:91) ; c'est là une attitude qui est largement présente chez les patients évoqués par Brierre de Boismont, qui voient le diable, des démons, qui voient se dérouler des assassinats, être la cible de tentatives d'empoisonnement, etc. Brierre de Boismont évoque plus précisément « la croyance qu'un proche parent a la figure du diable, qu'il se sert de l'électricité pour empoisonner les aliments, lancer des odeurs infectes, causer des tourments, etc.³⁸ ». L'électricité dont il est question, au-delà d'une référence aux traitements par l'électricité, fait étrangement penser au sentiment qui envahit Alexis à la vue du diamant, qui est une sorte de talisman, et qu'utilise Nasias pour l'hypnotiser :

Il plaça devant mes yeux un diamant d'une blancheur, d'une pureté, d'une grosseur si prodigieuses, qu'il me fut impossible d'en soutenir l'éclat. [...] Je fermai les yeux, mais ce fut inutile. Une flamme rouge remplissait mes pupilles, une sensation de chaleur insupportable pénétrait jusque dans l'intérieur de mon crâne. Je tombai comme foudroyé [...]. (VDC:79)

Nous voyons comme la folie d'Alexis prend des formes communes à celles décrites par la médecine du XIX^{ème}, et comme George Sand s'en inspire pour construire un personnage qui sombre dans la folie, dans l'aliénation pathologique. Tout ceci renforce l'interprétation du lecteur dans le sens de l'explication rationnelle.

Des « traitements » sont même essayés au cours du récit. Nous noterons rapidement qu'aucun médecin n'intervient explicitement dans l'histoire, même si Tungsténus en appelle un³⁹. Ce sont les proches d'Alexis qui tentent de le ramener à lui. Leur premier réflexe est de le rafraîchir, et plus précisément de rafraîchir sa tête fiévreuse : « Laura, continue à lui rafraîchir le cerveau avec des compresses » (VDC:41). Cette attitude reflète, d'une part une volonté de soigner d'abord le corps, de soigner l'esprit par le corps, mais d'autre part aussi, une impuissance face à la maladie mentale, l'impossibilité d'atteindre et d'éradiquer le mal, qui n'a pas, ou pas seulement, une matérialité :

38 *Ibid.*, p. 13.

39 « Va chercher le médecin, Walter » (VDC:41).

Nous croyons donc être complètement dans le vrai, en soutenant la nécessité de l'alliance de la philosophie et de la médecine, surtout dans les maladies mentales. Les faits psychologiques ne peuvent être mis sur la même ligne que les faits sensibles. Le cerveau est le siège des opérations intellectuelles, il n'en est pas le créateur⁴⁰.

Pour cette raison les proches d'Alexis, Tungsténus et Walter notamment, figures de la rationalité dans l'œuvre, tentent de le ramener à lui en le raisonnant, en le faisant raisonner. Cette posture fonctionne assez peu : Alexis revient bien à lui suite à sa première hallucination, mais l'on ne sait si ce sont les multiples raisonnements qui l'ont soigné : « Au bout de quelques semaines, je fus guéri et me rendis parfaitement compte du délire auquel j'avais été en proie. En me voyant redevenir lucide, on cessa de me tourmenter [...] » (VDC:45). L'emploi du verbe « être » : « je fus guéri » plutôt qu'un emploi transitif de « guérir » témoigne de cette probable inefficacité et donne l'impression que l'hallucination s'est résorbée d'elle même avec le temps. Briere de Boismont expliquait que « les illusions chez les gens saints d'esprit se corrigent par l'observation, l'expérience et le raisonnement⁴¹ », mais bientôt Alexis n'est plus saint d'esprit et le raisonnement n'a plus du tout d'emprise sur lui, comme en témoigne cet épisode où la raison d'Alexis n'est absolument pas heurtée par l'apparition de Walter, alors qu'il se trouve quelque part au Pôle Nord, et où, pour une fois, la présence et les mots de Walter ne le retirent pas de sa vision.

Walter vint s'asseoir à mes côtés sans que j'éprouvasse aucune surprise de le voir là. – Ton entreprise est insensée [...]. D'ailleurs, comment rapporteras-tu des échantillons [...] lorsque tu es si loin de savoir par quels moyens tu te rapporteras toi-même ? – [...] puisque tu as pu venir me trouver ici, tu as des moyens de transport dont tu consentiras sans nul doute à me faire part. – Je n'ai pas eu grand-peine à monter l'escalier de ta chambre [...]. Je me levai impétueusement. Walter avait disparu, la mer d'opale brillait à mes pieds, et l'aurore boréale dessinait un arc-en-ciel immense au-dessus de moi. (VDC:132).

Ce n'est qu'en allant au bout de sa vision qu'Alexis pourra en sortir. Une fois redevenu lucide, et assagi, Alexis, devenu M. Hartz, renvoie à nouveau ses visions à une illusion, confirmant à nouveau l'explication rationnelle : « Vous voyez en moi un homme qui a heureusement doublé le cap de ses illusions et qui ne se laissera plus prendre aux prestiges de sa fantaisie » (VDC:148).

40 BRIERE DE BOISMONT, *Des hallucinations, op.cit.*, p. VIII (préface).

41 *Ibid.*, p. 80.

Sans même parler des éléments en faveur d'une interprétation surnaturelle que nous avons évoqués, et qui, s'ils ne parviennent pas à faire basculer l'interprétation, confrontent cependant l'interprétation rationnelle et instaurent une hésitation, il reste le problème majeur de la chute. On pourrait rationnellement considérer que la micro-vision de la visiteuse n'est qu'une impression, influencée par le récit que vient de lui conter M. Hartz, dont l'indétermination, marquée par les termes « un certain éclat » (VDC:149), serait une preuve. Selon une explication cette fois-ci surnaturelle, la visiteuse commencerait à son tour à sentir les effets du cristal, ce qui serait le signe qu'elle sera la prochaine « victime du cristal » et de son pouvoir occulte. Cependant, puisqu'il s'agit de la chute, rien ne vient véritablement donner raison à l'une ou l'autre de ces explications, et d'une certaine manière, aucune ne l'emporte sur l'autre.

1.1.3. Une explication paradoxale.

Selon T. Todorov, il faudrait là choisir l'une ou l'autre des explications. Pour I. Bressière cependant : « le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite⁴²», qui ne s'achève pas avec la chute du texte ou avec un choix personnel :

L'intérêt du texte est de poser, dès son début, l'ordre naturel et l'ordre surnaturel [...] pour les déconstruire simultanément et installer l'incertitude sur tout signe, avant d'établir *in fine* leur coexistence complémentaire⁴³. Loin d'établir ou de réclamer des ruptures intellectuelles et artistiques, le fantastique conjugue les contraires⁴⁴.

Il semble ainsi que le *Voyage dans le cristal* dépasse la simple conjonction de deux idées contraires : plus qu'une ambiguïté entre rationnel et surnaturel, il s'agit de construire une dualité, de concilier ces deux opposés, d'établir un paradoxe.

« On aurait tendance à estimer [...] que le fantastique suppose une naïveté lectorale. Pourtant la littérature fantastique s'est historiquement développée sur un fonds d'incrédulité⁴⁵» remarque N. Prince. En effet, une telle coexistence est une façon pour

42 BRESSIERE, Irène. *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, op. cit., p. 56.

43 *Ibid.*, p. 57.

44 *Ibid.*, p. 59.

45 PRINCE, Nathalie. *Le fantastique*, op. cit., p. 22.

George Sand de réenchanter le réel, face au rationalisme établi à l'époque. Un registre merveilleux, donc un basculement dans l'interprétation pleinement surnaturelle, ne l'aurait pas permis, puisque la notion de réel aurait disparue. Ce « contre-courant », contre l'extrême logique, est commun au XIX^{ème}, comme nous le disions en introduction, et conduit à une fascination pour des faits surnaturels :

L'influence exercée par la vogue extraordinaire du magnétisme et par le spiritisme fut considérable : elle s'ajoute à l'intérêt passionné suscité par le traitement hypnotique des cas d'hystérie, tout comme à l'espèce de ferveur et de fascination dont témoignent, en particulier, les travaux de la SPR : les manifestations de télépathie, de réminiscences, de rêves prémonitoires, ou de voyance sont l'objet de comptes rendus circonstanciés qui, au même titre que les découvertes des neurologues et aliénistes, mettent l'accent sur les étrangetés ou, mieux, sur le caractère quasi fantastique du fonctionnement et des capacités de l'esprit humain⁴⁶.

Brierre de Boismont incarne lui-même cette dualité, lui qui considère finalement que l'on ne peut tout expliquer rationnellement, et qu'il demeure une part de surnaturel qui sème le doute :

Tout en prenant les précautions convenables pour que les faits en apparence extraordinaires présentassent les garanties d'une bonne observation, il nous était difficile de ne pas voir, à moins de fermer les yeux à l'évidence, que le domaine physiologique abonde en faits de ce genre bien constatés et battant en brèche l'incrédulité systématique⁴⁷.

Il s'agit ainsi d'une part de repousser une pensée purement rationnelle que George Sand et Brierre de Boismont appellent « incrédulité ». La société est perçue comme trop sceptique⁴⁸ et il faut de ce fait y réinvestir du rêve, de la magie, une certaine croyance. George Sand disait ainsi à propos de *Faust* :

Toute cette histoire, tout ce drame, tous ces personnages, tous ces événements si admirablement posés, si pleins d'intérêt, de grâce, d'énergie et de pathétique, n'encadrent pourtant pas le sujet qu'ils

46 PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*, op. cit., p. 161.

47 BRIERRE DE BOISMONT, *De l'hallucination*, op.cit., p. VI (préface).

48 « Chacun vit pour soi et chez soi. Le scepticisme a gagné toutes les classes. Les généreux dévouements excitent le sourire. Le bonheur matériel, voilà la devise. On conviendra qu'une pareille dispositions des esprits est peu favorable à l'enthousiasme et aux grandes entreprises. » *Ibid.*, p. 523.

devaient encadrer, c'est-à-dire la lutte du sentiment divin contre le souffle de l'athéisme⁴⁹.

En somme, le fantastique, cet « affrontement entre le monde quotidien et les faits irrationnels [...] constitue la réponse de l'imaginaire au positivisme de la science [...] »⁵⁰.

Cependant, il s'agit bien de faire coexister les deux interprétations, ainsi l'acceptation des faits surnaturels ne doit pas récuser la rationalité : il s'agit donc d'autre part d'éviter l'écueil d'un excès de crédulité⁵¹. Brierre de Boismont résume ainsi : « Il y avait, sans doute, deux inconvénients à redouter dans ces recherches si délicates : d'un côté le scepticisme absolu, de l'autre la croyance sans contrôle⁵² ». Alexis, conscient de ce danger, s'exprimait d'ailleurs en ces termes :

Que ce pays existe quelque part dans l'univers, je ne peux pas en douter puisque je l'ai vu et que je peux le décrire ; mais qu'il soit utile de le chercher sur notre planète, voilà ce que je ne saurais croire. Nous n'avons donc pas à en trouver le chemin ailleurs que dans les facultés divinatoires de notre esprit et dans l'espérance de l'habiter un jour, si notre âme est aussi pure que le diamant, emblème de sa nature incorruptible. (VDC :69)

Cette interprétation, c'est-à-dire le fait de percevoir le rationnel et le surnaturel non plus comme des opposés mais comme un ensemble simplement paradoxal se vérifie parfaitement lorsque l'on s'intéresse à la vie de George Sand, et plus particulièrement à son panthéisme. En 1851, elle faisait paraître son essai *Visions de la nuit dans les campagnes*, dans lequel elle s'intéressait aux phénomènes de visions, d'hallucinations chez les paysans, et aux apparitions surnaturelles en général à la campagne. Elle y explique que le surnaturel n'est pas synonyme d'irrationnel, dans la mesure où il résulte d'un phénomène naturel simplement surprenant :

49 SAND, George. « Essai sur le drame fantastique — Goethe, Byron, Mickiewicz » dans *La Revue des Deux Mondes*, période initiale, tome 20, 1839, p. 605.

[<https://archive.org/details/revuedesdeuxmond041839pari/page/604>]

50 PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*, op. cit., p. 4.

51 « La foi sans la raison mène directement à la superstition [...] ». BRIERRE DE BOISMONT, *De l'hallucination*, op.cit., p. 7.

52 *Ibid.* p. VI (préface).

Je ne suis pas de ceux qui disent, en présence des superstitions rustiques : mensonge, imbécillité, vision de la peur ; je dis phénomène de vision, ou phénomène extérieur insolite et incompris⁵³

C'est que l'homme qui vit le plus près de la nature, le sauvage, et après lui le paysan, sont plus disposés et plus sujets que les hommes des autres classes aux phénomènes de l'hallucination. Sans doute l'ignorance et la superstition les forcent à prendre pour des prodiges surnaturels ces simples aberrations de leurs sens ; mais ce n'est pas toujours l'imagination qui les produit, je le répète ; elle ne fait le plus souvent que les expliquer à sa guise⁵⁴.

Ainsi, et même si ces phénomènes peuvent s'expliquer de façon rationnelle, ils conservent leur dimension exceptionnelle, incroyable, surnaturelle ; le fait de les percevoir comme des phénomènes merveilleux permet selon elle de les apprécier à leur juste valeur :

Un être plus primitif, plus normal peut-être, plus lié au sol, plus confondu avec les éléments de la création que nous ne le sommes quand la culture des idées nous a séparés pour ainsi dire du ciel et de la terre, en nous faisant une vie factice enfermée dans le moellon des habitations bien closes⁵⁵.

Heureuses, selon nous, ces organisations primitives, à qui sont révélés les secrets du monde surnaturel, et qui ont le don de voir et d'entendre de si étranges choses !⁵⁶

En somme, avec des œuvres comme son *Voyage dans le cristal*, « George Sand songe à exploiter, pour le bien de l'humanité, cet instinct de la vérité que possèdent les humbles, les gens du peuple, non pas tous sans doute, mais les meilleurs d'entre eux, les plus purs, les plus proches de la divinité⁵⁷ ». La nature, divine, est merveilleuse, et ainsi surnaturelle mais non pas irrationnelle – en un sens, elle est « surnaturelle ». Nasias affirme ainsi à Alexis : « L'homme est bien enfant [...]. Il faut que son imagination lui fournisse des légendes et des fictions puériles, tandis que le merveilleux pleut sur lui du ciel sans qu'aucun magicien s'en mêle » (VDC:98).

À l'issue de son voyage, Alexis accède de ce fait en vérité à un certain équilibre entre rationalité et croyance, qui fait de lui la figure du poète-voyant, du génie. Laura l'avait en fait déjà annoncé : « Reprends tes forces, et nous verrons si tu as fait un rêve de poète ou de fou » (VDC:45). Ainsi, comme nous le disions dans notre première partie, George Sand représente

53 SAND, George. *La Vallée noire et Les Visions de la Nuit dans les Campagnes*, Marques, 2017 (1851) [format ePub], p. 2.

54 *Ibid.* p. 3.

55 *Ibid.* p. 5.

56 *Ibid.* p. 39.

57 SALOMON, Pierre. *George Sand*, Meylan, l'Aurore, 1984, p. 89.

plusieurs fois Alexis en train d'écrire frénétiquement, en transe, guidé par sa vision, par l'Inspiration. Il représente le poète idéal de George Sand :

Je ne sais plus qui a défini le poète, un composé d'artiste et de philosophe : cette définition est la seule que j'entende. Du sentiment du beau transmis à l'esprit par le témoignage des sens, autrement dit du beau matériel, et du sentiment du beau conçu par les seules facultés métaphysiques de l'âme, autrement dit du beau intellectuel, s'engendre la poésie, expression de la vie en nous, ingénieuse ou sublime, suivant la puissance de ces deux ordres de facultés en nous. L'idéal du poète serait donc, à mes yeux, d'arriver à un magnifique équilibre des facultés artistiques et philosophiques ; un tel poète a-t-il jamais existé ? Je pense qu'il est encore à naître. Faibles que nous sommes, en ces jours de travail inachevé, nous sentons toujours en nous un ordre de facultés se développer aux dépens de l'autre. La société ne nous offre pas un milieu où nos idées et nos sentiments puissent s'asseoir et travailler de concert. Une lutte acharnée, douloureuse, funeste, divise les éléments de notre être et nous force à n'embrasser qu'une à une les faces de cette vie troublée, où notre idéal ne peut s'épanouir⁵⁸.

Alexis réussit ainsi finalement à voir cet autre monde, le monde du cristal, sorte de réalité parallèle, monde onirique, idéal, éternel, immatériel, depuis le monde réel. Il est donc capable de divination, de percevoir cette co-présence des mondes :

— Laura, répondis-je, tu parles avec ton cœur et ta raison, et je sens que tu es à cette limite entre le ciel de l'amour idéal et le respect de la réalité qui fait la vertu et le dévouement de tous les jours. J'ai été fou de scinder ta chère et généreuse individualité, ton *moi* honnête, aimant et pur. Pardonne-moi. J'ai été malade, j'ai écrit mes rêves, et je les ai pris au sérieux. [...] Tu mérites d'être adorée, et je prétends m'habituer à te voir à la fois dans le prisme enchanté et dans la vie réelle, sans que l'un fasse pâlir l'autre. (VDC:143)

C'est ce que Brierre de Boismont nomme les « hallucinations compatibles avec la raison » : « dans ce cas, les discours, les actions ne s'écartent point de la vie commune : l'hallucination est un fait exceptionnel qui n'a pas d'influence fâcheuse sur la personne et qui peut même la porter aux grandes entreprises⁵⁹ ». C'est que Brierre de Boismont croyait aussi

58 SAND, George. « Essai sur le drame fantastique — Goethe, Byron, Mickiewicz », *art. cit.*, p. 600.

59 BRIERRE DE BOISMONT, *De l'hallucination, op.cit.*, p. 61.

au génie des Hommes, et son ouvrage s'ouvrait d'ailleurs sur la défense des Hommes célèbres que l'on a, selon lui, à tort traités de fous⁶⁰.

On nous objectera, sans doute, que nous avons poussé le spiritualisme de l'idée au delà des bornes du possible; nous répondrons que cette lumière qui éclaire l'homme en ce monde, n'est que la lueur de celle qui, dégagée de ses ombres, brillera d'un éclat immortel dans les splendeurs de l'autre vie. Le spiritualisme de l'idée n'est d'ailleurs que la recherche de l'idéal qui, chez l'immense majorité des hommes, produit les châteaux en Espagne, les songes dorés, et chez les grand artistes, poètes, peintres, sculpteurs, hommes d'État, généraux, inventeurs, enfante les chefs-d'œuvre, qui ne sont que l'ébauche de leur type primitif⁶¹.

L'évocation du spiritualisme renvoie justement à la définition que Laura fait du monde de cristal :

Tu n'ignores pas qu'il y a en chacun de nous qui habitons la terre deux manifestations très distinctes en réalité, quoiqu'elles soient confuses dans notion de notre vie terrestre. Si nous en croyons nos sens bornés et notre appréciation incomplète, nous n'avons qu'une âme, ou, pour parler comme Walter, un certain animisme destiné à s'éteindre avec les fonctions de nos organes. Si, au contraire, nous nous élevons au-dessus de la sphère du positif et du palpable, un sens mystérieux, innommé, invincible, nous dit que notre *moi* n'est pas seulement dans nos organes, mais qu'il est lié d'une manière indissoluble à la vie universelle, et qu'il doit survivre intact à ce que nous appelons la mort. (VDC:50)

On comprend alors la déclaration d'Alexis au début du récit : « vous voyez là un homme qui a failli être victime du cristal ! [...] C'est parce que je n'étais encore ni savant ni artiste que j'ai couru le danger... » (VDC:18). « Ni... ni... » renvoie positivement à « et... et... », autrement dit, il ne fallait pas qu'il devienne ou savant ou artiste, mais qu'il devienne les deux à la fois, et savant et artiste.

On comprend ici la difficulté que soulève *Voyage dans le cristal* : il ne s'agit pas d'un texte fantastique au sens où on l'entend plus communément, d'un simple jeu sur une oscillation ou contradiction entre réel et surnaturel, mais d'une tentative d'osmose entre les deux. T. Todorov et J. Finné avaient en vérité évité cet écueil et écarté ce type de textes de leur définition et de leur classement. J. Finné le définissait très brièvement avant de l'exclure de

60 « Ainsi, est-il incontestable que les hommes célèbres, comme le vulgaire, ont pu avoir des hallucinations, sans que leur conduite ait offert le moindre symptôme d'aliénation. » *Ibid.*, p. 7

61 *Ibid.*, p. X (préface)

son propos : « le récit initiatique, [...] a pour but d'accréditer le fantastique, d'éveiller à une réalité supérieure, à une surnature⁶²». De même pour T. Todorov, qui le désignait comme un « fantastique allégorique » et le laissait de côté parce qu'il s'opposait en tous points à la définition qu'il essayait d'établir : « George Sand arrive à percevoir le facteur du décalage entre réalité et monde irréel ou surnaturel, même si elle ne contemple jamais l'importance de l'hésitation, point crucial de toute l'étude todorovienne⁶³». Comme Jean-Paul Sartre qui préférait au terme « surnaturel » le terme de « transcendance », et qui « de cette manière élève le problème à un niveau métaphysique⁶⁴ » et distingue le fantastique de l'absurde, George Sand « a le mérite d'avoir déplacé l'attention des recherches sur le fantastique dans le domaine du métaphysique⁶⁵ ». Elle-même déclarait à propos du fantastique : « Ce qui fait la nouveauté et l'originalité de cette forme, c'est l'association du monde métaphysique et du monde réel⁶⁶ ».

Le registre fantastique sert ainsi une ambition didactique, c'est-à-dire l'expression et la communication du panthéisme de George Sand, pour qui le divin est dans la nature, et ainsi dans le réel. Laura, l'initiatrice, ouvrait en vérité nos yeux et ceux d'Alexis sur le sens du texte dès le début de l'œuvre :

Je crois que tu es fou, dit Laura. Tu peux regretter la campagne, mais non pas le bonheur que nous goûtions ensemble : car nous allions toujours chacun de son côté, toi pillant, cueillant, gâtant toutes choses, moi faisant de petits jardins où j'aimais à voir germer, verdir et fleurir. La campagne était un paradis pour moi, parce que je l'aime tout de bon : quant à toi, c'est ta liberté que tu pleures, et je te plains de ne pas savoir t'occuper pour te consoler. Cela prouve que tu ne comprends rien à la beauté de la nature, et que tu n'étais pas digne de la liberté. (VDC:23)

En réponse, à la fin, Alexis lui répond :

Ce monde est beau à voir, répondis-je, et il me confirme dans l'idée que tout est fête, magie et richesse dans la nature, sous les pieds de l'homme comme au dessus de sa tête. Il ne m'arrivera jamais de dire comme Walter que la forme et la couleur ne signifient rien, et que le beau est un vain mot ; mais j'ai été élevé aux champs, Laura : je sens que l'air et le soleil sont les délices de la

62 FINNE, Jacques. *La Littérature fantastique : essai sur l'organisation surnaturelle*, op. cit., p. 15.

63 COLLANI, Tania. *L'Essai sur le drame fantastique de George Sand : la révolution romantique du drame*, 2004, p. 11. [http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/collani/collani_histoiredesidees.pdf]

64 PRINCE, Nathalie. *Le Fantastique*, op. cit., p. 17.

65 COLLANI, Tania. *L'Essai sur le drame fantastique de George Sand*, op. cit., p. 4.

66 SAND, George. *Essai sur le drame fantastique*, op. cit., p. 6.

vie, et que l'on s'atrophie le cerveau dans un écrin, si magnifique et colossal qu'il soit. Je donnerais donc toutes les merveilles que voici autour de nous pour un rayon du matin et le chant d'une fauvette, ou seulement d'une sauterelle [...]. (VDC:141)

Le voyage d'Alexis avait ainsi pour but de le sortir à la fois de ses rêveries, de ses idéaux, mais aussi de son esprit cartésien, de lui faire dépasser ces deux extrêmes par leur communion, comme l'indique si justement le terme « doublé » :

Vous voyez donc en moi un homme qui a heureusement doublé le cap des illusions et qui ne se laissera plus prendre aux prestiges de sa fantaisie, mais qui n'est pas trop fâché d'avoir traversé cette phase délirante où l'imagination ne connaît pas d'entraves, et où le sens poétique réchauffe en nous l'aridité des calculs et l'effroi glacial des vaines hypothèses... (VDC:148)

C'est alors ainsi que :

Alexis artiste-voyageur, finit par accéder au bonheur en ayant, par la rédaction de son délire, surmonté les obstacles et trouvé une solution de synthèse. Pour qui sait voir, la réalité se fonde en effet sur un accord harmonieux entre l'éternel et l'éphémère, l'opaque et le cristallin, l'hypothèse et la simple vérité⁶⁷.

La chute du récit n'est ainsi pas un renoncement à la folie, car les deux personnages (Alexis et Laura) « ne condamnent pas l'univers du fantastique, mais sont parvenus à l'intégrer au monde quotidien⁶⁸». « La vie réelle est elle-même un tableau énergique, saisissant, terrible, et l'idée est au centre⁶⁹» disait George Sand. G. Schaeffer résumait lui parfaitement ce fantastique et le choix de ce registre : « la romancière cherche à préserver les prestiges de l'imaginaire sans nuire à une traduction réaliste de l'homme et du monde⁷⁰». Comme elle l'expliquait elle-même, « le monde fantastique n'est pas en dehors, ni au-dessus, ni au-dessous ; il est au fond de tout, il meut tout, il est l'âme de toute réalité, il habite dans tous les faits⁷¹».

67 SCHAEFFER, Gérald. *Espace et temps chez George Sand*, Suisse, Éditions de la Baconnière, 1981, p. 114.

68 *Ibid.*, p. 76.

69 SAND, George. *Essai sur le drame fantastique*, *op. cit.*, p. 70.

70 SCHAEFFER, Gérald. *Espace et temps chez George Sand*, *op. cit.*, p.75.

71 SAND, George. *Essai sur le drame fantastique*, *op. cit.*, p. 70.

Nous le voyons, le fantastique est un aspect fort du *Voyage dans le cristal*, et il nous faut maintenant montrer que Jules Verne a, sur ce point, transformé l'œuvre de George Sand, de façon conséquente.

1.2. Le Voyage au centre de la Terre et la science-fiction.

Le registre du *Voyage au centre de la Terre* diffère beaucoup de celui du *Voyage dans le cristal*. En effet, si le second est placé sous le signe du fantastique, le premier, celui de Jules Verne, est à l'image des prémices de la science-fiction. Il s'agit là d'une différence fondamentale entre les œuvres, qui marque par ailleurs la singularité de la plume de Jules Verne.

Comme le fantastique, la science-fiction est un genre flou que l'on peine à définir, surtout à ses débuts. Ainsi S. Lehman disait : « J'ai moi-même envisagé une pirouette [...] : 'la SF est comme le temps selon Saint-Augustin ; quand on ne me demande pas de la définir, je sais ce qu'elle est ; quand on me le demande, je ne le sais plus'⁷² ». Selon le dictionnaire, la science-fiction est aujourd'hui un :

Genre littéraire et cinématographique décrivant des situations et des événements appartenant à un avenir plus ou moins proche et à un univers imaginé en exploitant ou en extrapolant les données contemporaines et les développements envisageables des sciences et des techniques⁷³.

Mais il convient d'en rectifier certains points et d'en préciser d'autres.

Comme le fantastique, la science-fiction tend à se définir par opposition à d'autres genres, dont le fantastique, mais aussi le merveilleux, la fiction réaliste et le mythe. La première opposition se fait selon un critère temporel, lequel vient nuancer la définition du dictionnaire :

Le mythe se situe au-delà du temps, le conte populaire dans un passé grammatical de convention qui est réellement hors du temps, et le fantastique se place dans le présent anormalement troublé du héros [...]. Inversement, la SF possède les mêmes horizons omni-temporels que la

72 LEHMAN, Serge. « Par delà le vortex », dans COSTES, Guy et ALTAIRAC, Joseph, *Les Terres creuses : bibliographie commentée des mondes souterrains imaginaires*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 734.

73 [<http://www.cnrtl.fr/definition/science-fiction>]

littérature réaliste, s'étendant sur toutes les époques possibles. Quoique plus intéressée par les futurs cognitifs plausibles et par leurs équivalents spatiaux, elle peut se pencher sur le présent et le passé [...] ⁷⁴.

Cependant, par un critère empirique, la science-fiction se distingue de la fiction réaliste et se rapproche alors du mythe, du conte et du fantastique : la science-fiction crée en effet « un monde fictif qui s'oppose au monde empirique ⁷⁵ », ce qui n'est pas le cas de la fiction réaliste. Pour citer B. Duhamel : « bien sûr, il faut préciser que par monde empirique, on n'entend pas seulement ce que le lecteur (ou l'auteur) a pu concrètement connaître, mais aussi tout ce qui est déposé dans son encyclopédie comme ayant pu faire partie à un moment ou à un autre du monde empirique ⁷⁶ ». Un critère cognitif termine toutefois de creuser la distance entre la science-fiction et les trois autres genres restants, c'est-à-dire le fantastique, le merveilleux et le mythe : « l'univers posé par la S.F. doit avoir un caractère d'intelligibilité rationnelle, que les lois de l'univers posé, même différentes, doivent permettre d'expliquer d'une façon conforme à la raison humaine ⁷⁷ ». Or le merveilleux et le fantastique (qui nous intéressent particulièrement en vue d'une comparaison avec le texte de George Sand) ne répondent pas à cette définition. Le merveilleux, ainsi que nous l'avons vu, instaure un monde où une explication rationnelle n'est tout simplement pas nécessaire :

Le conte de fées met lui aussi en doute les lois du monde empirique, mais il échappe à son cadre pour constituer un monde fermé, adjacent, indifférent aux conditions d'une possible cognition. Il n'utilise pas l'imagination comme moyen de comprendre les tendances du monde réel, mais comme fin se suffisant à elle-même et coupée des contingences du réel [...]. Le conte postule simplement un monde parallèle au nôtre où certains tapis volent, effectivement, par magie, et où certains gueux, magiquement, deviennent des princes, monde auquel on accède par un pur acte de foi et d'imagination ⁷⁸.

Le fantastique quant à lui, « est un genre marqué par l'introduction de lois 'anti-cognitives' dans l'environnement empirique. Là où le conte de fées était indifférent, le fantastique est

74 SUVIN, Darko. « La science-fiction et la jungle des genres. Un voyage extraordinaire » dans *Littérature : fonctionnements textuels*, n°10, 1973, p. 105.

[https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1973_num_10_2_1071].

75 DUHAMEL, Brigitte. « Construire le monde/construire le texte. Science-Fiction au collège » dans *Pratiques : Les mauvais genres*, n°54, 1987. p. 34. [https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1987_num_54_1_1437]

76 *Ibid.*

77 *Ibid.*

78 SUVIN, Darko. « La science-fiction et la jungle des genres. Un voyage extraordinaire », *art. cit.*, p. 100.

hostile au monde de l'expérience et à ses lois⁷⁹ ». Autrement dit, le fantastique « fait sienne l'hypothèse d'un univers clivé, où un monde surnaturel fait irruption dans la réalité naturelle, venant transgresser les règles du monde empirique, sans qu'une explication rationnelle puisse rendre compte de cette transgression⁸⁰ ».

Ajoutons à cela un critère esthétique, bien que subjectif, évoqué par S. Lehman, qui prend racine dans cette définition par comparaison : « La science-fiction est d'abord une expérience esthétique⁸¹ » explique-t-il. Il poursuit : « quand je dis 'science-fiction', je parle de l'expérience subjective que Wertebaker appelle mystère, Dick magie et Robison épiphanie^{82,83}. Après avoir cité la traduction du manuscrit décrypté par Alexis (« Descends dans le cratère du Yocul de Sneffels que l'ombre du Scataris vient caresser avant les calendes de juillet, voyageur audacieux, et tu parviendras au centre de la Terre. C'est ce que j'ai fait. Arne Saknussemm » (VCT :37)), il déclare : « Celui qui, enfant ou adolescent, ne s'est jamais senti transporté par cette incantation ne connaît pas la science-fiction dont je parle, la science-fiction vue de l'intérieur⁸⁴ ». Cet effet est produit selon lui parce que :

Verne, Bester et Borges ne cherchent pas à illuminer le monde à l'aide d'une image poétique ; par un renversement foudroyant de la perspective littéraire traditionnelle, ils éclairent l'image avec le monde, ils la traitent comme un morceau de réalité concrète et montrent ses profondeurs cachées — et c'est précisément cette inversion du point de vue qui provoque le *sense of wonder*, le vertige [...] ⁸⁵.

Dans ce cadre, la cohérence, la rationalité sont un moyen de créer « le vertige » : « en établissant une connexion formelle entre le monde de l'expérience quotidienne de celui de la fiction, elles créent l'illusion de la profondeur, le 'ça pourrait arriver' [...] qui soutient l'effet de réel [...] ⁸⁶ ». Ainsi pour résumer :

La SF est l'expérience de l'éblouissement ou du vertige qui surgit lorsque, de toutes les significations possibles d'une métaphore — 'voyage au centre de la terre' [...] —, c'est la plus objective, la plus

79 *Ibid.*, p. 101.

80 DUHAMEL, Brigitte. « Construire le monde/construire le texte. Science-Fiction au collège », *art. cit.*, p. 35.

81 LEHMAN, Serge. « Par delà le vortex », *op. cit.*, p. 734.

82 *Ibid.*, p. 735.

83 Green Peyton Wertebaker, Philip K. Dick et Kim Stanley Robison sont des écrivains de science-fiction du XX^{ème} siècle.

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*, p. 736.

86 *Ibid.*, p. 737.

littérale, la plus plate donc la plus riche en développements logiques, la plus inattendue en somme, qui engendre le monde de l'œuvre⁸⁷.

Si l'on ne peut véritablement se fonder sur une impression subjective, on retiendra toutefois particulièrement les termes « effet de réel », « illusion », « mystère » et « profondeurs cachées », qui nous seront utiles un peu plus loin. Dans l'immédiat, retenons l'objectivité et la logique mentionnées, qui font écho au critère cognitif, c'est-à-dire à la dimension rationnelle de la science-fiction.

1.2.1. Une dimension rationnelle.

Le *Voyage* de Jules Verne repose ainsi sur une dimension rationnelle, logique. Comme dans bon nombre de ses *Voyages extraordinaires*, celle-ci est portée par la science.

Rappelons ainsi que le cadre construit est celui d'un milieu scientifique, comme l'est au départ celui de George Sand : les personnages sont savants et scientifiques, raisonnent de façon logique, font appel à un vocabulaire en apparence technique, et utilisent des outils et des méthodes scientifiques.

Au delà du récit, c'est la démarche même de Jules Verne qui est scientifique et rationnelle. Son attitude est celle d'un chercheur, notamment en sciences, et il possédait ainsi une « bibliothèque scientifique » considérable⁸⁸. H. Ozanne le décrivait comme un « travailleur forcené » qui « établit un système de fiches où sont notés tous les renseignements positifs et précis sur lesquels s'appuieront sa prodigieuse imagination et sa puissance d'évocation. Il n'hésite pas à mettre son entourage à contribution⁸⁹ ». Ainsi il « part toujours de faits réels, très souvent des récits de voyageurs qu'il va glaner un peu partout. Il est un lecteur assidu de la Bibliothèque municipale d'Amiens, et fréquente à Paris celle de la Société de géographie très vivante au XIXe siècle⁹⁰ ». Il « interroge aussi les marins rencontrés dans les ports de la mer du Nord qui l'ont toujours attirés. Son frère Paul, étant officier de marine, ajoutera sa contribution personnelle à tout cet amalgame de descriptions lointaines⁹¹ ». George Sand se nourrissait également de faits réels, de témoignages et d'études scientifiques, dont des études

87 *Ibid.*, p. 739.

88 Voir à ce sujet : BURGAUD, Philippe. « La bibliothèque scientifique de Jules Verne », dans JACQUART, Danielle (dir.), *De la science en littérature à la science fiction*, Paris, CTHS, 1996.

89 OZANNE, Henriette. « De quelques sources verniennes », dans *Nouvelles recherches sur Jules Verne et le voyage*, Librairie Minard, 1978, p. 7.

90 *Ibid.*

91 *Ibid.*, p. 8.

médicales comme nous l'avons montré, et il est certain que les deux auteurs ont consulté plusieurs mêmes ouvrages, ainsi que le démontrait l'étude de S. Vierne, mais la méthode de George Sand n'est sans doute pas aussi rigoureuse que celle de Jules Verne. La dédicace du *Voyage dans le cristal* à sa belle-fille montrait d'ailleurs qu'elle était encline à laisser l'expérience subjective et esthétique, l'émerveillement, prendre le pas sur l'étude scientifique : « Ma chère fille, je te dédie ce conte bleu, qui te rappellera les sermons que nous fait ton mari quand nous nous laissons émerveiller par la beauté des échantillons de minéralogie, au lieu de le suivre exclusivement dans l'étude des formations géologiques⁹² ». Il faut dire que le but de ces auteurs n'est pas le même. Si, comme George Sand, Jules Verne espère donner le goût des « recherches et des hypothèses sérieuses⁹³ », il écrit avant tout officiellement dans une visée didactique plus qu'inspirante :

Publiés d'abord dans le *Magasin d'éducation et de récréation* en livraisons mensuelles, ses romans avaient un but clairement fixé, exprimé par l'éditeur en prélude au second roman, *Les Aventures du capitaine Hatteras* : faire connaître aux générations nouvelles les sciences, point qui semblait très négligé, aux yeux du républicain Hetzel, par l'éducation reçue notamment dans les collèges religieux⁹⁴.

De ce fait, Jules Verne « ne fait pas d'hypothèses aventureuses mais travaille sur les données scientifiques réelles⁹⁵ », et sur des théories qui ont véritablement été envisagées. Il s'appuie notamment sur trois d'entre elles : la théorie de la Terre creuse, que nous avons déjà évoquée en introduction, et deux autres dont nous allons parler : la théorie opposée à celle en faveur du feu central⁹⁶ et la théorie estimant que les êtres vivants préhistoriques étaient de taille considérable.

92 SAND, George, « Laura, Voyage dans le cristal » dans *La Revue des deux mondes*, janvier 1864. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k869983/f329.image>]

93 « [...] Dans quelques années, ton fils qui fait aujourd'hui de plus beaux rêves dans son berceau que moi devant mon encrier, lira ce conte, et il prendra peut-être le goût des recherches et des hypothèses sérieuses. Il n'en faut pas davantage à ceux qui sont bien disposés à connaître et à comprendre. C'est toute l'utilité que peut offrir ce genre de fictions aux enfants et à beaucoup de grandes personnes ». *Ibid.*

94 VIERNE, Simone. « Lectures de Jules Verne : hier et aujourd'hui » dans SCHNABEL William (intro.), *Iris : Jules Verne entre science et mythe*, n°28, 2005, p. 13.

95 HENKY, Danièle. « Voyages dans les mondes connus et inconnus : Jules Verne ou le roman du possible » dans SCHNABEL William (intro.), *Iris : Jules Verne entre science et mythe, op. cit.*, p. 82.

96 « En France, à la suite des calculs (1824) du mathématicien Joseph Fourier sur la propagation de la chaleur, et des observations (1827) du géologue Louis Cordier, qui a recensé les données sur l'élévation de la température à mesure qu'on s'enfonce dans les mines, on a imaginé que le globe, incandescent à l'origine, s'est lentement refroidi, mais que seules ses couches superficielles se sont solidifiées en une croûte peu épaisse ». GOHAU, Gabriel. « Le monde des profondeurs » dans SERRES, Michel (dir.), *Jules Verne : De la science à l'imaginaire*, Larousse, 2004, p. 106.

À propos de la théorie du feu central, G. Gohau explique qu'elle a eu des opposants sérieux dont Jules Verne s'est inspiré : « l'écrivain trouve à s'alimenter dans une thèse concurrente qui a eu d'illustres défenseurs⁹⁷ », comme Humphry Davy, et Ampère en France.

Siméon Denis Poisson, élève de Fourier, n'est pas non plus satisfait de l'hypothèse du lent refroidissement de la Terre [...]. Mais le principal adversaire de la chaleur centrale est le géologue britannique Charles Lyell, auteur de célèbres *Principes de géologie*, dont la première édition remonte à 1830-1833. La sixième édition (1840), traduite sous les auspices de François Arago, offre au public français les thèses de Davy et de Poisson. Jules Verne dispose donc des éléments propres à lui permettre d'adopter la théorie de Davy [...]⁹⁸.

Jules Verne représente alors le débat à travers des dissensions entre Axel et Lidenbrock : « Axel soutient l'hypothèse du noyau incandescent, et Lidenbrock celle du cœur refroidi⁹⁹ ». Sur cette question du feu central, « Verne se montre extrêmement habile, car, si l'on y prête bien attention, la question ne sera nullement tranchée à la fin du roman¹⁰⁰ ». De même pour la théorie de la Terre creuse : les personnages n'ayant pas atteint le cœur, n'étant pas descendus véritablement profondément, il peut ne s'agir que d'une gigantesque caverne.

Concernant la théorie sur la taille des animaux préhistoriques, G. Gohau explique qu'il « traîne dans la pensée commune de l'époque, sinon de toutes les époques, des séquelles des idées du siècle précédent », comme les idées de Buffon. Selon lui, la planète s'est refroidie par période, et « avait dans le passé une énergie supérieure, qui lui procurait des possibilités qu'elle a perdues¹⁰¹ », des possibilités qui auraient permis aux espèces d'avoir des capacités et des caractéristiques alors bien supérieures à celles des espèces qui les auraient remplacé (comme une taille importante). Buffon envisageait ainsi une théorie de la « dégénération », selon laquelle les espèces originelles, parfaites, n'avaient cessé de se dégrader¹⁰². La taille serait alors un indice de cette perfection, et plus l'on reculerait dans le temps et plus l'on rencontrerait des espèces de grande taille. La découverte de fossiles gigantesques alimentent sans doute cette image. Jules Verne, qui fait effectuer un voyage pas seulement spatial mais

97 *Ibid.*

98 *Ibid.*

99 COSTES, Guy et ALTAIRAC, Joseph. *Les Terres creuses : bibliographie commentée des mondes souterrains imaginaires, op. cit.*, p. 126.

100 *Ibid.*

101 *Ibid.*

102 En parlant des animaux découverts dans la mer Lidenbrock, Jules Verne fait ainsi dire à Axel : « les poissons comme les reptiles sont d'autant plus parfaits que leur création est plus ancienne » (VCT:214).

aussi temporel à ses personnages, leur fait ainsi rencontrer des espèces immenses, végétales comme animales, jusqu'à un ancêtre de l'humain.

Quand il n'utilise pas des données et des idées extérieures, Jules Verne met à profit ses propres expériences, ses expériences réelles :

Verne utilise une documentation sérieuse pour rédiger son roman, et d'abord ses souvenirs personnels. En 1861, il a fait un voyage au cours duquel il a visité le sud de la Norvège [...] et peut-être aperçu l'Islande. Il a parcouru le trajet de Hambourg à Copenhague que suivront Lidenbrock et Axel. À Copenhague, il a fait l'ascension du clocher de l'église du Frelser où Axel prendra ses leçons d'abîme¹⁰³.

Par ailleurs, Jules Verne ne se contente pas d'écrire à partir de ses recherches, mais il les inclut dans son texte. Elles ne servent alors pas seulement d'inspiration mais bien de garantie. « La référence scientifique est l'un des moyens par lesquels le texte vernien entre en rapport avec le réel et se donne une certaine vraisemblance. La fiction s'appuie sur la réalité pour exister¹⁰⁴ » explique D. Compère. Ainsi, Jules Verne cite notamment explicitement les scientifiques que nous avons évoqués. Par ce moyen, « Verne produit ce que l'on pourrait appeler un effet d'autorité ou un effet testimonial. Le renvoi à un nom de savant, nom plus ou moins connu du lecteur, apporte à celui-ci une garantie¹⁰⁵ ». Il se sert par exemple de Lidenbrock pour véhiculer ces références, tout en lui faisant utiliser cette même méthode pour asseoir ses dires auprès d'Axel, qui défend comme on l'a dit, des thèses contraires aux siennes : « Eh bien, je te dirai que de véritables savants, Poisson entre autres, ont prouvé que... » (VCT:44), « — [...] c'est aussi l'avis d'autres géologues distingués, que... » (VCT:44), « [...] moi j'ai à dire qu'à mon opinion se joignent les opinions de gens fort compétents. Te souviens-tu d'une visite que me fit le célèbre chimiste anglais Humphry Davy en 1825 ? » (VCT:45). Non seulement Jules Verne fait référence à des personnalités réelles, existantes, ce qui donne de la crédibilité à ses arguments, mais en plus il les représente comme étant nombreux et unis, et fait de ce nombre une force et un argument. C'est ce que rend l'emploi du pluriel « savants », « géologues », « gens », et du terme « autres » (« entre autres », « d'autres »). De plus, le discours est bien orienté en faveur de ces personnalités grâce aux adjectifs mélioratifs qui les

103 COMPERE, Daniel. « Un voyage imaginaire de Jules Verne » dans *Archives des lettres modernes*, n°174, 1977, p. 15.

104 COMPERE, Daniel. « Le jeu avec les références scientifiques dans les romans de Jules Verne » dans JACQUART, Danielle (dir.), *De la science en littérature à la science fiction*, op. cit. p. 140.

105 *Ibid.*, p. 141.

qualifient : « véritables », « distingués », « fort compétents », ce qui renforce leur légitimité. Quelques fois, c'est la science elle-même qui est prise comme référence : « La science géologique considère ce terrain primitif comme la base de l'écorce minérale, et elle a reconnu qu'il se compose de trois couches différentes, les schistes, les gneiss, les micaschistes, reposant sur cette roche inébranlable qu'on appelle le granit » (VCT:153). En posant « la science » comme sujet de « considérer » et « reconnaître », Jules Verne la personnalise et en fait une gardienne de la vérité, une instance surplombante, une garantie incontestable. Toutefois, cela relève également d'un certain scientisme, et de là, de l'inexactitude.

En effet, si la méthode de recherche de Jules Verne est rigoureuse et que ses explications sont souvent précises, il arrive cependant fréquemment que certains faits ou certaines données soient approximatives, inexactes, voire parfois tout à fait incorrectes. Par exemple, lorsque Lidenbrock demande à Axel quelle pression indique le manomètre, celui-ci répond seulement : « Une pression considérable » (VCT:170), et Lidenbrock s'en contente parfaitement (« — Bien. Tu vois qu'en descendant doucement [...] » (VCT:170)), ce qui contraste entièrement avec leur esprit scientifique. D'autres points sont eux parfaitement insensés. D. Compère et d'autres ont par exemple souligné que la rencontre de Lidenbrock avec Humphry Davy « en 1825 » est parfaitement incohérente : « Edmondo Marcucci a signalé le premier un étrange anachronisme : Lidenbrock affirme avoir discuté du noyau intérieur de la Terre avec Humphry Davy en 1825. Or, étant âgé de cinquante ans en 1863, il avait douze ans en 1825 !¹⁰⁶ ». On a pu qualifier ces effets « d'erreurs » mais le terme qu'emploie D. Compère est bien plus adapté : il s'agit de « supercheries » : « Jules Verne monte parfois de formidables supercheries qui trompent d'autant plus son lecteur qu'elles sont énormes¹⁰⁷ ». Il explique à propos de la rencontre évoquée entre Lidenbrock et Humphry Davy : « Cette discussion est donc impossible, mais elle arrange Verne, car elle apporte une caution à son personnage¹⁰⁸ ».

Rappelons-nous ici les termes de S. Lehman : la science-fiction est un « effet de réel », une « illusion ». Ainsi les « erreurs » de Jules Verne n'en sont pas, car le but n'est pas d'écrire quelque chose de « vrai » mais de vraisemblable, de crédible : « L'avantage du romancier sur le scientifique, c'est qu'il n'est pas tenu d'afficher pour exact le résultat de ses travaux, il est

106 COMPÈRE, Daniel. « Un voyage imaginaire de Jules Verne », *art. cit.*, p. 50.

107 *Ibid.*

108 *Ibid.*

contraint seulement de se mouvoir dans le vraisemblable¹⁰⁹». Ainsi l'incohérence de cette anecdote permet paradoxalement d'apporter de la crédibilité au *Voyage*, parce qu'elle permet, en supposant que Lidenbrock a rencontré Humphry Davy, non seulement de faire très explicitement référence à Humphry Davy, mais aussi d'en faire un personnage du monde de Jules Verne, et inversement, de faire de Lidenbrock une personnalité du monde réel, ce qui crée ainsi l'illusion d'une continuité entre le monde réel et le monde du récit, et donc l'illusion d'une absence de limite, d'une absence de différenciation entre les deux. Parfois, ces « supercheries » passent par des feintes ou des sortes de mensonges par omission qui permettent à l'auteur d'introduire et de développer certaines de ses idées :

L'auteur, astucieusement, met en scène les dernières inventions techniques de l'époque en nous expliquant comment les lampes de Ruhmkorff sont alimentées de manière autonome par la pile de Bunsen, mais continue de croire (ou plutôt feint de croire) que les volcans du monde sont tous réunis par le centre de la Terre, reprenant à son compte la vieille théorie de Kircher¹¹⁰.

Ainsi Jules Verne omet des débats et certaines découvertes scientifiques plus récentes pour pouvoir utiliser des théories plus anciennes, qui lui permettent d'imaginer ce qu'il veut, tout en conservant un apparent appui scientifique, même si celui-ci est caduc ou non vérifié. En vérité il « ment » assez peu, car comme nous le disions, le voyage ne suffit pas à prouver toutes les théories convoquées, seulement à les exposer, les illustrer et à les confronter. C'est que, ce qui importe, c'est bien l'illusion de réel, et non le réel à proprement parler. Rappelons par ailleurs qu'il s'adresse à des enfants, qui, loin d'être des scientifiques aguerris, sont tout au plus des scientifiques en herbe.

Cependant, il est vrai qu'à force de manipulations de ce type, Jules Verne donne parfois l'impression de s'éloigner de la vraisemblance, au point qu'on lui refuse quelquefois son entrée dans le champ de la science-fiction : « Jules Verne, quant à lui, fait de ses cavernes et cavités un usage propre à séduire son lectorat. En effet, il peuple les profondeurs d'animaux préhistoriques, conservés par on ne sait quel phénomène. Nous sommes visiblement hors du champ de l'anticipation, voire de la simple vraisemblance¹¹¹» déclare par exemple G. Gohau.

109 DEKISS, Jean-Paul. « Jules Verne et le futur » dans SERRES, Michel (dir.), *Jules Verne : De la science à l'imaginaire*, op. cit., p. 175.

110 COSTES, Guy et ALTAIRAC, Joseph. *Les Terres creuses : bibliographie commentée des mondes souterrains imaginaires*, op. cit., p. 126.

111 GOHAU, Gabriel. « Le monde des profondeurs », op. cit., p. 112.

1.2.2. Une dimension merveilleuse.

Les Voyages extraordinaires tiennent ainsi parfois plus du merveilleux que du rationnel, et le *Voyage au centre de la Terre* en est un bon exemple.

Jules Verne s'intéressa au domaine scientifique qui devint l'auxiliaire de son œuvre. Mais il demeurait un romancier, avide d'aventures, de personnages, de descriptions. Écrivain enthousiaste, attentif à son style et à ses intrigues, il fit souvent passer la démesure avant le sérieux. Ses plus grands chefs-d'œuvre [...] allient le progrès, l'audace et la fantaisie en perdant parfois de vue tout réalisme¹¹².

Rappelons que, selon les définitions évoquées précédemment, le merveilleux donne à voir un monde clos, où les faits surnaturels, merveilleux, n'ont pas besoin d'être expliqués ni justifiés de façon rationnelle, ils *sont* seulement.

Il est vrai effectivement que le monde du *Voyage au centre de la Terre* n'est pas le monde réel :

Bien plus que scientifiques, les romans verniens sont géographiques. Il s'agit littéralement d'une géo-graphie, car Verne écrit une Terre qui n'est pas exactement la Terre réelle ; c'est un monde imaginaire qui double le réel. Verne essaie de combler les blancs du planisphère, mais il les remplit à sa façon¹¹³.

Ajoutons que l'on retrouve l'idée d'une clôture et d'une indifférence entre le monde posé comme rationnel et celui posé comme merveilleux : si le « centre » de la Terre reste accessible par les brèches que constituent les cheminées des volcans et n'est pas complètement fermé au monde de la surface, c'est-à-dire au monde rationnel, il n'est pas ouvert sur lui pour autant, et reste un monde clos, fermé, à part, et les deux mondes évoluent ainsi indépendamment, dans l'indifférence et dans l'ignorance l'un de l'autre.

Nous disions précédemment qu'il y a parfois des « supercheries » et des inexactitudes dans la science du *Voyage au centre de la Terre*, et il faut maintenant préciser qu'il n'y a quelques fois pas d'explication rationnelle, scientifique, pour justifier ce que voient les personnages. Encore une fois, cela fonctionne par omission et de fait par supercherie. Le cas le

112 DEBRAY, Quentin. « Mercier, Verne, Huxley : les brèves rencontres entre la littérature et le progrès » dans *L'Atelier du roman : Jules Verne - Quand l'homme ne craignait pas la science*, n°90, 2017, p. 84.

113 COMPERE, Daniel. « Un voyage imaginaire de Jules Verne », *art. cit.* p. 9.

plus clair est celui de la rencontre avec le géant : juste avant, Lidenbrock découvrait un corps humain d'un autre temps, et déclarait : « Vous le voyez, reprit-il, il n'a pas six pieds de long, et nous sommes loin des prétendus géants » (VCT:257). Or ils rencontrent quelques pages plus loin un véritable géant, bien vivant. Les personnages restent « stupéfaits », Lidenbrock ne fait aucune remarque, n'argumente pas sur le sujet, ne revient pas sur ce qu'il disait précédemment et semble simplement ignorer, être indifférent à ce qu'ils viennent de voir, tandis qu'Axel s'exclamera :

Et maintenant que j'y songe tranquillement, maintenant que le calme s'est refait dans mon esprit, que des mois se sont écoulés depuis cette étrange et surnaturelle rencontre, que penser, que croire ? Non ! c'est impossible ! Nos sens ont été abusés, nos yeux n'ont pas vu ce qu'ils voyaient ! Nulle créature humaine n'existe dans ce monde subterrestre ! Nulle génération d'homme n'habite ces cavernes inférieures du globe, sans se soucier des habitants de sa surface, sans communication avec eux ! C'est insensé, profondément insensé ! (VCT:263)

Attardons-nous sur la dualité « que penser, que croire », antithétique, étant donné que « penser » renvoie à une réflexion, une logique, tandis que « croire », à la croyance, à la crédulité. Le fait que le premier verbe soit contrebalancé, voire remplacé par le second, symbolise l'impuissance de la rationalité dans une telle situation et la tentative de recours à la croyance. Un peu plus loin, avec le même effet, Axel déclare : « J'aime mieux admettre [...] » (VCT:263). La présence du verbe « aimer » donne l'impression d'un choix et renvoie à une subjectivité, hors d'un raisonnement logique. Certains ont qualifié cette rencontre de « fantastique » : « La vision de l'homme géant appartient au fantastique pur tel que le définit Tzvetan Todorov [...]. L'hésitation du narrateur est ici si forte qu'il va jusqu'à démentir sa propre description¹¹⁴», mais il nous semble qu'elle reste dans le domaine du merveilleux. Effectivement, les exclamations et les négations marquent le trouble et la contradiction du fait avec la raison, mais néanmoins, il n'y a ici à nos yeux pas d'hésitation réelle, seulement un déni : l'utilisation de « voyaient » dans « nos yeux n'ont pas vu ce qu'ils voyaient », plutôt par exemple que « croire voir », « imaginer voir », indique que les yeux ont bien vu, que le fait s'est bien produit, et que si l'esprit ne l'accepte pas, ce n'est qu'en apparence. Le fait est ainsi seulement merveilleux, sa réalité n'est pas réellement remise en doute, aucune explication rationnelle n'est présente pour l'expliquer, et l'esprit d'Axel doit simplement l'accepter.

114 *Ibid.*, p. 27.

D'autres éléments encore entrent dans le domaine du merveilleux. S. Lehman exprimait ainsi son goût pour les listes de termes scientifiques, qui le renvoient à des éléments merveilleux, aux contes :

J'aime l'usage intensif que Verne fait des listes et je trouve celle-ci particulièrement envoûtante : Chersites – Leptothérium – Mericotherium – [...]. Le surgissement de termes latins ou grecs au cœur même de la narration est l'un des avantages les plus significatifs que l'écrivain peut trouver à l'emploi du vocabulaire scientifique car, comme l'écrit Don Webb [...] : 'ce n'est pas une démonstration d'érudition, mais une technique utilisée par les magiciens depuis des siècles pour accroître la puissance de leurs invocations'¹¹⁵.

Un peu plus loin, il parle encore de « sorcellerie¹¹⁶» et du « caractère sorcier des listes verniennes¹¹⁷». Jules Verne lui-même semble tendre un fil entre ces deux domaines, en déclarant au début du récit : « il y a en minéralogie bien des dénominations semi-grecques, semi-latines, difficiles à prononcer, de ces rudes appellations qui écorcheraient les lèvres d'un poète » (VCT:8).

Ainsi Jules Verne tend à s'échapper du carcan de la logique, de la rationalité et de la science, malgré les apparences :

Jules Verne ruse. Il feint d'adorer la science car il faut rendre un culte aux divinités de son temps, mais en réalité ce qu'il aime, c'est ce qui échappe à la science ; il feint de croire que la science promet des merveilles, mais ce faisant, il se fait le souterrain propagateur d'un esprit antiscientifique : celui qui attend l'enchantement. Cela peut se dire aussi de l'exploration de la Terre : ce que Jules Verne et ses lecteurs aiment, c'est qu'il reste un monde inexploré, plein d'inconnu [...] ¹¹⁸.

Malgré tout, il nous semble que cet apport merveilleux, assez ponctuel, ne s'oppose pas à l'illusion de réel et de vraisemblance que l'auteur s'applique à rendre tout au long du roman : il y a bien un dépassement de la vraisemblance, mais non pas un détachement. L'utilisation du silence de Lidenbrock et le déni d'Axel sur cet événement particulièrement merveilleux est une manœuvre qui le rend bien : il n'y a certes pas d'explication rationnelle à leur rencontre avec

115 LEHMAN, Serge. « Par delà le vortex », *op. cit.*, p. 744.

116 *Ibid.*, p. 746.

117 *Ibid.*, p. 748.

118 LEPESQUEUR, Yves. « Jules Verne traître à la science ? » dans *L'Atelier du roman : Jules Verne - Quand l'homme ne craignait pas la science*, *op. cit.*, p. 35.

le géant, mais en vérité il n'est pas dit qu'il n'y en a aucune, seulement qu'ils ne la perçoivent pas. C'est que l'expérience est en vérité posée comme supérieure aux théories, aux hypothèses et aux calculs scientifiques, et finalement comme le moyen le plus rationnel de comprendre les choses – autrement dit, ce n'est pas parce qu'il n'y a pas d'explication rationnelle établie que les faits n'existent pas, seulement que « la science » n'a pas encore trouvé l'explication : « Je ne t'expliquerai rien, car c'est inexplicable » déclarait Lidenbrock à Alexis face à la mer, « mais tu verras et tu comprendras que la science géologique n'a pas encore dit son dernier mot » (VCT:192). L'expérience, marquée par le verbe « voir », est liée à la compréhension (« comprendras »), une compréhension qui peut se passer d'explication. Ainsi « c'est inexplicable » est à mettre en relation avec « la science géologique n'a pas encore dit son dernier mot », autrement dit, « c'est inexplicable » pour le moment, dans l'état des sciences au XIX^{ème} — « c'est que la science est éminemment perfectible, et que chaque théorie est incessamment détruite par une théorie nouvelle » expliquait Lidenbrock (VCT:44). Plusieurs fois au cours de son récit, Jules Verne glisse subtilement cette relativité, qui lui ouvre des libertés d'imagination et d'insertions merveilleuses, par exemple grâce à des précisions temporelles (« aujourd'hui », « alors ») : « il le classait sans hésiter parmi les six cents espèces que la science compte aujourd'hui » (VCT:9), « tel était alors l'état de la science paléontologique, et ce que nous en connaissions suffisait à expliquer notre attitude devant cet ossuaire de la mer Lidenbrock » (VCT:254).

On voit de ce fait apparaître dans le *Voyage au centre de la Terre* une dualité entre le rationnel et le merveilleux, mais sans que l'un prenne véritablement le pas sur l'autre, à l'image de la fin du voyage : « De ce savant de cabinet [Axel], Lidenbrock va faire un savant audacieux chez qui s'allieront le goût du merveilleux et la rigueur de la méthode expérimentale¹¹⁹ » expliquait D. Compère. « Le récit vernien apparaît donc comme hybride, autre forme de la duplicité, composé de roman réaliste et de conte merveilleux » — une hybridité qui a longtemps été qualifiée de « merveilleux scientifique¹²⁰ ».

119 COMPÈRE, Daniel. « Un voyage imaginaire de Jules Verne », *art. cit.*, p. 20.

120 PICOT, Jean-Pierre. « Science amusante et science délirante » dans SCHNABEL William (intro.), *Iris : Jules Verne entre science et mythe*, *op. cit.*, p. 151.

1.2.3. Un merveilleux-scientifique.

Cette dualité est la raison du flou générique qui peut entourer certains livres de science-fiction, d'autant plus quand, comme le texte de Jules Verne, ils en constituent les prémices. Le « prix Jules Verne » qui était autrefois décerné en atteste :

Les créateurs du prix usent d'une multiplicité de désignations génériques pour évoquer le domaine littéraire qu'ils ambitionnent de relancer autour de Verne. C'est là un trait caractéristique de cette période où aucune désignation ne s'impose de façon univoque [...]. Le prix Verne célèbre ainsi 'le roman scientifique où l'imagination dépasse les connaissances humaines de l'heure présente, mais où l'inspiration est guidée par une documentation sûre et un esprit averti, sinon des certitudes, du moins des possibilités de l'invention'¹²¹.

Avant l'apparition de la désignation « science-fiction », on a parlé notamment de « merveilleux scientifique » dans le monde francophone et de « scientifiction » dans le monde anglophone, qui rendent à notre sens tout aussi bien, si ce n'est mieux, la dualité que nous évoquons. C'est ce dernier terme qui fut remplacé par « science fiction », qui s'est ensuite imposé en France en « science-fiction » à la place du « merveilleux scientifique ». Revenons un instant sur ces « ancêtres » de la science-fiction, qui illustrent « l'hybridité » du *Voyage au centre de la Terre*.

Le merveilleux scientifique, nous dit M. Renard en 1909, est le « produit fatal d'une époque où la science prédomine sans que s'éteigne pourtant notre éternel besoin de fantaisie¹²² ». É. Pézard et H. Chabot expliquent dans une note :

La formule « merveilleux scientifique » (sans trait d'union) s'est développée dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Dès 1869, Firmin Boissin écrivait que, dans *La Seconde Vie*, « Saintine avait délaissé le roman d'observation et de sentiment pour se lancer dans le merveilleux scientifique et l'étude des hallucinations humaines » [...]. Le terme est notamment utilisé pour désigner le magnétisme animal et l'hypnotisme, ainsi que le spiritisme, qui réunissent phénomènes extraordinaires et

121 BAREL-MOISAN Claire. « Anticipation et légitimation : le prix 'Jules Verne' » dans *Contextes : L'anticipation dans les discours médiatiques*, n°21, 2018, [<https://journals.openedition.org/contextes/6725>], citant : « Le Prix Jules Verne. La Petite Fille de Michel Strogoff, par O. Béliard » dans *Lecture pour tous*, mars 1927, p. 74. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5417731c/f74.image>]

122 RENARD, Maurice. « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès » dans *ReS Futuræ*, n°11, 2018. [<https://journals.openedition.org/resf/1201>]. Initialement paru dans *Le Spectateur*, tome I, n° 6, octobre 1909.

quête de légitimité scientifique : ils forment le sujet de l'ouvrage de Durand de Gros, *Le Merveilleux scientifique* [...] ¹²³.

M. Renard en donne la définition suivante : « Le roman merveilleux-scientifique est une fiction qui a pour base un sophisme ; pour objet, d'amener le lecteur à une contemplation de l'univers plus proche de la vérité ; pour moyen, l'application des méthodes scientifiques à l'étude compréhensive de l'inconnu et de l'incertain ¹²⁴».

Le « sophisme » dont il est question nous renvoie aux « supercheries » évoquées, que M. Renard appelle « éléments vicieux » : « C'est l'introduction, volontaire, dans la chaîne des propositions, d'un ou de plusieurs éléments vicieux, de nature à déterminer, par la suite, l'apparition de l'être, ou de l'objet, ou du fait merveilleux ¹²⁵», comme par exemple la feinte de Jules Verne de croire au fait que les volcans communiquent tous entre eux, ce qui permet aux personnages d'entrer par l'un et de ressortir par un autre. « Ce procédé général pour construire la charpente d'une histoire merveilleuse-scientifique, revêt des formes infiniment variées ¹²⁶» qui ont toujours la science, la rationalité pour fondement :

Nous pouvons admettre comme certitude telles hypothèses scientifiques, et en déduire les conséquences de droit. [...] Nous pouvons encore confondre deux notions : prêter à l'une certaines propriétés de l'autre, subterfuge qui nous permettra d'appliquer à la première tel système d'investigation en réalité impraticable mais qui nous aidera à solutionner un problème en le supposant résolu. [...] Nous pouvons aussi appliquer des méthodes d'exploration scientifique à des objets, des êtres ou des phénomènes créés dans l'inconnu par des moyens rationnels d'analogie et de calcul, par des présomptions logiques ¹²⁷.

Il y a bien un besoin de vraisemblance malgré les supercheries, ainsi que nous l'expliquions. De ce fait, « la vraisemblance inquiétante du récit est en raison directe du petit nombre d'éléments vicieux qu'on y insinue. Moins il y a de faussetés, plus la logique sauvegardée prête à l'œuvre cet air de vérité si émouvant ».

Cette vraisemblance est qualifiée « d'inquiétante », parce que l'illusion de réel offre une ouverture sur « l'inconnu » dont nous parle M. Renard et qu'elle déstabilise en provoquant un

123 *Ibid.*

124 *Ibid.*

125 *Ibid.*

126 *Ibid.*

127 *Ibid.*

doute, une remise en question, un « vertige », qui permet de tendre vers la « vérité » dont il est question dans sa définition. Ainsi le merveilleux scientifique :

[...] nous révèle, dans une clarté neuve et saisissante, l'instabilité des contingences, la menace imminente du possible. Il nous donne le malaise nauséeux du doute. Enfin, par lui, toute l'horreur de l'inconnu nous apparaît avec une intensité terrible. Il nous découvre l'espace incommensurable à explorer en dehors de notre bien-être immédiat ; il dégage sans pitié de l'idée de science toute arrière-pensée d'usage domestique et tout sentiment d'anthropocentrisme. Il brise notre habitude et nous transporte sur d'autres points de vue, hors de nous-mêmes¹²⁸.

Enfin, c'est avant tout par la présence, par l'évolution dans cet « inconnu » que la science peut-être merveilleuse, c'est-à-dire ainsi qu'il peut s'agir d'un « merveilleux scientifique ». Nous retrouvons là les termes de S. Lehman, le « mystère » et les « profondeurs cachées » :

C'est là, dans le monde des choses ignorées ou douteuses, qu'il doit puiser la substance de ses diverses réalisations, et non pas dans le monde des choses connues et certaines. Car la science est incapable de nous montrer nulle merveille, au sens propre du mot. Loin de là, elle est la grande tueuse de miracles. Il n'y a de merveille que dans le mystère, dans l'inexpliqué. Tout prodige cesse d'en être un aussitôt que nous pénétrons ses causes réelles et sa véritable nature, — dès qu'il passe du ressort de l'ignorance ou de celui du doute dans celui de la science¹²⁹.

Toute cette définition, outre le fait qu'elle montre bien les fondements de la science-fiction, nous semble parfaitement convenir au *Voyage au centre de la Terre*. M. Renard, en parlant notamment de *Vingt milles lieues sous les mer* déclarait cependant :

Il s'agit de lancer la science en plein inconnu et non pas d'imaginer qu'elle a enfin accompli telle ou telle prouesse en voie réelle d'exécution. Il s'agit, par exemple, d'avoir l'idée d'une machine à explorer le temps, et non pas d'admettre qu'un personnage fictif a construit un sous-marin, dans le moment même où les ingénieurs authentiques sont sur la piste de cette découverte. [...] Jules Verne n'a pas écrit une seule phrase de merveilleux-scientifique. De son temps, la

128 *Ibid.*

129 *Ibid.*

science était grosse de certaines trouvailles ; il s'est borné à l'en croire accouchée, devant qu'elle ne le fût¹³⁰.

Mais il nous semble que cet argument ne convient pas au *Voyage au centre de la Terre* : la science n'était certainement pas prête de découvrir un océan véritable sous Terre ni de rencontrer des êtres antédiluviens bien en chair, surtout que, comme on le sait évidemment, elle ne le sera jamais. Jules Verne a de ce fait, selon nous, bien lancé « la science en plein inconnu ».

La « scientifiction » dans le monde anglophone possède une définition très similaire, pour ne pas dire identique, à celle du merveilleux scientifique. Retenons que l'on retrouve ainsi les deux pôles principaux, l'aspect scientifique : « Dans le premier éditorial d'*Amazing*, Gernsback avait statué : 'Par 'scientifiction' j'entends des histoires comme celles qu'écrivaient Jules Verne, H.G. Wells, Edgar Poe — des fictions passionnantes enrichies de faits scientifiques et de visions prophétiques'¹³¹», et l'aspect merveilleux, fictionnel, porté par « l'inconnu » et le « mystère » : « [Wertenbaker répondit à Gernsback :] '[...] La scientifiction nous entraîne dans les régions les plus reculées de l'univers, là où le mystère règne encore [...]'¹³²».

Que l'on assigne Jules Verne au merveilleux scientifique, à la scientifiction ou encore à la science-fiction, il reste dans tous les cas bien appuyé sur cet apparent paradoxe, entre rationalité et merveilleux : « Jules Verne aboutit alors à un véritable conte de fées scientifique¹³³ » disait H. Ozanne. Sans doute est-ce là aussi le fruit de son contrat avec P.-J. Hetzel, car en vérité Jules Verne « aimait à se faire appeler par ses proches 'le vieux conteur' : il préférait à l'évidence conter que compter¹³⁴ » :

Verne s'en est tenu sa vie durant au contrat qui le liait à la maison Hetzel, et qui impliquait que les récits publiés dans la collection des *Voyages extraordinaires* répondissent à une exigence pédagogique et laïque ; or il y a très vite un hiatus entre le projet hetzélien, qui était soucieux de crédibilité scientifique, et les affinités de Verne pour la fantaisie et pour la féerie¹³⁵.

130 *Ibid.*

131 LEHMAN, Serge. « Par delà le vortex », *op. cit.*, p. 733.

132 *Ibid.*, p. 734.

133 OZANNE, Henriette. « De quelques sources verniennes », *op. cit.*, p. 8.

134 PICOT, Jean-Pierre. « Science amusante et science délirante », *art. cit.*, p. 155.

135 *Ibid.*

Il peut sembler, en apparence, que le *Voyage au centre de la Terre* ressemble bien au *Voyage dans le cristal* du fait de ce paradoxe. En vérité, il y a sur ce point des différences subtiles mais fondamentales et déterminantes entre les deux textes, notamment en ce qui concerne le moyen et le but.

Concernant le moyen, rappelons ici que le paradoxe chez George Sand est avant tout instauré au travers du jeu sur une prétendue hésitation entre deux interprétations, qui n'existe pas chez Jules Verne comme nous l'avons dit. Parfois Axel a des hallucinations et des rêves, mais ils sont considérés comme tel et il n'y a pas d'interrogation sur ce qu'ils sont, il n'y a pas de questionnement en jeu pour savoir s'ils de l'ordre du réel ou non. Leur dimension prémonitoire est quant à elle seulement de l'ordre du merveilleux, parce qu'aucun besoin de la comprendre, de la rationaliser n'est évoqué. Il y a finalement bien deux univers qui existent simultanément dans le *Voyage dans le cristal* et dans le *Voyage au centre de la Terre*, mais dans le premier cas, ces univers coexistent seulement, l'un réel, l'autre métaphysique, et se troublent partiellement l'un l'autre, tandis que dans le deuxième cas, ces univers s'inscrivent dans une continuité plus que dans une co-présence ; autrement dit, le monde surprenant du centre de la Terre n'est que la continuité (qui était alors inconnue) du monde réel, alors que le monde de cristal est un univers parallèle au monde réel – deux mondes entre lesquels Alexis fait des allers-retours jusqu'à pouvoir vivre dans les deux à la fois. De ce fait, les faits extraordinaires du *Voyage dans le cristal* possèdent une explication rationnelle et une explication surnaturelle, tandis que les faits extraordinaires du *Voyage au centre de la Terre* présentent soit une explication rationnelle soit pas d'explication du tout, et dans ce deuxième cas, on est à la frontière entre l'omission de l'explication rationnelle en tant que « supercherie » qui conserve néanmoins la vraisemblance, et l'indifférence pure à une quelconque explication rationnelle, qui est de l'ordre du merveilleux et qui dépasse la vraisemblance.

Le but des deux auteurs semble aussi très proche, en apparence : au-delà de la motivation didactique commandée par P.-J. Hetzel, il s'agit également pour Jules Verne de réenchanter le réel et de lutter contre « l'incrédulité » de son temps. La conclusion d'Axel en atteste : « Voici la conclusion d'un récit auquel refuseront d'ajouter foi les gens les plus habitués à ne s'étonner de rien. Mais je suis cuirassé d'avance contre l'incrédulité humaine » (VCT:303). S. Lehman disait ainsi : « loin d'être l'esthétique de l'âge des lumières et de la raison scientifique triomphante, il se pourrait au contraire qu'elle [la science-fiction] doive

son succès à sa faculté d'étancher la soif des mystères et d'extases d'une époque notoirement désenchantée¹³⁶». Jules Verne et George Sand semblent également d'accord sur le fait que la nature recèle de choses extraordinaires¹³⁷, néanmoins, George Sand s'appuie sur une dimension métaphysique, un mysticisme qui n'est pas présent dans le *Voyage au centre de la Terre*, où il s'agit davantage d'estimer qu'il existe des choses extraordinaires que la science n'a pas encore découvertes ni pu expliquer, et non pas de choses qui dépassent absolument la science comme chez George Sand.

On comprend de cette façon la proximité que le fantastique et la science-fiction entretiennent, depuis leurs débuts et aujourd'hui encore, où il est fréquent de les retrouver confondus, regroupés ou du moins à proximité dans les librairies, physiques comme virtuelles.

Que le surgissement de ces genres soit expliqué communément comme une réponse à une époque très rationnelle, donne à penser que leur popularité actuelle, en particulier chez la jeune génération, s'explique de la même manière. Notre société comporte bien, dans la continuité du XIX^{ème}, un athéisme porté à l'extrême où toute croyance est mise en doute, au point que certains n'aient plus même « foi » en la science et nourrissent des « théories du complot » comme celle de la Terre plate, en recrudescence depuis quelques temps¹³⁸, ainsi qu'on peut le voir sur les réseaux sociaux, ou comme le « climatoscepticisme », porté par quelques puissants actuels de notre monde¹³⁹. En réponse, on voit également réémerger, comme au XIX^{ème}, un nouvel engouement et une nouvelle fascination pour l'occulte, le surnaturel et l'inexplicable, notamment dans le domaine de la santé (qui s'explique également par une méfiance vis-à-vis de l'industrie de la santé et par les accusations portées aux « lobbys pharmaceutiques » de manipuler les études en leur faveur). L'essor actuel des médecines dites « alternatives » est un bon exemple, ainsi que l'on a pu le mentionner avec le nouvel intérêt accordé à la cristalothérapie et à la lithothérapie, pour ne citer qu'elles. Le fantastique et la science-fiction permettent de composer avec cet univers et/ou de le bousculer : le fantastique déstabilise délibérément l'esprit rationnel tandis que la science-fiction pousse à le dépasser en feignant de ne pas le contredire :

136 LEHMAN, Serge. « Par delà le vortex », *op. cit.*, p. 749.

137 « — C'est merveilleux ! — Non, c'est naturel » (VCT:203) répondait ainsi Lidenbrock à Axel.

138 [<https://www.nationalgeographic.fr/sciences/un-francais-sur-10-pense-que-la-terre-est-plate>] [https://www.lexpress.fr/actualite/sciences/ils-partent-en-bateau-pour-prouver-que-la-terre-est-plate_2057013.html].

139 [<https://www.franceinter.fr/environnement/donald-trump-un-climato-sceptique-a-la-tete-du-pays-le-plus-pollueur-au-monde>]

Je crois que la science-fiction est, pour ceux qui la découvrent au bon moment, une façon de sauver la magie, c'est-à-dire un état enfantin du moi où l'espace, le temps, la causalité ne représentent pas encore la totalité de l'existence, où il reste un faible espoir, une petite marge avant la chute dans le nihilisme ordinaire qui est la seule attitude possible devant le monde-matière¹⁴⁰.

Finalement, malgré les quelques convergences que nous avons mentionnées, le choix d'un tel registre pour le *Voyage au centre de la Terre* implique bien des différences marquantes et fondamentales avec le *Voyage dans le cristal*. La transformation qu'a effectuée Jules Verne est bien visible et signale son indépendance vis-à-vis du texte de George Sand, d'autant plus que, comme nous le disait J.-P. Picot, il appréciait de s'éloigner davantage de la vraisemblance. Peut-être aurait-il voulu suivre davantage George Sand sur la voie des choses mystiques et magiques – ce qui impliquerait et témoignerait encore davantage de son habileté et de sa capacité à dépasser, s'il le faut, certains aspects du *Voyage dans le cristal*. Ajoutons que cette transformation profonde, en plus de donner toute sa coloration au texte de Jules Verne, est devenue un aspect significatif de son style, c'est-à-dire une marque de sa singularité.

L'habileté de Jules Verne et son autonomie se confirment finalement, comme nous allons le voir, à travers l'exemple d'une réduction, qui illustre encore davantage le recul que Jules Verne peut avoir sur le texte source.

2. Une restriction : présence/absence de discours féministe dans les Voyages.

Nous venons de voir que Jules Verne était capable de transformer, de modifier profondément le texte d'origine pour lui donner sa propre coloration, et il faut maintenant montrer que cette appropriation passe également par des restrictions, des renoncements. En effet, si la transformation d'un texte illustre avant tout l'habileté de l'auteur, sa créativité, et sa capacité de dépassement, le fait de renoncer à en reprendre certains éléments atteste d'une prise de liberté peut-être encore plus significative, d'une capacité à se détacher du texte originel et à imposer des limites à sa reprise.

Concernant les *Voyages*, il semble que Jules Verne n'ait pas repris la dimension féministe du texte de George Sand qui, lorsque l'on y regarde d'un peu plus près, est un aspect clef de l'œuvre, incarné bien entendu essentiellement au travers du personnage de Laura.

140 LEHMAN, Serge. « Par delà le vortex », *op. cit.*, p. 757.

2.1. La parenté des personnages féminins.

Les deux personnages féminins des œuvres n'échappent pourtant pas aux similitudes que nous évoquions en première partie. Autrement dit, Jules Verne semble d'abord bien s'être appuyé sur le personnage de Laura pour construire celui de Graüben.

2.1.1. Une identité commune.

Nous remarquons en premier lieu que Graüben et Laura ont les mêmes statuts et sont désignées de la même façon.

Laura était la fille de ma tante Gertrude, sœur de mon feu père, dont mon oncle Tungsténus était le frère aîné. Laura était orpheline, bien que son père à elle fût vivant. (VDC:22)

La maison lui appartenait en tout propriété, contenant et contenu. Le contenu, c'était sa filleule Graüben, jeune Virlandaise de dix-sept ans, la bonne Marthe et moi. (VCT:11)

Chez les deux auteurs, les jeunes femmes entretiennent ainsi un lien de parenté avec Alexis, Axel et les oncles. Chez Jules Verne, le statut de « nièce » (et donc de « cousine », puisque Lidenbrock est, comme on l'a vu, également l'oncle d'Axel) est précisé à la fin du récit¹⁴¹. Ce lien de parenté est donc le même, et elles sont ainsi toutes deux les cousines d'Alexis et d'Axel, et les nièces de Tungsténus et Lidenbrock. Nous ajouterons qu'elles ont pratiquement le même âge : Graüben est présentée comme une « jeune Virlandaise de dix-sept ans » et Laura comme « une fille de seize-ans » (VDC:22).

Orphelines¹⁴², elles sont aussi toutes les deux sous la responsabilité de leur oncle. Graüben est officiellement la pupille de Lidenbrock¹⁴³, et le choix d'un mari pour Laura revient en partie à Tungsténus, chez qui elle réside pendant presque tout le temps du récit : « mon père, qui désire me voir mariée quand il reviendra se fixer près de moi, a chargé mon oncle et ma cousine Lisbeth de me trouver un mari d'un âge assorti au mien » (VDC:56).

141 « ma jolie Virlandaise, abdiquant sa position de pupille, prit rang dans la maison de König-strasse en la double qualité de nièce et d'épouse » (VCT:306).

142 Laura est dite « orpheline » : on ne sait rien à propos de sa mère, si ce n'est que Laura demeure « avec sa gouvernante et une vieille cousine qui remplaçait sa mère » (VDC:25) – on peut donc la supposer morte ou inconnue. Son père est par contre « vivant », mais il ne s'est pas occupé de son éducation et est parti vivre à l'étranger, d'où son statut « d'orpheline », comme l'explique Alexis : « c'était un négociant actif qui, à la suite de médiocres affaires, était parti pour l'Italie, d'où il avait passé en Turquie, [...] » (VDC:22).

143 « La pupille de mon oncle [...] » (VCT:21).

2.1.2. Des rôles similaires.

Elles tiennent aussi des rôles quelque peu similaires, et incarnent notamment toutes deux l'amour dans les récits.

En revanche, nous nous étions beaucoup connus, sa fille et moi, car nous avons été élevés ensemble à la campagne. (VDC:22)

— C'est la vérité, Laura, m'écriai-je avec feu : je regrette la campagne et le temps où nous étions si heureux ensemble. (VDC:23)

Puis, l'instant de la récréation venue, nous sortions tous les deux, nous promenions par les allées touffues de l'Alster, et nous nous rendions de compagnie au vieux moulin goudronné qui fait si bon effet à l'extrémité du lac ; chemin faisant, on causait en se tenant par la main. Je lui racontais des choses dont elle riait de son mieux. On arrivait ainsi jusqu'au bord de l'Elbe, et, après avoir dit bonsoir aux cygnes qui nagent parmi les grands nénuphars blancs, nous revenions au quai par la barque à vapeur. (VCT:22)

Il y a comme on le sait une différence de chronologie entre les deux œuvres : chez Jules Verne, l'amour est déjà installé entre les deux personnages au début de l'histoire, tandis qu'il ne l'est pas encore chez George Sand. Toutefois, quand Alexis se remémore son enfance avec sa cousine, il semble tout de même avoir déjà la nostalgie d'un amour d'enfance, du moins d'une complicité champêtre, marquée par l'adverbe « ensemble » utilisé à deux reprises et par l'évocation de la campagne : « nous avons été élevés ensemble à la campagne », « je regrette la campagne ». Chez Jules Verne, cet amour champêtre – encore infantin – est en cours au début du récit, mais rappelle bien l'enfance évoquée par Alexis. Dans cet extrait, la campagne est notamment évoquée : « allées touffues », « vieux moulin », « lac », « au bord de l'Elbe », « cygnes », « les grands nénuphars blancs ». La complicité transparaît dans les termes « tous les deux » et dans les actions comme « en se tenant la main ».

Les auteurs nous font aussi tous deux part des fiançailles des protagonistes. Dans les deux cas, elles sont officieuses : Laura est destinée à Walter mais se promet oralement à Alexis, et Axel et Graüben se sont fiancés « à l'insu » de leur oncle :

[...] sois tranquille, je n'aime pas Walter, et je ne serai jamais qu'à toi. (VDC :49)

Nous nous étions fiancés à l'insu de mon oncle. (VCT:22)

À la fin des deux œuvres, elles endossent toutes les deux un nouveau statut, celui d'épouse. Alexis évoque sa « chère femme » (VDC:146), et Alex encore plus explicitement déclare : « ma jolie Virlandaise, abdiquant sa position de pupille, prit rang dans la maison de Königstrasse en double qualité de nièce et d'épouse » (VCT:306). Le rite d'initiation d'Alexis et d'Axel accompli, le mariage peut alors s'officialiser.

Graüben et Laura ont également, de façon plus générale, le rôle d'initiatrice. Ce sont elles qui poussent Alexis et Axel à entreprendre le voyage.

— Ne te retourne pas, ne me regarde pas, disait-elle ; laisse cette pauvre rose tranquille, et viens cueillir avec moi les fleurs de pierreries qui ne se flétrissent pas. Viens, suis-moi. [...] Vite, vite, ami, partons pour les féeriques régions du cristal. (VDC:33)

[...] mais rien ne put distraire mon attention absorbée, concentrée pour ainsi dire dans une seule pensée, celle de complaire à Nasias et de mériter la main de sa fille. (VDC:81)

Quoi ! Cette enfant m'encourageait à prendre part à cette expédition ! Elle n'eût pas craint de tenter l'aventure ! Elle m'y poussait, moi qu'elle aimait cependant ! (VCT:50)

« [...] Au retour, Axel, tu seras un homme, son égal, libre de parler, libre d'agir, libre enfin de... » La jeune fille, rougissante, n'acheva pas. Ses paroles me ranimaient. (VCT:53)

— Va, mon cher Axel, va, me dit-elle, tu quittes ta fiancée, mais tu trouveras ta femme au retour. (VDC:55)

Dans le *Voyage* de George Sand, Laura intime à Alexis de la suivre, ce qui est marqué par un usage de l'impératif : « ne te retourne pas, ne me regarde pas », « viens, suis-moi », « partons » ; que l'on retrouve chez Jules Verne à un moment décisif, quand Axel accepte de suivre Lidenbrock : « va, mon cher Axel, va ». Le lexique est aussi chez les deux auteurs celui de l'encouragement et du départ : on trouve chez George Sand le verbe « partir » et la répétition du verbe « venir », et chez Jules Verne les verbes « encourager, pousser, aller ».

Dans leur encouragement, elles provoquent, mettent en jeu la même chose : leur main. Dans les deux œuvres, la pensée d'un mariage permet à Alexis et Axel de ne pas appréhender le voyage et de se lancer dans cette aventure. Chez George Sand, cette idée permet à Alexis de ne pas penser à autre chose : « rien ne put distraire mon attention, absorbée, concentrée » ; chez Jules Verne de la même manière, elle redonne courage à Axel : « ses paroles me ranimaient ».

En suggérant qu'au retour du voyage les protagonistes pourront les épouser, elles renvoient aussi toutes les deux Alexis et Axel à une même idée : ils doivent mériter ce mariage. On trouve ainsi chez George Sand les verbes « complaire » et « mériter ». Chez Jules Verne, ce mérite est anticipé, comme le montre l'usage du futur : « tu seras un homme », mais on retrouve bien l'idée de mérite, renforcée par l'anaphore « libre de parler, libre d'agir, libre enfin de... ». Ce mérite est chez Jules Verne comme chez George Sand lié à la position d'Alexis et d'Axel face à leurs oncles : on attend d'eux qu'ils se hissent à la hauteur de leurs oncles. Ainsi « son égal » renvoie au professeur Lidenbrock, et Nasias est le COI de complaire : « complaire à Nasias ».

Pendant le voyage, elles continuent d'être une source de motivation pour Alexis et Axel.

Et je m'élançai vers elle, mais elle mit un doigt sur ses lèvres, et me montrant les traîneaux, elle me fit signe de la suivre et disparut avant que j'eusse pu la rejoindre. (VDC:91)

C'était un espoir. Chaque pas le confirmait, et je me réjouissais à cette idée de revoir ma petite Graüben. (VCT:138)

On retrouve chez Alexis et chez Axel ce même désir de retrouver respectivement Laura et Graüben. Les deux auteurs utilisent donc tous deux le préfixe « re- » : « rejoindre » chez George Sand et « revoir » chez Jules Verne. Ces deux extraits montrent aussi combien la pensée de leur amour est présente pendant le voyage. En effet, ici, Alexis hallucine, ce qui montre l'importance que son inconscient donne à Laura. Axel, quant à lui, songe à Graüben, comme ici où il retrouve un peu d'espoir, ou au contraire quand il désespère. Nous ajouterons qu'il va jusqu'à baptiser de son nom un port, le port Graüben (VCT:209), qui symbolise alors Graüben comme son attache, son ancrage, d'où il est parti et vers où il espère revenir.

Nous voyons que les personnages féminins partagent des similarités fondamentales. Il y a de fortes chances pour que Jules Verne se soit inspiré du personnage de Laura pour façonner Graüben.

S. Vierende notait, en vue de prouver que Jules Verne n'avait pas pu copier George Sand, que P.-J. Hetzel, son éditeur, lui avait reproché l'absence d'intrigue amoureuse dans le *Voyage*, dans une lettre de 1863¹⁴⁴, avant la publication de *Laura*. La date était de nouveau erronée : il

144 « Dans la correspondance de Verne avec son éditeur Hetzel, une lettre de 1863 doit se rapporter au *Voyage*. Hetzel a probablement critiqué la sécheresse de l'intrigue amoureuse, car Verne répond qu'il est incapable 'de trouver les mots du cœur' qu'on lui réclame [...] ». VIERNE, Simone. « Deux voyages initiatiques en 1864 : *Laura* de George Sand et le *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne », *op. cit.*, p. 105.

s'agissait non de 1863 mais de 1866. Le *Voyage* était déjà publié et les deux correspondants évoquaient donc un autre roman. Mais cette remarque de S. Vierge n'est pas sans intérêt : en réalité, considérée autrement (c'est-à-dire au-delà de son argument chronologique erroné), elle nous permet de prouver l'inverse de ce que démontrait S. Vierge : elle montre que Jules Verne avait une raison de s'inspirer du personnage de Laura pour façonner Graüben. Il avait en effet besoin d'un personnage féminin pour former un couple, et donc une intrigue amoureuse, ce qu'il ne savait pas faire, selon ses propres mots. La datation de la lettre, postérieure à la publication du *Voyage*, n'empêche pas cet argument : les déclarations de Jules Verne dans cet échange ne s'appliquent pas spécifiquement à l'œuvre sur laquelle portait la critique de P.-J. Hetzel, mais sont une déclaration générale à propos de son style et de son inspiration :

J'arrive maintenant à la chose la plus grave. Je suis très maladroit à exprimer des sentiments d'amour. Ce mot-là seul « amour » m'effraye à écrire. Je sens parfaitement ma gaucherie, et je me tortille pour n'arriver à rien. Aussi, pour esquiver la difficulté, je compte être très sobre de ces scènes. Vous me demandez de mettre *un mot du cœur en passant* ! Rien que cela ! Mais il ne me vient pas, *ce mot du cœur*, sans quoi, il y serait depuis longtemps ! [...] A lundi, mon cher maître, j'irai vous emprunter des *mots du cœur*. Vous êtes assez riche pour en prêter [...].¹⁴⁵

D'ailleurs, cette confession revient à plusieurs reprises dans leurs échanges. Dans une autre lettre de 1866, il déclarait en évoquant une œuvre écrite par son éditeur¹⁴⁶ : « je vous conseille de ne rien retrancher, pour l'édification des imbéciles comme moi qui ne comprenaient rien à ces belles choses¹⁴⁷ ». Ces « belles choses » renvoient à l'amour. Il est donc fort probable qu'à cause de sa difficulté à traiter des « mots du cœur », il se soit inspiré de la relation entre Alexis et Laura pour son *Voyage*, et ceci explique aussi sans doute pourquoi l'intrigue amoureuse a malgré tout beaucoup plus de poids dans l'œuvre de George Sand, tandis qu'elle semble si pauvre dans son roman.

Il faut donc néanmoins concéder que les ressemblances entre ces deux personnages se limitent à ce socle, que constituent leurs statuts et rôles communs, et qu'elles demeurent

145 DUMAS, Olivier et al. *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*, op. cit., p. 40.

146 Il s'agit des *Bonnes Fortunes parisiennes* de P.-J. Stahl, nom de plume de P.-J. Hetzel, parue en 1866.

147 DUMAS, Olivier et al. *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*, op. cit., lettre n°18, p. 39.

différentes sur bien des points. De ce fait, elles sont parentes, mais loin d'être équivalentes comme les autres personnages peuvent l'être.

2.2. Des différences entre les personnages féminins : des différences entre les discours.

Les différences qui existent entre Laura et Graüben dépassent leur simple personnage et sont de l'ordre d'un discours sous-jacent aux textes, qui touche à la question plus large de la place des femmes dans la société.

Il nous faut de ce fait d'abord revenir sur les rapports que ces auteurs – George Sand en particulier mais aussi Jules Verne – entretiennent avec le féminisme.

2.2.1. George Sand et le féminisme.

George Sand est une femme et a, sans surprise, subi sexisme et misogynie pendant sa vie, contre lesquels elle s'est cependant révoltée, incarnant ainsi un féminisme sur différents plans : personnel, littéraire ou politique.

George Sand, née Aurore Dupin, a été essentiellement élevée par sa grand-mère après la mort de son père. Celle-ci, née Louise de Fontaine et devenue Madame Dupin, était elle-même engagée pour l'égalité des sexes¹⁴⁸ et a transmis ses valeurs à sa petite-fille. Elle lui donne notamment pour précepteur « un certain Deschartres, qui avait été celui de son père¹⁴⁹ » :

Cet ancien prêtre [...] était [...] dépourvu de préjugés sexistes ; il traita la fille comme le père, l'initia au latin, ordinairement interdit aux filles, et à l'équitation pour laquelle il lui conseilla le port du pantalon. Aurore courait les champs avec les jeunes paysans du voisinage¹⁵⁰.

Après la mort de sa grand-mère, Aurore se retrouve sous l'autorité de sa mère. Elle épouse alors Casimir Dudevant : « Aurore s'était mariée jeune en partie pour échapper à sa

148 Voir à ce propos : BUON Jean et PERROT Michelle. *Madame Dupin : Une féministe à Chenonceau au siècle des Lumières*, La Simarre, 2013.

149 PERROT Michelle. « George Sand : une femme dans le siècle » dans *Des femmes rebelles : Olympe de Gouges, Flora Tristan, George Sand*, Elyzad, 2014, p. 176.

150 *Ibid.*

mère. Casimir Dudevant ne lui déplaisait pas ; mais il n’y avait entre eux aucune communauté de goûts¹⁵¹» explique M. Perrot. Le couple bat de ce fait rapidement de l’aile, et Casimir Dudevant se révèle même violent. Aurore demande alors leur séparation :

Un jour qu’il levait la main sur elle, elle décida de demander la séparation de corps, qu’elle obtint non sans difficultés. Elle conçut de cette expérience une grande méfiance pour la conjugalité, incompatible avec son indépendance. Comme Olympe et Flora, elle se battit pour le droit au divorce et à la liberté¹⁵².

Cette expérience la transforme et la pousse à garder son indépendance et à ne plus se retrouver sous l’autorité d’un homme : dans sa vie personnelle, elle eut ainsi par la suite « de nombreux amants, [mais] sans jamais s’y aliéner. Elle les quitta plus qu’ils ne la quittèrent [...]»¹⁵³. C’est également après cette expérience, forte aussi des valeurs que lui a transmises sa grand-mère, qu’elle devient « George Sand ». Comme on le sait, elle prend le costume masculin qui lui est si célèbre, commence véritablement à fréquenter les milieux littéraires et à s’y faire une place. Elle évolue alors, difficilement mais sûrement, dans ce monde très masculin.

Ses textes témoignent bien, dès ses débuts, de sa lutte et de son engagement pour l’émancipation des femmes. M. Perrot cite comme exemple *Indiana* (1832) – qui n’est autre que le premier roman qu’elle publie sous son nouveau nom de plume – *Lélia* (1833) et encore *Jacques* (1834) : « *Indiana, Lélia, Jacques, [...]* montrent le malheur des femmes ligotées par la famille¹⁵⁴». Elle évoque également *Lettre à Marcie* (1837), un essai « que l’abbé Félicité de Lamennais, pourtant contestataire, refusa de publier dans son journal *Le Monde*, parce qu’elle critiquait le mariage¹⁵⁵». Et nous pouvons citer encore en guise d’exemple *Gabriel* (1839), C. Bertrand-Jennings disant que l’on « peut encore aujourd’hui sans hésitation qualifier de féministe la prise de position de ce texte qui revendique l’égalité des femmes en matière d’éducation, d’amour et de comportement¹⁵⁶».

Sur le plan politique cependant, son engagement féministe fait l’objet d’un débat, notamment parce que, comme le dit M. Perrot « cette femme, si profondément consciente de la

151 *Ibid.*

152 *Ibid.*, p. 177.

153 *Ibid.*

154 *Ibid.*, p. 163.

155 *Ibid.*

156 BERTRAND-JENNINGS Chantal. « Déconstruction du genre et intertexte de l’androgynie : *Gabriel* » dans A. POWELL David (éd.). *Le siècle de George Sand*, Rodopi B.V., 1998, p. 171.

nécessité de l'égalité des sexes, n'a pas revendiqué en 1848 le droit de vote pour les femmes, moins hardie sur ce point qu'Olympe de Gouges en 1789¹⁵⁷». C'est qu'elle estimait que c'était là prendre le problème à l'envers :

George Sand en somme reprenait l'argument [de Sièyes] à son compte, estimant que les choses n'avaient pas tellement changé. Les femmes n'avaient aucune indépendance de jugement et voterait comme leur père, leur mari ou leur amant. Un jour, assurément, les femmes voteraient. Mais elles devaient d'abord s'instruire, ce défaut d'instruction étant « le plus grand crime des hommes envers les femmes ». Et conquérir leurs droits civils. L'abolition du Code Napoléon, « l'infâme Code civil », monument du patriarcat, et le rétablissement du droit au divorce, étaient des préalables indispensables¹⁵⁸.

Comme George Sand le disait avec ses mots : « La femme étant sous la tutelle et dans la dépendance de l'homme par le mariage, il est absolument impossible qu'elle présente des garanties d'indépendance politique¹⁵⁹ ». « Il me paraît donc insensé » déclarait-elle, « de commencer par où l'on doit finir, pour finir apparemment par où l'on eût dû commencer¹⁶⁰ ». Ainsi elle n'était pas désengagée, bien au contraire, et croyait à la réussite de l'émancipation féminine :

Ce fameux affranchissement de la femme dont on a tant parlé dans ce temps-ci, je le crois facile et immédiatement réalisable, dans la mesure que l'état de nos mœurs comporte. Il consiste simplement à rendre à la femme les droits civils que le mariage seul lui enlève, que le célibat seul lui conserve ; erreur détestable de notre législation qui place en effet la femme dans la dépendance cupide de l'homme, et qui fait du mariage une condition d'éternelle minorité, tandis qu'elle déciderait la plupart des jeunes filles à ne jamais se marier si elles avaient la moindre notion de la législation civile à l'âge où elles renoncent à leurs droits¹⁶¹.

Mais il est vrai que sa lutte était assez peu frontale, et passait essentiellement par ses œuvres :

Les femmes étaient ses principales lectrices et elle s'adresse souvent à elles. Elle leur offrait de nouveaux modèles de comportement, les

157 PERROT Michelle. « George Sand : une femme dans le siècle », *op. cit.*, p. 162.

158 *Ibid.*, p. 163.

159 SAND George, LUBIN George (éd.). *Correspondance*, tome VIII, lettre 3910.

160 *Ibid.*

161 *Ibid.*

incitant non à la résignation, mais au refus, non à l'acceptation mais au mouvement, seul salvateur¹⁶².

Ainsi, George Sand était malgré cela bien féministe : « Les femmes ne s'y sont pas trompées qui, hier et aujourd'hui, considèrent George Sand comme une pionnière d'un féminisme encore sans nom¹⁶³ ». Elle a d'ailleurs inspiré beaucoup de femmes à travers le monde, comme le montre S. Van Dijk, selon qui il faudrait prendre en compte « l'effet exercé par l'œuvre¹⁶⁴ » pour juger du féminisme de George Sand.

2.2.2. Jules Verne et la question des femmes.

Le cas de Jules Verne pose en revanche plus de difficultés. Certains l'ont ainsi accusé de misogynie, quand d'autres sont allés jusqu'à le dire féministe¹⁶⁵.

Revenons d'abord sur l'accusation : Jules Verne « est passé par toutes les facettes mais celle qui lui colle le plus à la peau avec le temps est sans doute celle de sa misogynie¹⁶⁶ » nous dit L. Sudret. On lui reproche tout d'abord l'absence quasi-systématique des femmes dans ses œuvres, ce qui pousse L. Sudret à penser qu'il vaudrait mieux, quitte à employer un terme anachronique, à parler de « sexisme », car la « misogynie » renvoie à un mépris que cette absence ne prouverait pas.

Enfin, à propos du « sexisme » éventuel de Jules Verne, signalons à nouveau que le mot apparaît dans la deuxième moitié du XX^e siècle et qu'il est sans doute celui qui correspondrait le mieux aux reproches qui sont le plus couramment faits au romancier. En effet, on lui reproche d'avoir eu une attitude discriminatoire vis-à-vis des femmes, en ne les mettant pas assez en scène, en leur donnant des rôles secondaires, en les montrant faibles, stupides, sans grand intérêt...¹⁶⁷

162 PERROT Michelle. « George Sand : une femme dans le siècle », *op. cit.*, p. 193.

163 *Ibid.*, p. 194.

164 VAN DIJK, Suzan. « George Sand et les mouvements d'émancipation féminine : lectures étrangères » dans A. POWELL David (éd.). *Le siècle de George Sand*, Rodopi B.V., 1998, p. 134.

165 [https://www.lemonde.fr/collection-jules-verne/article/2019/03/14/jules-verne-un-feministe-avant-l-heure_5436051_5434958.html]

166 SUDRET Laurence. *Les Femmes de Jules Verne*, Laurence Sudret, 2018, p. 8.

167 *Ibid.*, p. 13.

Il est vrai en effet que chez Jules Verne, même lorsque les femmes sont présentes, elles semblent souvent être reléguées au second plan, avoir une importance et un pouvoir moindre que celui des hommes. Ainsi B. Didier expliquait que :

Les postes de commande dans l'univers romanesque de Jules Verne, comme dans le monde réel qu'il a connu, ce sont les hommes qui les occupent. L'aventure, le voyage, sembleraient à priori susceptibles de remettre en cause cette hiérarchie, en créant un ordre nouveau, ou une absence d'ordre ; pas ici cependant : il s'agit d'expéditions scientifiques ; on projette sur le vaste univers un savoir, et ce savoir est détenu par l'homme qui détient également la force physique nécessaire¹⁶⁸.

Jules Verne, interrogé sur l'absence de personnages féminins dans ses œuvres, aurait lui-même donné l'explication suivante, qui ne plaiderait pas en sa faveur : « Non ! Non, me dit-il, pas de femmes ! Elles parleraient tout le temps et les autres ne pourraient rien dire¹⁶⁹ ».

B. Didier percevait également dans les romans de Jules Verne, au-delà de l'invisibilisation, de la violence contre les femmes – bien qu'elle l'estime de l'ordre du désir : « [Le lecteur] sent bien circuler ce désir, peut-être sous sa forme la plus brutale dans des images de violence. Il ne serait pas difficile de relever dans l'œuvre de Jules Verne l'abondance d'images sadiques et masochistes¹⁷⁰ ». Elle évoque alors séquestration, scènes de tortures et viols. Cependant, elle nuance finalement :

La misogynie de Jules Verne [...] semble avoir été [...] nettement exagérée par certains de ses commentateurs et Simone Vierende qui a entrepris de vastes sondages dans la presse contemporaine de l'écrivain, m'assurant récemment qu'en comparaison avec le contexte dans lequel il écrit, Jules Verne ne mérite vraiment pas de telles accusations¹⁷¹.

L. Sudret et B. Didier s'accordent ainsi à dire que le sexisme attribué à Jules Verne est le fait du contexte socio-historique dans lequel il évolue : « Jules Verne faisant partie d'une société, il est tout à fait cohérent qu'il ait pu en adopter les travers¹⁷² » disait L. Sudret. De la

168 DIDIER, Béatrice. « Images et éclipses de la femme dans les romans de Jules Verne » dans VIERNE Simone et RAYMOND François (dir.), *Jules Verne et les sciences humaines : Colloque de Cerisy*, Union Générale d'Éditions, collection « 10/18 », 1979, p. 334.

169 COMPERE, Daniel et MARGOT, Jean-Michel. *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, Slatkine, Genève, 1998, p. 20.

170 DIDIER, Béatrice. « Images et éclipses de la femme dans les romans de Jules Verne », *op. cit.*, p. 341.

171 *Ibid.*, p. 327.

172 SUDRET Laurence. *Les Femmes de Jules Verne*, *op. cit.*, p. 13.

même façon, il s'inscrit dans une habitude littéraire : « Dans la très grande majorité des romans du XIXe siècle, les femmes ont une place secondaire ; Jules Verne ne fait pas exception¹⁷³», surtout en ce qui concerne les romans d'aventures : « c'est [...] le genre littéraire qui est largement responsable de la présence et des éclipses de la femme dans un univers où elle n'est pas plus absente que dans d'autres romans appartenant au même genre à cette époque ou encore à une époque plus récente¹⁷⁴».

Comme nous l'avons dit, d'autres considèrent que Jules Verne était bien au contraire féministe. Le discours qu'il fait tenir à Quinsonnas à propos des femmes dans *Paris au XXème siècle*¹⁷⁵ (probablement écrit en 1860) semble pourtant loin de ces aspirations : celui-ci fait l'éloge de femmes stéréotypées qu'il considère comme malheureusement perdues, remplacées par des femmes masculines, que ce soit physiquement ou politiquement (elles ont notamment investi le monde des affaires) :

Je crois qu'il y a eu des femmes autrefois, à une époque très reculée ; les anciens auteurs en parlent en termes formels ; ils citaient même, comme la plus parfaite entre toutes, la Parisienne. [...]. Mais peu à peu, le sang s'appauvrit, la race tomba et les physiologistes constatèrent dans leurs écrits cette déplorable décadence. As-tu vu quelques fois des chenilles devenir papillons ? [...] Eh bien, reprit le pianiste, ce fut tout le contraire ; le papillon se refit chenille. [...] Mon fils, la France a perdu sa vraie supériorité ; ses femmes au siècle charmant de Louis XV avaient efféminé les hommes ; mais depuis elles ont passé au genre masculin, et ne valent plus ni le regard d'un artiste ni l'attention d'un amant¹⁷⁶!

Ce discours, outre qu'il incarne une peur du capitalisme et de l'uniformisation de la société, semble aussi à l'image d'une peur de voir entrer les femmes dans le monde des hommes, de leur émancipation et de la fin des genres. Rien ne prouve cependant qu'il s'agissait là des pensées de l'auteur, lequel admirait d'ailleurs George Sand, qui avait bien, d'une certaine façon, « passé au genre masculin ».

173 *Ibid.*, p. 16.

174 DIDIER, Béatrice. « Images et éclipses de la femme dans les romans de Jules Verne », *op. cit.*, p. 327.

175 On date le roman de 1863, époque à laquelle son éditeur aurait refusé de publier le roman. « [L]es remarques [de l'éditeur], ses critiques, ses arguments se trouvent dans les annotations au crayon qui figurent dans les marges du manuscrit et dans une lettre [...] qu'il adressa à Verne probablement à la fin de 1863 ou au tout début de l'année suivante ». GONDOLO DELLA RIVA, Piero. « Le refus d'Hetzl », dans VERNE, Jules. *Paris au XXe siècle*, LGF, 1996. Le roman a sans doute été écrit quelques années auparavant, probablement en 1860, car Jules Verne imagine la société une centaine d'années après, en 1960.

176 VERNE, Jules. *Paris au XXe siècle*, *op. cit.*, chapitre XII.

L. Sudret et d'autres montrent par ailleurs que Jules Verne donnait parfois bien de l'importance aux femmes, et les faisait sortir de leurs stéréotypes de genre, d'où le féminisme qu'on tend à lui attribuer. Elle évoquait notamment Marie dans *Un hivernage dans les glaces* (1874), Helena Campbell dans *Rayon-Vert* (1882), Louise Elissane dans *Clovis Dardentor* (1896), Hadjine dans *L'Archipel en feu* (1884), Zermah dans *Nord contre Sud* (1887), ou encore Sangarre dans *Michel Strogoff* (1876). Néanmoins, on remarque là que ce sont des œuvres plutôt tardives, et bien postérieures à Graüben dans *Voyage au centre de la Terre*. D'ailleurs, le contre-exemple qu'elle évoque à ces romans n'est autre que le cas du *Voyage au centre de la Terre* :

Les *Voyages extraordinaires* ont leur compte de jeunes filles [...] partie prenante de l'intrigue et n'apparaissant pas seulement au début (pour inviter le jeune homme à partir à l'aventure et gagner son statut d'homme par l'initiation) et à la fin (pour le récompenser d'avoir surmonté toutes les épreuves et avoir ainsi réussi les rites d'initiation), telle Graüben¹⁷⁷.

Ainsi, si les critiques semblent ne pas s'entendre sur la question de la misogynie, du sexisme et du féminisme de Jules Verne – liste à laquelle nous rajouterons la simple indifférence –, et qu'il reste ainsi difficile de situer l'auteur en lui-même sur de ces questions, il paraît admis que *Voyage au centre de la Terre* n'est absolument pas féministe, et c'est ce qui nous intéresse ici : nous allons montrer que Jules Verne a retiré l'aspect féministe du *Voyage dans le cristal* pour composer son *Voyage au centre de la Terre*.

2.2.3. Présence/absence de Laura et Graüben.

Revenons tout d'abord sur l'importance, inégale, qui est donnée à Laura et Graüben dans les *Voyages*, ne serait-ce que par leur simple différence de présence.

George Sand accorde beaucoup d'importance à son personnage féminin, même bien avant le début du récit. Voici en effet le titre complet de son texte, tel qu'il a paru pour la première fois dans *La Revue des Deux Mondes*¹⁷⁸ :

177 SUDRET Laurence. *Les Femmes de Jules Verne, op. cit.*, p. 22.

178 [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k869983/f329.image>]

LAURA
VOYAGE DANS LE CRISTAL

Comme nous pouvons le voir, la typographie donne plus d'importance à « Laura » qu'au « Voyage dans le cristal », ce qui tend à comprendre cette seconde partie comme un sous-titre à « Laura ». Les éditions Pocket ont conservé cette mise en page, certaines n'ont conservé que le prénom en guise de titre¹⁷⁹, et d'autres ont employé une virgule (*Laura, voyage dans le cristal*¹⁸⁰), un deux-points (*Laura : voyage dans le cristal*¹⁸¹) ou la conjonction « ou » (*Laura ou Voyage dans le cristal*¹⁸²). Notre édition (Privat/Le Rocher) en revanche, n'a par exemple conservé que « Voyage dans le cristal » et supprimé « Laura » du titre, ce qui nous semble une erreur, étant donné l'importance qui lui est conférée, ne serait-ce qu'au stade du titre. Ajoutons que le titre originel apporte une ambiguïté : si la typographie invite à lire ici deux éléments distincts, l'absence de ponctuation (et la connaissance du *Voyage*) nous pousse à nous questionner sur la possibilité qu'il s'agisse là d'une phrase, où « Laura » serait le sujet du verbe « voyage ». Une telle interprétation, qui pourrait paraître surprenante puisque c'est à première vue Alexis qui voyage dans le cristal, s'avère en vérité plausible, car, comme nous le verrons, Laura vit en vérité une initiation parallèle à celle d'Alexis, et passe elle aussi, d'une certaine manière, par le prisme du cristal. Ce qui est certain, c'est que le titre met ce personnage au premier plan et invite le lecteur à le considérer avec une attention toute particulière, d'autant plus que Laura n'est pourtant pas le personnage principal du récit. Jules Verne, de son côté, s'est contenté du titre que nous connaissons, où il n'apparaît aucun prénom féminin.

Les prénoms féminins, au cœur même du texte, continuent de marquer l'omniprésence de Laura et au contraire, la quasi-absence de Graüben. Ainsi, le prénom « Graüben » apparaît 42 fois dans les 300 pages de Jules Verne, tandis que « Laura » est présent 129 fois, sur un total de seulement 134 pages (selon nos éditions). Ramené à un même nombre de pages

179 Par exemple, les éditions G. Ratier.

180 Par exemple, les éditions Paléo ou Champion.

181 Par exemple, les éditions Nabu Press.

182 Par exemple, les éditions Marques.

(100), cela représenterait une moyenne 96 occurrences de « Laura » pour 100 pages, contre 14 de « Graüben ». On mesure ainsi un immense écart, en lien avec leur degré d'importance. Ajoutons ici qu'il est régulièrement associé au prénom « Graüben » des adjectifs qui la déconsidèrent, et qui forment des sortes d'épithètes homériques peu valorisantes, comme « petite Graüben » et « pauvre Graüben ». De la même façon, elle est souvent appelée la « jolie Virlandaise » (VCT:21, 49, 55, 61, 123 et 306), et le plus souvent « ma jolie Virlandaise », ce qui note ainsi régulièrement son « appartenance » à Axel. Ainsi sa personne et son importance sont minimisées : elle est avant tout « petite », « pauvre » et ne semble avoir pour elle que d'être « jolie ». Laura en revanche est rarement appelée autrement que « Laura », et son caractère n'est ainsi pas restreint.

Ajoutons que la fréquence d'apparition de Laura et Graüben est tout à fait inégale : si l'on ne peut dénombrer le nombre de fois où Laura est physiquement présente dans le récit, on compte aisément le nombre d'apparitions de Graüben : sa présence physique est limitée à deux apparitions, au début du roman (chapitre VII) et à la fin (chapitre XLV). Ses apparitions sont par ailleurs assez brèves, en particulier à la fin où elle ne s'étend que sur quelques lignes, et toujours hors des mondes souterrains, alors que Laura est véritablement omniprésente : que ce soit dans le monde réel ou dans le monde de cristal, elle ne cesse de reparaître.

La prise de parole, en volume comme en fréquence, est également un bon indicateur de cette disproportion : Laura prend régulièrement la parole, et surtout longuement. Rappelons-nous en effet l'exemple de la page 38 où elle se lance dans une véritable tirade, qui s'étend sur plus de deux pages complètes. Inversement, il est – notamment du fait de sa quasi-absence – peu souvent donné à Graüben l'occasion de s'exprimer et, quand elle le fait, c'est de façon assez succincte. On compte ainsi une dizaine de répliques de sa part dans tout le *Voyage*. Ajoutons que sa plus longue réplique (sur une dizaine de lignes) est une éloge de son tuteur, Lidenbrock, un homme donc, qui exerce sur elle une autorité.

Axel, me dit Graüben, j'ai longtemps causé avec mon tuteur. C'est un hardi savant, un homme de grand courage, et tu te souviendras que son sang coule dans tes veines. Il m'a raconté ses projets, ses espérances, pourquoi et comment il espère atteindre son but. Il y parviendra, je n'en doute pas. Ah ! Cher Axel, c'est beau de se dévouer ainsi à la science ! Quelle gloire attend M. Lidenbrock et rejaillira sur son compagnon ! Au retour, Axel, tu seras un homme, son égal, libre de parler, libre d'agir, libre enfin de... (VCT:52).

Dans son discours-même sa place est minimisée : l'importance est reportée non pas sur ce qu'elle dit mais sur ce qu'a dit un personnage masculin. Bien qu'elle dise avoir « longtemps causé », cela contraste avec le verbe « a raconté » dont le sujet est bien « il » (tandis qu'elle est COI), et avec l'énumération qui s'en suit, qui donnent davantage à penser que c'est surtout Lidenbrock dans ce dialogue qui s'est exprimé. Ses quelques autres répliques, plus longues qu'à l'accoutumée (c'est-à-dire de trois lignes environ), ne lui donnent guère plus d'importance, à elle comme aux femmes en général, face aux hommes : « Oui, Axel, [ce sera là] un voyage digne du neveu d'un savant. Il est bien qu'un homme se soit distingué par quelque grande entreprise ! » (VCT:49), « Non, cher Axel, et ton oncle et toi, je vous accompagnerais volontiers, si une pauvre fille ne devait être un embarras pour vous » (VCT:49).

De plus, si Laura semble ne pratiquement jamais quitter les pensées d'Alexis, Graüben en revanche n'est mentionnée que ponctuellement par Axel : quelques fois au début (VCT:21 et VCT:26), puis une fois au cours du voyage tandis qu'Axel et Lidenbrock sont encore à la surface (VCT:61), et quelques rares fois sous Terre (VCT:123, 138, 177, 209, 241 et 285). Elle ne surgit alors que de façon brève, fugace, principalement dans des moments critiques et souvent dans une visée pathétique : sur ces quelques occurrences, elle est notamment nommée à cinq reprises « ma pauvre Graüben » par Axel.

Il faut ici cependant apporter une nuance : Graüben en tant que telle est effectivement bien absente du voyage, mais, sur un plan symbolique, elle ne l'est pas tout à fait, du moins le corps féminin ne l'est pas. Comme B. Didier :

On ne peut cependant conclure une étude sur la présence et l'éclipse de la femme chez Jules Verne, sans rappeler que la femme se trouve souvent plus encore dans tel ou tel type de paysage que dans tel personnage. [...] [comme la terre]. On n'en finirait pas de citer les grottes, cavernes où s'aventurent les héros¹⁸³.

S. Vierne, également de cet avis, expliquait :

Au niveau symbolique, la féminité reparaît en force : [...] la grotte et la mer nourricière de *Vingt mille lieues*, la lune, la grotte et la mer amniotique dans *Voyage au centre de la terre*, etc. On a l'impression que Jules Verne a pour la femme l'attitude d'Helena face au rayon vert, qu'elle n'a pas vu et juge plus beau en peinture. [...] Ainsi la femme est

183 DIDIER, Béatrice. « Images et éclipses de la femme dans les romans de Jules Verne », *op. cit.*, p. 343.

refoulée pour éclater au niveau du symbolique — et dans la narration cela se représente avec la figure de la femme invisible¹⁸⁴.

On peut ajouter, en guise d'exemple, la symbolique de l'hymen que l'on peut voir dans la paroi que brise Axel à la fin du récit, et que l'on peut retrouver chez George Sand. Elle est le signe d'une initiation, d'une première expérience sexuelle, et d'un passage à l'âge adulte. L'expérience est également perçue comme une renaissance – d'où une seconde symbolique, parallèle : celle d'un *regressus in uterum*, que l'on perçoit non seulement dans le paysage (avec les mers, les cavernes, comme l'indique S. Vierne), mais également dans la temporalité (les voyages sont aussi des voyages dans le temps, des retours aux origines, comme l'atteste la découvertes d'animaux et de végétaux antédiluviens).

Il semble que cette symbolique, répandue, apparaisse dans les deux voyages. Elle invite à relire les textes, et déjà les titres, selon une nouvelle approche : ainsi le « Voyage au centre de la Terre » serait un voyage à travers et à la découverte du corps féminin, et « Laura » serait à sous-entendu dans « Voyage dans le cristal », donnant ainsi une équivalence entre les deux éléments du titre.

Cette présence cachée s'explique, au-delà d'un motif usuel, par les mœurs de l'époque et par une certaine pudeur : « on aurait tort d'imputer entièrement à Jules Verne la responsabilité de cette éclipse des corps » disait B. Didier, « le statut du corps romanesque est hypothétique, même là où l'on ne s'y attendrait pas, par exemple chez les écrivains libertins du XVIII^e, qui n'arrivent pas toujours à sortir du poids des clichés¹⁸⁵ ». À propos de George Sand, M. Perrot expliquait qu'elle « était d'une pudeur extrême et parlait peu de son corps¹⁸⁶ ». Ainsi « il faut scruter sa correspondance pour entrevoir ses indispositions et ses malaises, a fortiori son plaisir érotique. Il en va de même dans ses romans, qui laissent tout juste apercevoir l'émoi amoureux¹⁸⁷ ». Ce passage du corps à une dimension symbolique semble donc un moyen de dissimuler le rapport au corps et à la sexualité.

Cette présence (implicite) du personnage féminin, même chez Jules Verne, ne suffit pas à donner de l'importance aux femmes ni à faire entrer en jeu une dimension féministe : premièrement parce que l'occultation du corps peut être à l'opposé d'une émancipation du corps et de la sexualité féminine, ensuite parce que l'histoire demeure celle d'un personnage

184 VIERNE Simone et RAYMOND François (dir.), *Jules Verne et les sciences humaines : Colloque de Cerisy*, op. cit., p. 356.

185 DIDIER, Béatrice. « Images et éclipses de la femme dans les romans de Jules Verne », op. cit., p. 337.

186 PERROT Michelle. « George Sand : une femme dans le siècle », op. cit., p. 177.

187 *Ibid.*

masculin qui part à la découverte du corps féminin (et non pas, d'ailleurs, du désir féminin) : ce n'est donc pas l'inverse, ni une femme partant à la découverte de son propre corps. D'ailleurs, on peut lire des références phalliques dans les *Voyages*, notamment avec la présence des volcans (le « pic » chez George Sand), ou encore avec l'éruption finale (chez Jules Verne) après l'ouverture de la paroi, montrant que la symbolique ne concerne pas seulement le corps féminin mais aussi le corps masculin. Enfin, ajoutons que, chez Jules Verne, ce n'est pratiquement que dans cette symbolique que le personnage féminin est présent, ce qui le réduit de ce fait à une dimension sexuelle et maternelle.

2.2.4. Portraits divergents des personnages féminins.

Les portraits des personnages féminins que dressent les auteurs est à l'image de l'importance qui leur est donnée.

2.2.4.1. Laura à la conquête d'une émancipation.

Dès le début, Laura n'est pas véritablement une femme stéréotypée, ni une image de la « bonne épouse ». Ses premières apparitions attestent d'une certaine force de caractère. Notons ainsi sa sagesse, qui la place au dessus des personnages masculins : elle connaît et prédit d'une certaine manière la morale qu'Alexis va apprendre à l'issue de son voyage. Ainsi, après une réplique moralisatrice, elle conclut en parlant à Alexis : « Cela prouve que tu ne comprends rien à la beauté de la nature, et que tu n'étais pas digne de la liberté » (VDC:25). Le parallélisme qui précède : « toi pillant, cueillant, gâtant toutes choses, moi faisant de petits jardins où j'aimais à voir germer, verdir et fleurir » (VDC:25) instaure un jeu entre « toi » et « moi », c'est-à-dire une comparaison entre Alexis et elle, laissant ainsi sous-entendre, avec sa conclusion, que si lui ne comprends rien, elle, si. Plus loin, elle annonce l'issue de l'initiation : « Reprends tes forces, et nous verrons si tu as fait un rêve de poète ou de fou » (VDC:45). Ajoutons à cela sa franchise, que l'on retrouve rapidement : « elle déclara à notre oncle qu'elle me trouvait fort enlaidi » (VDC:26), et sa confiance en elle, qui passe par une sorte de sentiment de supériorité sur le personnage masculin, Alexis, ou en tout cas par une certaine impertinence :

Je fus de nouveau présenté à elle avec force compliments sur mon compte de la part de mon oncle. Je me tenais droit comme une colonne, je regardais Laura d'un air confiant. Je m'attendais à la voir un peu confuse devant mon mérite. Hélas ! Il n'en fut rien. L'espiègle se mit à rire, me prit la main, et, sans la quitter, me toisa du regard d'un air d'admiration railleuse (VDC:26).

Ainsi un renversement est opéré entre l'assurance d'Alexis, marquée par la comparaison « comme une colonne », l'adjectif « confiant », le nom « mérite », et l'assurance de Laura, rendue par une isotopie de la moquerie : « l'espiègle », « rire », « toisa », « railleuse ».

Un peu plus tard, son détachement des stéréotypes de genre sera illustré par son indifférence à une remarque d'Alexis qui entretenait les clichés :

[...] C'est la science des détails, qui possède les amateurs de collections et qui intéresse aussi les lapidaires, les bijoutiers... – Et les femmes ! m'écriai-je avec un accent de pitié dédaigneuse en voyant ma cousine [...] se promener lentement le long de la vitrine qui contenait les gemmes. Elle entendit mon exclamation, se retourna, jeta sur moi un regard où se peignait l'indifférence la plus complète, et reprit tranquillement son examen sans faire plus d'attention à moi. (VDC:29).

Le dédain d'Alexis lui est ainsi renvoyé, retourné, et un nouveau renversement de force s'opère. À l'emportement d'Alexis, noté par l'exclamation, et à son mépris, est ainsi opposée une franche indifférence, rendue notamment par le superlatif « la plus complète », par la progression instaurée par les verbes : « entendre », « se retourner », « jeter », « reprendre », et par l'adverbe « tranquillement ». Alexis, qui a beau la qualifier de « sottre petite bourgeoise » (VDC:27), avoue rapidement que c'était là une « réaction de [s]on orgueil » (VDC:27).

Il faut néanmoins dire que, si Laura tend vers une émancipation par quelques traits de son caractère, ce n'est pas toujours le cas, et qu'elle est parfois bien dépréciée – surtout dans le monde réel. Ainsi elle peint à Alexis un portrait d'elle bien plus stéréotypé :

Dans la réalité, tu vas me retrouver telle que je suis, petite, simple, ignorante, un peu bourgeoise, et blaisant la romance du Saule¹⁸⁸. [...] Hors du cristal, tu n'as que de l'amitié pour moi, parce que tu me sais bonne garde-malade, patiente avec tes hallucinations et véritablement dévouée (VDC:142).

188 Le verbe « blaiser » se rapporte ici au sens figuré du verbe « écorcher ». Alexis avait en effet découvert que Laura ne savait pas chanter dans la réalité, un jour qu'elle chantait « la romance du *Saule* », qu'elle « écorchait » alors avec un « petit blaisement enfantin qui rendait comique la musique sérieuse » (VDC:133).

Retenons également que ses activités sont banales et surtout genrées : « Je la trouvais toujours occupée, soit à lire, soit à broder, soit à peindre des fleurs ou à faire de la musique » (VDC:24). S'ajoute à cela sa résignation face au mariage forcé, et sa façon de plier alors aux décisions de sa famille, notamment de son père ou de Tungsténus, son oncle – deux figures paternelles : « Elle était si vulgairement résignée à son sort, que je reconnus bien l'illusion de mon rêve » (VDC:53) déclarait Alexis en revenant dans le monde réel. « Il ne m'est pas permis, répondit-elle, d'en aimer un autre, puisque c'est lui que mon père a choisi » (VDC:55) disait-elle elle-même. L'emploi de l'impersonnel « il » marque bien cette résignation et sa subordination, pas seulement à son père mais plus largement aux traditions. Plus loin, c'est l'argument de l'âge qui est mis en avant, et l'on retrouve encore une fois l'évocation du père, qui « exige » : « il n'y aura jamais entre nous la distance exigée par mon père » (VDC:57). Le père apparaît toujours de cette façon dans ses paroles comme une instance, comme une autorité à laquelle elle est soumise.

Néanmoins, n'oublions pas que Laura est double, et que sa version dans le cristal est loin de quelque soumission : elle y est libre et indépendante. C'est par exemple là qu'elle se « donne » elle-même en mariage à Alexis. Elle y a également un rôle bien plus important : outre le fait qu'elle soit, comme nous le disions dans notre première partie, une initiatrice du voyage, elle en est aussi la guide, comme l'explique Nasias à Alexis :

C'est elle désormais qui porte au front notre étoile polaire et qui ouvrira notre marche vers le nord. Nous ne pouvons la suivre qu'à la distance qu'il lui plaira de mettre entre son chariot et les nôtres ; mais sois sûr qu'elle ne nous abandonnera pas, puisqu'elle est notre lumière et notre vie. (VDC:92)

Nous voyons ici le gallicisme « c'est elle [...] qui » mettre en relief « elle », le personnage féminin. Ce rôle n'est pas inhabituel chez George Sand, mais comme l'indique M.-R. Renard, le *Voyage dans le cristal* en est un exemple particulièrement marquant :

Bien des personnages féminins jouent un rôle de guides ou d'initiatrices dans les écrits de George Sand. À cet égard, le conte intitulé *Laura. Voyage dans le cristal* est particulièrement significatif. C'est Laura qui initie Alexis et qui tout au long du voyage va stimuler sa progression. Sa

présence, à la fin du récit allégorique dissipe les rêves de richesse et de puissance suscités par Nasias¹⁸⁹.

Cette « idée de la femme guide, inspiratrice, et [...] ses fonctions d'initiatrice » lui serait inspirée des « religions orientales », du « celtisme » et des « mythologies païennes de l'Antiquité »¹⁹⁰.

Dans la citation de Nasias que nous évoquions, nous remarquons également un renversement : les choix et les exigences de Nasias, le père de Laura (ou du moins sa version cristalline), laissent place aux choix et au bon vouloir de Laura, comme l'indique la présence du verbe « plaire ». Enfin c'est-elle qui « porte » les personnages masculins, sur elle que repose le voyage, ainsi que la négation « elle ne nous abandonnera pas » le montre. Elle est également prophétesse, voire Déesse, parlant « cette langue connue d'elle seule » (VDC:48). Elle est celle « qui sait », qui a conscience de cet autre monde métaphysique et qui le connaît :

Je pourrais te demander aussi, répondit-elle, pourquoi, dans notre famille, je te vois laid, gauche, ridicule et mal vêtu, tandis que, dans le cristal, tu es beau comme un ange et drapé dans les couleurs de l'arc-en-ciel ; mais je ne te le demande pas, je le sais. (VDC:49)

Alexis, lui, est encore ignorant, et l'implore : « Apprends-le-moi. Laura ! Toi qui sais tout, donne-moi le secret [...] » (VDC:49). Suite à cela, elle se lance dans une nouvelle tirade, où elle lui révèle l'existence des deux mondes parallèles et de leurs différents « moi ».

On remarque parfois des interférences entre sa version « réelle » et sa version « féerique » : nous citons le fait qu'elle annonce l'issue du voyage dès le début, et nous pouvons encore donner en exemple l'épisode de la bague : fiancée à Walter, elle donne pourtant sa bague à Alexis et lui la passe au doigt dans le réel : « elle passait à mon doigt la jolie bague de cornaline blanche que j'avais vue si longtemps au sien » (VDC:47). Cet acte, Alexis l'interprète comme une provocation, mais on peut le lire comme une demande de mariage, d'elle à lui. Une page à peine plus loin, la Laura du cristal se promet à lui. La bague elle-même représente cette interférence puisqu'elle est faite en cornaline, une pierre précieuse qui symbolise son lien avec le monde de cristal. En vérité, plus que d'interférer, les deux versions de Laura finissent par coïncider.

189 RENARD, Marie-Reine. « Les idées religieuses de George Sand et l'émancipation féminine », *Archives de sciences sociales des religions*, 128, 2004, p. 34.

190 *Ibid.*, p. 33.

Ainsi Laura aussi « voyage dans le cristal », et, à son retour, elle a également évolué : ce n'est pas seulement Alexis qui finit par la percevoir à la fois comme dans la réalité et comme dans le cristal, mais elle-même qui mêle ses deux existences en une seule. C. Bertrand-Jennings disait à propos de *Gabriel* :

On pourrait appliquer à *Gabriel* la remarque de K. Wingård Vareille à propos d'une autre œuvre, car l'utilisation du doublet Gabriel/le figure aussi à mon sens « la scission de l'être féminin, produite par le dualisme qui commande la vie des femmes », et témoigne du « profond malaise ressenti » entre « l'aspiration à une vie complète », et « le désir de responsabilité sociale » somme toute légitime, dont « la première condition est pour la femme la mutilation de [s]a personnalité »¹⁹¹.

Il semble que cette dualité se retrouve dans d'autres de ces œuvres, ainsi que dans *Laura*, et que George Sand continue de « plaider ici en faveur d'une restructuration des rôles socio-sexuels, et réclamer l'apparition d'une femme nouvelle¹⁹² [...] ». Le récit s'achève ainsi sur Laura, « une ronde matrone entourée de fort beaux enfants, devenus son unique coquetterie » (VDC:148) mais la narratrice ajoute qu'elle « était fort intelligente : elle avait voulu s'instruire pour ne pas trop déchoir du cristal où son mari l'avait placée » (VDC:148). On retrouve là le désir de George Sand de voir les femmes s'instruire (et pouvoir s'instruire), conciliée ici avec un rôle de mère, chère à George Sand :

Elle indique dans sa correspondance que l'amour maternel prévaudra toujours sur n'importe quelle considération, notamment dans une lettre à Édouard de Pompéry en date du 23 décembre 1864 : « Je vois la femme à jamais esclave de son cœur et de ses entrailles »¹⁹³.

Cette dualité, et cette progression, créent un personnage féminin non seulement complexe mais aussi en mouvement, signe d'une réflexion sur la condition des femmes et sur leur émancipation. Le mariage avec Alexis est plus qu'une « récompense » à l'initiation de celui-ci, mais une récompense à leur initiation respective. Laura, qui était contrainte d'épouser un homme qu'elle n'avait pas choisi, qui s'était résignée dans le monde réel à l'épouser, avait déjà commencé à se libérer grâce à des interférences entre ses deux personnalités, mais cette émancipation ne se réalise pleinement que lorsqu'elle épouse Alexis. Bien entendu, un souci

191 BERTRAND-JENNINGS Chantal. « Déconstruction du genre et intertexte de l'androgynie : Gabriel », *op. cit.*, p. 171.

192 *Ibid.*, p. 172.

193 RENARD, Marie-Reine. « Les idées religieuses de George Sand et l'émancipation féminine », *op. cit.*, p. 29.

de vraisemblance l'obligeant sans doute, Laura n'épouse pas Alexis sans la bénédiction de son père. Toutefois, c'est elle-même qui l'a obtenue : autrement dit, le pouvoir et l'émancipation qu'elle possédait dans le monde de cristal et qui lui avait permis de se « donner » à Alexis se retrouvent comme transférés dans le monde réel, faisant d'elle une femme libre d'épouser celui qu'elle aime et qu'elle a choisi, en dépit des avis extérieurs et de la tradition (en ce qui concerne l'âge notamment). L'emploi de l'impératif « demande-lui ma main » (VDC:144) lorsqu'elle s'adresse à la fin à Alexis, lui retire ainsi toute passivité dans le mariage : plus que d'être entre l'époux et le père, elle est au-dessus, elle régit ce « contrat » et fait passer l'accord du père pour une simple formalité. Alexis parle ainsi « du choix que Laura [...] avait bien voulu faire de moi » : la liberté, le choix de Laura est bien marqué ici (« choix », « voulu ») et renforcé par l'adverbe « bien ».

Si George Sand n'écrivait pas, inspirée par les codes des contes, poussée par le besoin de clôturer l'initiation sur un symbole connu, et si cela ne signifiait pas que Laura serait restée sous l'autorité paternelle, peut-être aurait-elle même laissé les personnages s'aimer sans qu'ils s'épousent.

L'initiation du voyage est de ce fait bel et bien double, et concerne tout autant, si ce n'est plus, Laura qu'Alexis. Au-delà de rétablir la parité et de revaloriser les personnages féminins, le récit est le moyen pour George Sand de raconter une conquête de liberté et de pouvoir par une femme, que l'on retrouve dans le regard de Laura à la toute fin du *Voyage*.

2.2.4.2. L'immobilité de Graüben.

Le personnage de Graüben, malgré sa parenté avec Laura, est foncièrement différent, et ne porte aucune dimension féministe.

Certes, à la différence de Laura qui le devient à l'issue du voyage, Graüben est cultivée, savante, et scientifique dès le début, comme beaucoup des personnages féminins verniens : « Les femmes de Jules Verne, même si elles ne possèdent pas un niveau scientifique égal à celui de leurs compagnons, sont en général cultivées et possèdent une excellente culture générale¹⁹⁴ » expliquait B. Didier. Graüben est même décrite comme très douée dans son domaine, et même plus douée que des savants, des hommes : « C'était une très forte minéralogiste que Mlle Graüben ! Elle en eût remontré à plus d'un savant. Elle aimant

194 DIDIER, Béatrice. « Images et éclipses de la femme dans les romans de Jules Verne », *op. cit.*, p. 331.

approfondir les questions ardues de la science » (VCT:22). L'emploi du superlatif et l'adjectif « ardues » signalent cette qualité. Cependant, une ligne plus loin, elle est rapidement ramenée à la question du désir et de la sexualité, de façon plus ou moins implicite : « combien j'enviai souvent le sort de ces pierres insensibles qu'elle maniait de ses charmantes mains ! » (VCT:22). Axel l'avait d'ailleurs annoncé, car il disait d'elle qu'elle était « la fidèle compagne de [s]es travaux et de [s]es plaisirs » (VCT:23), remplaçant ainsi bien vite les travaux (scientifiques) par une dimension amoureuse et sexuelle.

De façon similaire, quand elle fait preuve de plus de courage qu'Axel, elle ne s'éloigne pas ou peu des stéréotypes : « L'héroïne vernienne offre un contraste qui n'est pas sans charme entre la traditionnelle faiblesse physique qui lui est attribuée et un courage étonnant¹⁹⁵ » estimait B. Didier. Axel déclare lui-même : « Ah ! Femmes, jeunes filles, cœurs féminins toujours incompréhensibles ! Quand vous n'êtes pas les plus timides des êtres, vous en êtes les plus braves ! La raison n'a que faire auprès de vous » (VCT:50). Certes Jules Verne instaure un « contraste » entre le courage et la « traditionnelle » timidité des femmes, mais qui ne permet pas de dépasser les stéréotypes : la proposition introduite par « quand » renvoie le personnage féminin à l'habitude, et fait passer le courage pour une exception. La suite, par opposition, rapporte la féminin à l'instinct, au cœur : « Comme dans les contes et dans les mythes, la féminité est ramenée à un certain nombre de clichés, et l'opposition masculin/féminin ne sort guère de la classique opposition rationalité/sensibilité, raison/coeur¹⁹⁶ ». Graüben elle-même semble avoir intégré ces principes, de ce fait il suit immédiatement à sa déclaration de courage (« je vous accompagnerais volontiers »), un retour aux stéréotypes : « si une pauvre fille ne devait être un embarras pour vous » (VCT:49). Ainsi se dévalue-t-elle elle-même, à travers l'adjectif « pauvre », associé à la féminité, et par le nom « embarras ». Elle est donc bien loin de l'assurance et de la confiance de Laura, laquelle, loin d'être perçue comme un « embarras » pour les personnages masculins est, comme on a vu, la guide de leur voyage. Il nous semble d'ailleurs que jamais George Sand n'aurait associé les femmes à un embarras, surtout en ce qui concerne l'aventure et le voyage, elle qui avait, dans sa jeunesse, brisé les codes des excursions, était intrépide et n'évitait pas de prendre quelques risques, comme le raconte C. Cosnier à partir d'une lettre du 28 août 1825, adressée à Madame Dupin :

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 332.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 331.

[George Sand] passe sur un pont de neige alors que les guides crient qu'il va s'ébouler, elle marche « à pic des heures entières dans des gravats qui s'écroulent à tout instant et sur des roches aiguës où on laisse ses souliers et une partie de ses pieds », elle refuse d'être transportée, comme c'est l'usage à Cauterets, dans une chaise attachée à un brancard. Prétextant que « le séjour des Pyrénées inspire de l'audace aux plus timides » et que les porteurs « sentent le bouc d'une lieue » elle préfère marcher, sauter « comme eux d'une pierre à l'autre, tombant souvent et [se] meurtrissant les jambes mais riant toujours de [ses] désastres et de [sa] maladresse »¹⁹⁷.

Plus tard, elle adhère d'ailleurs au Club Alpin Français : « Femme libre, pionnière, elle adhéra au Club Alpin Français dès sa création en 1874, en un temps où l'on pense que les excursions ne sont pas faites pour le 'sexe aimable'¹⁹⁸ ».

À l'inverse de Laura, Graüben est donc bien reléguée à la position traditionnelle des femmes, et demeure sous le poids des stéréotypes, malgré les rares qualités un peu inhabituelles que lui prête Axel.



inhabituelles que lui prête Axel.

Ajoutons ici que le dessin qu'en fait Édouard Riou au moment de son portrait (VCT:23) n'est pas plus flatteur, et peut-être même encore davantage stéréotypé. Elle est représentée un plumeau à la main, alors que la seule « tâche » qu'évoque Jules Verne est un travail commun¹⁹⁹ de rangement et de classification, en rapport avec la science. Ici elle n'est d'ailleurs pas même en train de nettoyer des pierres mais de dépoussiérer un meuble, dos à la vitrine qui contient les pierres. Ainsi toute trace de science, de son savoir et de son instruction est évacuée et elle est ramenée à une position de ménagère. Il faut d'ailleurs encore préciser que la seule phrase

reprise à Jules Verne en guise de légende à cette illustration est « Graüben était une charmante

197 COSNIER Colette, *Les quatre montagnes de George Sand*, Guérin, 2004 [version numérique].

198 *Ibid.*

199 « Elle m'aidait à ranger chaque jour les précieuses pierres de mon oncle ; elle les étiquetait avec moi » (VCT:22).

jeune fille blonde », la réduisant ainsi à son physique. Ce portrait est sans doute en adéquation avec l'image que s'en faisait Jules Verne, lui qui « veillait avec soin²⁰⁰ » à ces illustrations.

Graüben reste d'ailleurs subordonnée à Axel, alors que Laura n'hésitait pas à bousculer Alexis : Les personnages de Jules Verne se tutoient, et Graüben appelle également Axel par son prénom, mais on voit qu'elle le gratifie également d'un « monsieur » (VCT:49) – une politesse qu'Axel ne lui rend pas. Plus loin, il l'appellera d'ailleurs « cette enfant » (VCT:50), qui, au-delà d'être un moyen d'amplifier, par contraste, le courage de Graüben, crée aussi une certaine distance entre eux.

Elle est de ce fait une épouse toute destinée, une « fidèle compagne » (VCT:22) dès le début, bien éloignée du fort caractère de Laura. Elle est avant tout une « charmante jeune fille blonde aux yeux bleus », qui « riait de son mieux » aux histoires d'Axel (alors que Laura se moquait bien, en tous cas au début, des attentes d'Alexis). Elle a aussi le « caractère un peu grave » et un « esprit un peu sérieux » et est ainsi modérée et tranquille, loin de la fougue de Laura, comme l'indique la répétition « un peu ».

Ce qui est certain c'est qu'elle est bien reléguée au second plan en ne participant pas au voyage.

Axel, le « chevalier » de Jules Verne, épousera la jolie Graüben, qui ne fut pas la cause mais qui est la récompense du courage et de l'audace dépensés dans le monde souterrain. Car il importe que la femme soit associée, extérieurement et accessoirement, à l'aventure, stimulation, sollicitation, couronnement, aboutissement, mais elle ne doit pas y prendre part. [...] la femme, la « dame », reste immobile au point de départ de l'aventure et le cercle, en se refermant, la retrouve à la même place. Il n'y a pas de participation possible, pour elle, à l'aventure proprement dite ; elle ne peut apparaître qu'au prologue ou à l'épilogue²⁰¹.

Ainsi, elle ne profite d'aucune initiation et reste figée, spatialement et moralement. Ce manque d'évolution, outre qu'il lui retire toute complexité et la possibilité de s'émanciper comme Laura, l'invisibilise encore davantage, la rend passive et minimise son importance et son rôle : elle est peut-être bien une initiatrice du voyage lorsqu'elle enjoint Axel à partir, mais elle demeure avant tout une « récompense » pour le héros, la princesse que l'on « gagne » à la fin de l'aventure : « Maintenant que tu es un héros, me dit ma chère fiancée, tu n'auras plus

200 VIERNE, Simone. « Deux romans initiatiques en 1864 », *op. cit.*, p. 103.

201 BRION, Marcel. *L'Allemagne romantique : le voyage initiatique*, Albin Michel, 1977, tome I, p. 34.

besoin de me quitter, Axel ! » (VCT:303). Ainsi elle n'est pas la prophétesse, la guide, la fée pleine de pouvoir et de magie qu'est Laura.

Nous voyons comme Jules Verne a retiré au personnage féminin toute son importance pour ne laisser là qu'une figure féminine classique, semblable à celle des contes traditionnels, très légèrement valorisée par un savoir et un courage qui la définissent à peine. En n'octroyant pas d'importance à son personnage féminin, Jules Verne s'éloigne assurément de la dimension féministe de George Sand, qui elle au contraire, valorise le personnage féminin et lui donne une très belle place dans l'aventure.

Ajoutons que Jules Verne a délaissé la question du mariage, si chère à George Sand. Graüben semble bien avoir une certaine autonomie, dans la mesure où elle se fiance en cachette avec Axel et où elle se promet à lui avant l'aval de Lidenbrock, mais elle ne défie pas son oncle, cette figure paternelle. Elle n'en a pas besoin, car celui-ci semble tout bonnement indifférent à cette histoire. Axel a beau avoir besoin de se réaliser et de grandir pour l'épouser officiellement, Lidenbrock ne s'oppose pas au mariage, ni ne s'en réjouit : c'est à peine s'il est courant de ces histoires de cœurs, et n'évoque jamais cette question. Graüben n'a donc pas à conquérir quelque liberté, et n'en conquiert donc pas : tout le « travail » (et le mérite) revient à Axel, qui doit évoluer et grandir. Pareillement Jules Verne a évacué toute présence du thème du mariage forcé, et de fait tout questionnement, toute réflexion à ce propos, détachant un peu plus son *Voyage* des pensées féministes de George Sand. Ainsi sur ce point, Jules Verne, en ne créant aucun conflit, aucune véritable intrigue autour de ce problème, fait demeurer son texte indifférent à la question. Le mariage, s'il est pour Axel une motivation et une récompense, n'est alors « rien » pour Graüben, dans la mesure où il n'est pas le signe d'une libération ni d'une émancipation : l'initiation, le voyage n'a finalement concerné qu'Axel, il n'est pas à double sens, égalitaire comme chez George Sand.

Pour résumer, George Sand a redonné une place importante aux femmes dans son texte grâce au personnage de Laura, en la réimpliquant et en la revalorisant, en la faisant, à terme, dépasser les stéréotypes de genre et gagner une certaine liberté. Elle introduit ainsi non seulement une pensée féministe mais également des réflexions féministes, notamment en choisissant un thème comme le mariage forcé – que Jules Verne ne lui a pas repris. L'auteur semble au contraire avoir abandonné ce thème, avoir minimisé l'importance de son personnage féminin et l'avoir cantonné à un rôle de princesse plutôt traditionnel. Ainsi son

texte se montre indifférent (voire sexiste) envers les femmes, leur place et leur émancipation, et ne soulève assurément aucun discours ni réflexion féministe.

Sur ce point, Jules Verne a donc restreint son *Voyage* : il n'a pas repris à George Sand cette dimension cruciale voire omniprésente chez elle, qui est au cœur de ses convictions et qui, comme on l'a vu, reparaît souvent dans ses textes, et participe ainsi à définir son œuvre.

On ne peut qu'envisager les raisons qui ont poussé Jules Verne à écarter ces pensées. Premièrement, peut-être que Jules Verne écrit là avec en tête un lectorat masculin, à qui sont traditionnellement destinés les romans d'aventures et les textes de vulgarisation scientifique, et que conditionné par cette habitude, il laisse la belle part aux hommes dans son texte, négligeant de donner de l'importance aux femmes. Sans doute aussi est-il poussé par un sexisme qu'il faut imputer à son époque. Nous avons d'ailleurs vu que, plus tard dans sa carrière (et dans son époque), il évoluera pour donner plus d'importance aux femmes dans ses histoires. Ajoutons qu'effacer le personnage féminin était aussi une manière d'effacer, ou du moins de dissimuler, comme nous l'avons vu, toute sexualité, en raison des mœurs et sans doute aussi d'une certaine pudeur, et nous ajouterons en raison du fait qu'il s'adresse à des enfants. Néanmoins, George Sand a tout autant évité cet aspect sans avoir effacé pour autant le personnage féminin. Serait-ce un aveu de Jules Verne de ne pas parvenir ici à écrire autour d'un personnage féminin sans se concentrer sur son corps ? Nous pouvons encore estimer que c'est un moyen de ne pas se lancer dans ces « mots du cœur » qu'il ne sait rendre. Ainsi il aurait inséré un personnage féminin pour amener une dimension amoureuse, communément attendue, mais l'aurait rapidement délaissé en considérant que sa présence l'obligerait à (trop) parler d'amour, qu'il ne s'en sentait pas capable, et qu'il préférerait se concentrer sur l'aventure. Il disait d'ailleurs :

À chaque fois qu'il y a nécessité d'introduire un personnage féminin, vous pouvez être sûr de le trouver. [Mais] l'amour est une passion absorbante et laisse très peu de place dans les cœurs ; mes héros ont besoin de tous leurs esprits et la présence d'une charmante jeune dame pourrait de temps à autre gêner leur entreprise²⁰².

Qu'il ne s'engage pas pour les femmes parce qu'il est sexiste, tout simplement indifférent, ou encore peut-être parce qu'il se sent inapte à cette tâche, nous importe finalement assez peu. Nous ne cherchons pas ici à comprendre ses raisons, mais à montrer

202 COMPERE, Daniel et MARGOT, Jean-Michel, *Entretiens avec Jules Verne, op. cit.*, p. 103.

qu'il s'est détaché du texte de George Sand en enlevant des éléments et un aspect de *Laura* très important. Retenons qu'il a ainsi retiré tout un pan de l'initiation, toute une initiation. Qu'il ait conscience ou non du choix qu'il a fait, qu'il l'ait fait pour une raison ou pour une autre n'est ici pas très important, car dans tous les cas cela témoigne bien de sa capacité à prendre du recul, à ne pas se laisser happer par le texte source, à s'en détacher, à s'en libérer, et à conserver ainsi une certaine autonomie. Ainsi il ne reprend pas tout au *Voyage dans le cristal* sans raison, mais il compose à partir de ce texte, avec ce qu'il a envie de/peut/sait faire.

Il nous semble de ce fait que, comme avec sa transformation – c'est-à-dire le passage d'un registre fantastique à quelque chose qui est plutôt de l'ordre de la science-fiction – Jules Verne apporte, si ce n'est davantage, sa coloration et son atmosphère au texte, ici ses propres valeurs, son propre discours, et qu'il crée bien sa propre histoire, ajoutant, transformant, et réduisant là où il le souhaite. Mais cet apport, cette personnalisation suffit-elle à compenser toute l'amplitude de la reprise que nous avons révélée ?

Conclusion

Rappelons d'abord que P. Gondolo della Riva avait permis, en rectifiant les travaux de S. Vierende, de rouvrir le débat à propos des troublantes ressemblances entre le *Voyage dans le cristal* et le *Voyage au centre de la Terre*, en montrant qu'il était matériellement possible que Jules Verne se soit inspiré de George Sand. S'il est certain que certaines de ces ressemblances sont dues, comme le montraient S. Vierende et d'autres, à des sources et à des influences communes aux deux auteurs, leur poids paraissait si conséquent qu'il nous a incitée à nous demander si le texte de Jules Verne entretenait, ou non, quelque parenté directe avec le texte de George Sand, et si celle-ci était de l'ordre du plagiat, ou relevait d'une autre forme d'emprunt.

Pour répondre à cette question, nous avons convoqué les travaux d'H. Maurel-Indart et son essai *Du Plagiat*, où elle proposait notamment quatre critères pour interroger et analyser la parenté entre deux textes, à savoir : le critère d'intentionnalité, dont nous avons montré en introduction qu'il n'était alors pas probant, le critère quantitatif et le critère qualitatif, ainsi que le critère du signalement, pour lequel nous annonçons devoir d'abord étudier les textes selon les deux critères précédents.

Le premier critère, le critère quantitatif, nous invitait à estimer en premier lieu l'amplitude, le degré de reprise de Jules Verne à George Sand. Dans une première partie, nous nous sommes donc concentrée sur les similitudes qui pouvaient exister entre les *Voyages*. Nous avons porté notre intérêt d'abord sur les personnages, puis sur les récits en eux-mêmes.

Comme nous l'avons montré, les textes présentent des personnages similaires voire équivalents. Le personnage Axel chez Jules Verne viendrait ainsi du personnage de George Sand appelé Alexis. Tungsténus et Nasias dans le *Voyage dans le cristal* seraient réunis en le personnage de Lidenbrock dans le *Voyage au centre de la Terre*, et de même Walter et les Esquimaux seraient devenus Hans¹. Nous avons vu que ces personnages possédaient une identité commune, les mêmes traits de caractère, qu'ils tenaient également les mêmes rôles dans les romans et qu'ils entretenaient entre eux de mêmes relations. Cette sous-partie nous a permis de montrer qu'il y avait bien un lien direct entre le *Voyage dans le cristal* et le *Voyage*

¹ Rappelons que nous avons là laissé de côté les personnages féminins, qui nécessitaient une attention particulière.

au centre de la Terre, et combien la reprise de Jules Verne était frappante, car les personnages constituent des éléments très significatifs.

En étudiant les ressemblances entre les récits, nous avons pu percevoir l'ampleur de la reprise de Jules Verne. Nous avons tout d'abord montré que celle-ci était profonde, enracinée, dans la mesure où elle était structurelle et relevait ainsi du squelette même de l'histoire. Une comparaison des schémas narratifs nous a alors permis de mettre en lumière des symétries importantes : la situation initiale, l'élément déclencheur, l'élément de résolution, la situation finale, mais aussi le procès, c'est-à-dire l'action, présentaient ainsi de fortes analogies, qui donnaient à voir des œuvres-miroirs. Rappelons que nous nous sommes ensuite intéressée à des similarités plus ponctuelles, moins profondes de fait, mais malgré tout bien éloquents. En effet, en montrant que Jules Verne reprenait à George Sand jusqu'à de petits détails, de l'ordre de l'anecdote, comme certains éléments utilisés pour décrire les forêts, nous avons estimé que la reprise de l'auteur n'était pas seulement profonde et structurelle, mais également précise. Toujours dans le cadre des ressemblances ponctuelles, nous avons étudié certaines dissymétries : nous avons démontré que certains éléments des *Voyages* trouvaient des correspondances sans être traités de la même façon, c'est-à-dire sans tenir autant d'importance dans l'un et l'autre récit. Ainsi nous avons vu que des éléments développés chez George Sand pouvaient être repris par Jules Verne de façon anecdotique, et qu'à l'inverse, des éléments anecdotiques chez George Sand pouvaient être repris mais de façon développée par Jules Verne. Nous montrions alors que la reprise était étendue à tout le texte, et ce, même lorsque les apparences pouvaient nous amener à penser le contraire. En somme, l'étude de ces multiples similitudes nous a révélé que la reprise de Jules Verne était totale : profonde, et méticuleuse.

Nous étions alors tentés d'estimer qu'il s'agissait bien là d'un plagiat, et de donner raison à George Sand, qui trouvait que le *Voyage au centre de la Terre* ressemblait « un peu trop » à son *Voyage*. Pourtant, à travers le dernier exemple évoqué, c'est-à-dire les anecdotes de George Sand développées par Jules Verne, nous annoncions déjà que ce dernier ne se contentait pas de reprendre, de copier, et nous percevions là déjà des modifications, des prises de liberté de sa part : il fallait en effet confronter le critère quantitatif à un critère qualitatif, c'est-à-dire confronter l'amplitude de la reprise à l'apport nouveau de l'auteur, aux modifications et à la singularité du texte, pour voir si l'un pouvait contrebalancer l'autre, et ainsi estimer si la reprise était un plagiat ou un emprunt créatif. Pour H. Maurel-Indart,

l'originalité d'une œuvre se trouve dans son style. Toutefois, la notion nous ayant paru trop étendue, nous avons concentré notre étude sur certains éléments seulement, sur certaines variations et modifications, suffisamment significatives à nos yeux pour pouvoir rendre compte d'une originalité. Nous avons considéré qu'il y existe trois grandes façons de modifier un texte : en ajoutant, en transformant, et en enlevant des éléments. Nous avons laissé de côté l'ajout, dont le nombre de pages attestait déjà, pour nous consacrer sur une transformation : le passage d'un registre fantastique à un registre proche de la science-fiction, et une restriction : la suppression du discours féministe de George Sand.

Sur la question de la transformation, nous nous sommes ainsi rendus compte que, même si Jules Verne et George Sand traitaient de thèmes paradoxaux communs, comme le réel et l'irréel, ils n'abordaient pas cette dualité de la même manière : ainsi le *Voyage dans le cristal* pourrait s'inscrire parmi les textes précurseurs du genre fantastique, tandis que le *Voyage au centre de la Terre*, de l'ordre d'un merveilleux scientifique, annonçait la science-fiction. Cette variation, cette transformation illustre l'habileté de Jules Verne et sa capacité à différencier son œuvre de celle de George Sand, en la transformant profondément – au point d'introduire une variation générique – mais aussi subtilement – puisque le fantastique et la science-fiction entretiennent malgré tout des rapports de proximité. Ajoutons, pour rejoindre H. Maurel-Indart et la question de l'originalité, que cette nouvelle coloration constitue une des marques importantes de son style, que l'on retrouve dans beaucoup de ses œuvres et qui a sans doute fait son succès.

L'étude de la restriction, de la suppression du discours féministe porté par George Sand dans son *Voyage*, montrait finalement que Jules Verne avait un certain recul (conscient ou non) face au texte source. George Sand a donné une grande portée à cette dimension, non seulement en revalorisant le personnage féminin, mais en diffusant également un discours et une réflexion sur la condition des femmes et leur émancipation, créant finalement une œuvre égalitaire, qui conclut sur une double initiation : celle d'un homme, Alexis, mais aussi celle d'une femme, Laura, et plus largement celle d'un couple. Jules Verne, en revanche, s'est montré, comme nous l'avons vu, réticent – ou du moins bien indifférent – à cette thématique, pourtant cruciale dans le *Voyage dans le cristal*, et ne l'a ainsi pas insufflée à son œuvre. Il ne s'est donc pas aventuré sur une question qu'il n'aimait pas, ne maîtrisait pas ou qui ne l'intéressait tout simplement pas. Ce qui est certain, c'est qu'il était parfaitement capable de s'affranchir du texte de George Sand.

Ainsi, même si le *Voyage au centre de la Terre* est très proche du *Voyage dans le cristal*, il nous semble que Jules Verne a su transmettre sa propre coloration à son roman, et finalement, créer un texte nouveau, singulier, à partir de celui de George Sand. Il nous semble en effet que les modifications qu'il a apportées ont un effet suffisamment puissant sur l'œuvre pour ne pas servir qu'à dissimuler, à masquer un plagiat. Néanmoins, il est vrai que l'on peut considérer qu'il s'agit là une interprétation subjective, et que la limite entre l'hypothèse du plagiat déguisé et celle de l'emprunt créatif est toujours loin d'être évidente, car la part de reprise à George Sand reste tout de même conséquente et qu'il reste difficile d'établir objectivement si les transformations de Jules Verne la compensent.

De ce fait, les critères quantitatif et qualitatif ne nous suffisent pas ici pour conclure de façon plus objective. Il nous reste alors à prendre en compte le quatrième et dernier critère proposé par H. Maurel-Indar, c'est-à-dire le critère du signalement. Nous allons le voir, celui-ci nous permet de faire davantage appel à un raisonnement logique plutôt qu'à une impression subjective.

Selon le critère du signalement, si la source est dissimulée dans le but d'être invisibilisée, alors l'emprunt est un plagiat. Rappelons en effet notre définition du plagiat, qui est de faire passer pour appartenant à soi ce qui revient en vérité à autrui : une « reproduction non avouée » est donc bien ce qui le définit² et le distingue de l'emprunt. En revanche, si la source est révélée, cela revient à ne pas s'approprier le texte source mais au contraire à renvoyer vers lui, et il s'agit alors d'un emprunt. Comme nous le savons, l'auteur n'a pas explicitement mentionné George Sand. Toutefois, ce n'est pas pour autant qu'il n'y fait pas mention, qu'il n'y a pas, dans le *Voyage au centre de la Terre*, un signalement implicite (et donc dissimulé d'une certaine manière) de la parenté avec le *Voyage dans le cristal*. Le critère du signalement est de fait ici en vérité assez proche du critère d'intentionnalité. Nous parlions de « but », et il y a en effet bien une idée de volonté : le critère du signalement nous invite à nous demander si Jules Verne voulait, cherchait en dissimulant sa source, à invisibiliser le lien entre les *Voyages*, ou s'il mettait autre chose en jeu.

En partant du principe que le *Voyage* de Jules Verne est un emprunt, il nous faut donc chercher où l'auteur aurait pu avoir signalé cette parenté, et cette recherche nous pousse à réinterpréter nos observations.

Dès le début de notre étude, nous montrions en effet que les similitudes étaient frappantes. Pourtant, nous avons aussi vu que Jules Verne était capable de modifier

2 [<http://www.cnrtl.fr/definition/plagiat>]

profondément et habilement le texte, ce qui nous pousse à nous demander pourquoi ces similitudes sont si visibles. Autrement dit, pourquoi, si Jules Verne avait la capacité de dissimuler davantage les ressemblances, ne l'a-t-il pas fait ? D'autant plus que, comme on peut le rappeler, le texte de George Sand n'avait paru que peu de temps avant le sien : il ne s'agissait donc pas de reprendre un texte oublié depuis longtemps. Certains changements n'auraient d'ailleurs pas même demandé beaucoup d'habileté, et il aurait été très facile de camoufler certaines ressemblances, ne serait-ce qu'en insufflant quelques variations rapides et minimes, même en surface. Pourquoi, par exemple, ne pas avoir modifier le pays de départ, ou encore le sexe des personnages ? Quelques petites retouches auraient pu ainsi brouiller les pistes.

Nous avons aussi vu que Jules Verne était capable de prendre du recul sur le texte de George Sand et de le restreindre, qu'il ne se laissait donc pas happer par sa reprise. Pourquoi a-t-il alors repris autant d'éléments au *Voyage dans le cristal* et pourquoi sa reprise est-elle aussi large, au risque que le lien soit découvert ? Autrement dit, pourquoi ne pas avoir davantage limité sa reprise, de façon à la dissimuler plus efficacement ? Nous avons vu qu'il était créatif, et le nombre de pages du *Voyage au centre de la Terre* supérieur à celui du *Voyage dans le cristal* prouve qu'il était capable d'ajouts, et qu'il aurait alors pu facilement combler les blancs laissés par une reprise plus partielle. De la même façon, pourquoi avoir fait une reprise aussi précise ? Pourquoi avoir repris à George Sand jusqu'aux petits détails, aux petites anecdotes, dont il aurait pu se passer ? Il nous semble donc, étant donné les capacités et l'habileté indéniables de Jules Verne, qu'il aurait pu, s'il l'avait voulu, déguiser bien plus fortement les ressemblances – ce qui nous pousse à penser, qu'en vérité, il ne cherchait pas à les invisibiliser. Nous en venons ainsi à supposer que l'amplitude elle-même de la reprise constitue une mention au *Voyage dans le cristal*, et que les détails glissés ici et là sont des clins d'œil, adressés à l'œuvre de George Sand (et au lecteur), comme l'épisode du cristal, illustré par Édouard Riou. Le prénom « Axel » par exemple, que l'on pourrait s'étonner de voir si proche de « Alexis », et que Jules Verne aurait pu aisément transformer, jouerait donc en vérité sur cette ressemblance, et constituerait dès le début un avertissement, le signalement caché d'une parenté que Jules Verne cherche, en vérité, non pas à invisibiliser, mais à établir implicitement.

Cela expliquerait également pourquoi les variations apportées par Jules Verne ne nous semblent pas occulter les ressemblances, ni déguiser le texte, autrement dit, ne pas être un voile jeté sur les similitudes mais une « valeur ajoutée », créative, qui n'éclipse pas la reprise

mais travaille de concert avec elle. De ce fait, le *Voyage au centre de la Terre* n'est pas un plagiat, mais bel est bien un emprunt créatif.

Jules Verne instaure donc un certain jeu littéraire avec son lecteur, qui doit faire appel à ses connaissances intertextuelles (et à son interprétation) pour saisir la référence implicite que constitue son *Voyage*. En cela il nous semble que le *Voyage au centre de la Terre* se rapproche d'une forme de pastiche, non pas dans le sens d'une « imitation du style d'une époque ou d'un genre³», car si Jules Verne reprend certains procédés stylistiques à George Sand, il est loin d'imiter sa plume ni même le genre du *Voyage*, mais dans le sens d'une « œuvre artistique ou littéraire dans laquelle l'auteur imite en partie ou totalement l'œuvre d'un maître ou d'un artiste en renom par exercice, par jeu ou dans une intention parodique⁴». Son attitude nous rappelle également le « plagiaire joueur » évoqué par H. Maurel-Indart :

[Le] plagiaire joueur [est] conscient de sa dette à l'égard de ses prédécesseurs, il joue avec les références codées, les citations cachées ou les recopiations faussement signalés, convoquant ainsi, à travers son œuvre, l'ensemble de la communauté littéraire. Au lecteur de s'y retrouver dans ce jeu subtil de l'intertextualité⁵.

Il nous semble cependant ici que l'on ne peut parler de véritable « plagiaire », car un auteur jouant avec les références n'est pas un plagiaire qui les dissimule de façon à les invisibiliser et à éclipser le texte source, mais un auteur qui ne les rend seulement pas évidentes, afin d'entretenir un jeu littéraire, qui met paradoxalement l'accent sur ces signalements cachés, puisqu'il faut alors partir à leur recherche. De ce fait, le « plagiaire joueur » est à notre avis un « faux plagiaire », un auteur qui donne seulement l'impression d'avoir plagié.

Nous pouvons revenir ici sur le critère d'intentionnalité, et nous demander à nouveau quelle était l'intention, la volonté de Jules Verne lorsqu'il reprenait le *Voyage dans le cristal*. Nous savons qu'il admirait George Sand, et qu'il ne manquait pas de glisser ici et là dans ses œuvres de petites mentions à cette autrice. Il aimait par exemple placer ses œuvres dans les bibliothèques de ses personnages : c'est ce qu'il a fait dans *Paris au XX^{ème} siècle* : « Regarde, Michel, les œuvres de George Sand, un merveilleux génie, l'un des plus grands écrivains de la France [...]⁶», ainsi que dans *Vingt mille lieues sous les mers*, de façon plus marquante encore, car la liste des auteurs y est bien plus courte :

3 [\[http://www.cnrtl.fr/definition/pastiche\]](http://www.cnrtl.fr/definition/pastiche)

4 *Ibid.*

5 MAUREL-INDART, Hélène. *Du plagiat*, op. cit., p. 15.

6 VERNE, Jules. *Paris au XX^e siècle*, op. cit., chapitre X.

Je remerciai le capitaine Nemo, et je m'approchai des rayons de la bibliothèque. [...] Parmi ces ouvrages, je remarquai les chefs-d'œuvre des maîtres anciens et modernes, c'est-à-dire tout ce que l'humanité a produit de plus beau dans l'histoire, la poésie, le roman et la science, depuis Homère jusqu'à Victor Hugo, depuis Xénophon jusqu'à Michelet, depuis Rabelais jusqu'à Mme Sand⁷.

P. Gondolo della Riva donne d'autres exemples, comme « le chapitre consacré au département de l'Indre de la *Géographie illustrée de la France et de ses colonies* qu'il écrivit en 1866-68 », ainsi que le « chapitre VII du roman *Clovis Dardentor* » où il l'évoque et la nomme⁸. Il nous semble donc, au regard de cette admiration pour George Sand, que cet emprunt créatif, que ce jeu littéraire, a une valeur d'hommage.

Toutefois, il reste que George Sand elle-même ne paraît pas avoir interprété son texte de la sorte, et il nous semble ainsi, en matière de plagiat, que l'on ne peut véritablement éclipser l'impression subjective de l'équation, car l'œuvre ne peut véritablement s'affranchir de la façon dont elle est reçue, perçue, interprétée, comprise, d'autant plus quand elle repose, comme ici, sur un jeu d'intertextualité, alors que l'intertextualité, comme le dit G. Roux-Faucard :

[...] suppose la coopération du lecteur : le sens du texte citant ne lui sera donné, l'effet ne lui sera sensible que dans la mesure où il sera lui-même en état d'apporter la connaissance du texte cité. Il faut donc faire intervenir la notion de « compétence intertextuelle » du lecteur réel, celle-ci étant définie comme la connaissance, antérieure à la lecture du texte citant, des textes cités et des moyens habituels d'y faire référence⁹.

Il nous semble donc que la question du plagiat ne peut se détacher, sinon d'une subjectivité, en tous cas d'une relativité, car un lecteur qui n'aurait pas connaissance du texte de George Sand ne percevrait pas le signalement implicite, et un lecteur qui remarquerait les ressemblances mais ne les comprendrait pas comme un signalement, comme un moyen habituel de « faire référence », ne considérerait pas le texte comme un jeu intertextuel, comme un emprunt, mais comme un plagiat. D'une certaine manière, c'est donc également le lecteur par sa perception – liée à ses lectures, à ses connaissances, et bien entendu à la possibilité

7 VERNE, Jules. *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Librairie Générale Française, collection « Le Livre de Poche », n°2033, 2011 (1869), p. 128.

8 GONDOLO DELLA RIVA, Piero. « George Sand inspiratrice de Jules Verne », *op. cit.*, p. 1114.

9 ROUX-FAUCARD, Geneviève. « Intertextualité et traduction » dans *Meta*, volume 51, numéro 1, mars 2006, p.98-118. [<https://doi.org/10.7202/012996ar>]

matérielle d'accéder au texte source – qui produit ou non le plagiat. Ainsi la frontière entre emprunt créatif et plagiat déguisé sera sans doute toujours mince, comme elle l'était déjà à l'époque de Jules Verne, et comme elle l'est encore davantage aujourd'hui, où « l'éclatement des champs de la connaissance en une multitude de domaines de spécialisation a rendu impossible le partage d'un savoir stable et commun¹⁰».

Ce qui est certain, c'est que le *Voyage dans le cristal* gagne à se faire connaître : pour le *Voyage au centre de la Terre* bien entendu, puisqu'il en éclaire la lecture et le fait paraître sous un nouveau jour, mais aussi pour lui-même, son autrice et son Œuvre. Cette lecture nous laisse notamment entrevoir la portée et l'influence qu'a eues George Sand, ne serait-ce que dans son siècle, et nous invite à nous interroger sur sa présence dans et derrière d'autres œuvres, notamment dans et derrière d'autres œuvres de Jules Verne : Il paraîtrait par exemple, ainsi que le dit P. Gondolo della Riva¹¹, que George Sand ait inspiré à Jules Verne *Vingt mille lieues sous les mers* dans une lettre : « J'espère que vous nous conduirez bientôt dans les profondeurs de la mer et que vous ferez voyager vos personnages dans ces appareils de plongeurs que votre science et votre imagination peuvent se permettre de perfectionner¹²». De plus, comme nous le disions en introduction, George Sand reste encore méconnue et souvent stéréotypée. Rappelons ainsi les paroles de M. Delamaire que nous citions en introduction :

On constate que les œuvres citées [dans les manuels scolaires] appartiennent très rarement aux années postérieures à 1855 et que l'écrasante majorité des extraits concerne encore et toujours les romans champêtres. Par ailleurs, il semble peu fréquent qu'un texte de G. Sand soit proposé à un examen et quand cela se produit, les clichés les plus tenaces persistent : amants, cigare et costume masculin¹³.

La lecture du *Voyage dans le cristal*, au contraire, nous permet découvrir beaucoup d'autres aspects de son Œuvre : elle nous fait connaître sa philosophie à l'issue de sa longue carrière, son discours féministe qui ne la quitta pas, ses convictions et plus largement ses croyances, ainsi que son goût pour le fantastique, pour le surnaturel, pour les sciences, et pour d'autres choses encore – ce sont là, en effet, autant d'éléments que George Sand cristallise dans son *Voyage*.

10 MAUREL-INDART, Hélène. *Du plagiat*, op. cit., p. 12.

11 GONDOLO DELLA RIVA, Piero. « George Sand inspiratrice de Jules Verne », op. cit., p. 1114.

12 SAND, George. LUBIN, George (éd.). *Correspondance*, Tome XIX (1865-1866), Paris, Garnier, 1985, lettre n°11807, p. 322.

13 DELAMAIRE, Mariette. *George Sand et la vie littéraire dans les premières années du Second Empire*, op. cit., p. 7.

Bibliographie

1. Sources primaires

Œuvres du corpus :

- SAND, George. *Voyage dans le cristal*, Privat/Le Rocher, collection « motifs », n°292, 2007. Paru pour la première fois dans *La Revue des deux mondes*, janvier 1864, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k869983/f329.image>].
- VERNE, Jules. *Voyage au centre de la Terre*, Librairie Générale Française, collection « Le Livre de Poche », n°2029, 2001 (1864).

Autres œuvres littéraires :

- HUGO, Victor. *Les Rayons et les Ombres : fonction du poète*, Paris, Ollendorf, 1909 (1840).
- SAND, George. « Les Visions de la nuit dans les campagnes » dans *Œuvres illustrées de George Sand*, Paris, J. Hetzel, volume 7, 1854.
- SAND, George. *La Vallée noire et Les Visions de la Nuit dans les Campagnes*, Marques, 2017 (1851), [format ePub].
- VERNE, Jules. *Paris au XXe siècle*, LGF, 1996 (1863).
- VERNE, Jules. *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, LGF, collection « Le Livre de Poche », n°2033, 2011 (1869).

2. Sources secondaires

- ADAM, Jean-Michel. *Les Textes : types et prototypes*, Armand Colin, 2011.
- AIME-MARTIN, Louis, *Lettres à Sophie : sur la physique, la chimie et l'histoire naturelle*, tome 3, Charles Gosselin, 1825, [https://books.google.fr/books?id=pVdCAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false].

- ANGENOT, Marc. « Qu'est-ce que la paralittérature ? » dans *Études littéraires*, volume 7, avril 1974.
- BAREL-MOISAN Claire. « Anticipation et légitimation : le prix 'Jules Verne' » dans *Contextes : L'anticipation dans les discours médiatiques*, n°21, 2018. [<https://journals.openedition.org/contextes/6725>]
- BERTRAND-JENNINGS Chantal. « Déconstruction du genre et intertexte de l'androgynie : *Gabriel* » dans A. POWELL David (éd.). *Le siècle de George Sand*, Rodopi B.V., 1998.
- BRESSIERE, Irène. *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, collection « thèmes et textes », 1974.
- BRIERRE DE BOISMONT, *Des hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnanbulisme*, Germer Baillière, 1862 (1845).
- BRION, Marcel. *L'Allemagne romantique : le voyage initiatique*, Albin Michel, 1977, tome I.
- BUON Jean et PERROT Michelle. *Madame Dupin : Une féministe à Chenonceau au siècle des Lumières*, La Simarre, 2013.
- BURGAUD, Philippe. « La bibliothèque scientifique de Jules Verne », dans JACQUART, Danielle (dir.), *De la science en littérature à la science fiction*, Paris, CTHS, 1996.
- CAP, Paul-Antoine. *Les trois règnes de la nature. Le Muséum d'histoire naturelle*, Paris, L. Curmer, 1854.
- CERMAKIAN, Marianne. *George Sand : Laura, voyage dans le cristal*, dans *Romantisme*, 1978, n°21-22. *Les positivismes*. [https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1978_num_8_21_5227]
- CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002.
- COLLANI, Tania. *L'Essai sur le drame fantastique de George Sand : la révolution romantique du drame*, 2004. [http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/collani/collani_histoiredesidees.pdf]
- COMPERE, Daniel et MARGOT, Jean-Michel. *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, Slatkine, Genève, 1998.

- COMPERE, Daniel. « Le jeu avec les références scientifiques dans les romans de Jules Verne » dans JACQUART, Danielle (dir.), *De la science en littérature à la science fiction*, Paris, CTHS, 1996.
- COMPERE, Daniel. « Un voyage imaginaire de Jules Verne » dans *Archives des lettres modernes*, n°174, 1977.
- COSNIER Colette, *Les quatre montagnes de George Sand*, Guérin, 2004 [version numérique].
- COSTES, Guy et ALTAIRAC Joseph. *Les terres creuses : bibliographie commentée des mondes souterrains imaginaires*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- DE BUFFON, *Œuvres complètes*, volume 9, Baudouin, 1827, [https://books.google.fr/books?id=GcJIAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false].
- DEBRAY, Quentin. « Mercier, Verne, Huxley : les brèves rencontres entre la littérature et le progrès » dans *L'Atelier du roman : Jules Verne - Quand l'homme ne craignait pas la science*, n°90, 2017.
- DEKISS, Jean-Paul. « Jules Verne et le futur » dans SERRES, Michel (dir.), *Jules Verne : De la science à l'imaginaire*, Larousse, 2004.
- DELAMAIRE, Mariette. *George Sand et la vie littéraire dans les premières années du Second Empire*, Paris, Champion, 2012.
- DENIS, Delphine et SANCIER-CHATEAU, Anne. *Grammaire du français*, Paris, LGF, 1994.
- DIDIER, Béatrice. « Images et éclipses de la femme dans les romans de Jules Verne » dans VIERNE Simone et RAYMOND François (dir.), *Jules Verne et les sciences humaines : Colloque de Cerisy*, Union Générale d'Éditions, collection « 10/18 », 1979.
- DUHAMEL, Brigitte. « Construire le monde/construire le texte. Science-Fiction au collège » dans *Pratiques : Les mauvais genres*, n°54, 1987, [https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1987_num_54_1_1437].
- DUMAS, Olivier et al. *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*, Tome I (1863-1874), Genève, Slatkine, 1999.
- FERNANDEZ BRAVO, Nicole. *Le Double, Emblème du fantastique*, Paris, Michel Houdiard, 2009.

- FINNE, Jacques. *La Littérature fantastique : essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, édition de l'université de Bruxelles, 1980.
- GOHAU, Gabriel. « Le monde des profondeurs » dans SERRES, Michel (dir.), *Jules Verne : De la science à l'imaginaire*, Larousse, 2004.
- GONDOLO DELLA RIVA, Piero. « George Sand inspiratrice de Jules Verne », dans MOSELE Elio (ed.), *George Sand et son temps : hommage à Annarosa Poli*, Genève, Slatkine, 1993.
- GONDOLO DELLA RIVA, Piero. « Le refus d'Hetzel », dans VERNE, Jules. *Paris au XXe siècle*, LGF, 1996.
- GUILLAUD, Lauric, « Le Savant Fou vernien et la mise à distance du progrès » dans MACHINAL, Hélène (dir.). *Le Savant fou*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « interférences », 2013.
- HENKY, Danièle. « Voyages dans les mondes connus et inconnus : Jules Verne ou le roman du possible » dans SCHNABEL William (intro.), *Iris : Jules Verne entre science et mythe*, n°28, 2005.
- *Institut : Journal des sciences et des sociétés savantes*, 4 février 1857, [[https://books.google.fr/books?id=ho\]TeWdRz2oC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=ho]TeWdRz2oC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)].
- LACASSIN, Francis (préface), dans SAND, George. *Voyage dans le cristal*, Privat/Le Rocher, collection « motifs », n°292, 2007.
- LARIVAILLE, Paul. « L'analyse (morpho)logique du récit », dans *Poétique*, n°19, 1974.
- LASZLO, Pierre. « Le Savant Fou chez Jules Verne », dans JACQUART, Danielle (dir.). *De la science en littérature à la science-fiction*, Paris, CTHS, 1996.
- LEHMAN, Serge. « Par delà le vortex », dans COSTES, Guy et ALTAIRAC, Joseph, *Les Terres creuses : bibliographie commentée des mondes souterrains imaginaires*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- LEPESQUEUR, Yves. « Jules Verne traître à la science ? » dans *L'Atelier du roman : Jules Verne - Quand l'homme ne craignait pas la science*, n°90, 2017.
- LORUSSO, Silvia. « La misogynie littéraire. Le cas Sand », dans la *Revue italienne d'études françaises*, 2017, [<http://journals.openedition.org/rief/1473>].

- MACHINAL, Hélène (dir.). *Le Savant Fou*, Rennes, édition Presses Universitaires de Rennes, collection « interférences », 2013.
- MAUREL-INDART, Hélène. *Du plagiat*, Gallimard, collection « folio essais », 2011.
- MESSAOUDI, Leila. « Langue spécialisée et technolecte : quelles relations ? », dans *Meta*, vol. 55, n°1, mars 2010, [<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2010-v55-n1-meta3696/039607ar/>].
- MUSTIERE, Philippe. « Etude psychocritique croisée de *Laura* de George Sand et de deux romans de Jules Verne », dans *Rocky Mountain Review*, vol. 68, No. 2 (FALL 2014).
- OZANNE, Henriette. « De quelques sources verniennes », dans *Nouvelles recherches sur Jules Verne et le voyage*, Librairie Minard, 1978.
- PERROT Michelle. « George Sand : une femme dans le siècle » dans *Des femmes rebelles : Olympe de Gouges, Flora Tristan, George Sand*, Elyzad, 2014.
- PICOT, Jean-Pierre. « Science amusante et science délirante » dans SCHNABEL William (intro.), *Iris : Jules Verne entre science et mythe*, n°28, 2005.
- PINEL, Casimir. *De la Monomanie, considérée sous le rapport psychologique, médical et légal*, Labé, Paris, 1856.
- PONNAU, Gwenhaël. *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997.
- PRINCE, Nathalie. *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, collection « 128 », 2008.
- RENARD, Marie-Reine. « Les idées religieuses de George Sand et l'émancipation féminine », *Archives de sciences sociales des religions*, 128, 2004.
- RENARD, Maurice. « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès » dans *ReS Futurae*, n°11, 2018, [<https://journals.openedition.org/resf/1201>], initialement paru dans *Le Spectateur*, tome I, n° 6, octobre 1909.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René. *Grammaire méthodique du français*, PUF, 2016.
- ROUX-FAUCARD, Geneviève. « Intertextualité et traduction » dans *Meta*, volume 51, numéro 1, mars 2006, p.98–118, [<https://doi.org/10.7202/012996ar>].
- SALOMON, Pierre. *George Sand*, Meylan, édition de l'Aurore, 1984.
- SAND George, LUBIN George (éd.). *Correspondance*, tome VIII, lettre 3910.
- SAND, George, CHEVEREAU, Anne (éd.). *Agendas (1852-1876)*, Tome 3 (1862-1866), Paris, Touzot, 1990.

- SAND, George. « Essai sur le drame fantastique — Goethe, Byron, Mickiewicz » dans *La Revue des Deux Mondes*, période initiale, tome 20, 1839, [<https://archive.org/details/revuedesdeuxmond041839pari/page/604>].
- SAND, George. LUBIN, George (éd.). *Correspondance*, Tome XIX (1865-1866), Paris, Garnier, 1985, lettre n°11807.
- SCHAEFFER, Gérald. *Espace et temps chez George Sand*, Suisse, Éditions de la Baconnière, 1981.
- SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985 (1964).
- SOUPAULT, Philippe. *Alfred de Musset : présentation et anthologie*, Paris, Seghers, collection « poètes d'aujourd'hui », 2001.
- SUDRET Laurence. *Les Femmes de Jules Verne*, Laurence Sudret, 2018.
- SUVIN, Darko. « La science-fiction et la jungle des genres. Un voyage extraordinaire » dans *Littérature : fonctionnements textuels*, n°10, 1973, [https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1973_num_10_2_1071].
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TODOROV, Tzvetan. *Poétique*, Seuil, collection « Points », n° 45, 1973.
- VAN DIJK, Suzan. « George Sand et les mouvements d'émancipation féminine : lectures étrangères » dans A. POWELL David (éd.). *Le siècle de George Sand*, Rodopi B.V., 1998.
- VIERNE Simone et RAYMOND François (dir.), *Jules Verne et les sciences humaines : Colloque de Cerisy*, Union Générale d'Éditions, collection « 10/18 », 1979.
- VIERNE, Simone. « Deux voyages initiatiques en 1864 : *Laura* de George Sand et le *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne » dans CELLIER Léon (éd.), *Hommage à George Sand : publication de textes inédits et essais critiques*, Paris, PUF, 1969.
- VIERNE, Simone. « Lectures de Jules Verne : hier et aujourd'hui » dans SCHNABEL William (intro.), *Iris : Jules Verne entre science et mythe*, n°28, 2005.
- « Mélanges : les animaux qu'il ne faut pas détruire – le fond de la mer » dans *Journal pour tous : magasin hebdomadaire illustré*, Lahure, Volume 12, 17 juin 1863, [https://books.google.fr/books?id=Ia1LAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false].

Sitographie

- BAZIN, Laurent. « Topos, trope ou paradigme. Le mythe de l'orphelin dans la littérature pour la jeunesse », lors du colloque intitulé « Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse », le 12 Juin 2013 à l'Université du Maine. [[https://www.canal-u.tv/video/universite du maine pole ressources numeriques prn/topos trope ou paradigme le mythe de l orphelin dans la litterature pour la jeunesse.15450](https://www.canal-u.tv/video/universite_du_maine_pole_ressources_numeriques_prn/topos_trope_ou_paradigme_le_mythe_de_l_orphelin_dans_la_litterature_pour_la_jeunesse.15450)]
- [<https://www.berryprovince.com/patrimoine-culturel/maison-de-george-sand-et-parc-nohant-vic/>] : « Maison de George Sand et parc ».
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales :
 - [<http://www.cnrtl.fr/definition/Monomanie>]
 - [<http://www.cnrtl.fr/definition/pastiche>]
 - [<http://www.cnrtl.fr/definition/plagiat>]
 - [<http://www.cnrtl.fr/definition/science-fiction>]
 - [<http://www.cnrtl.fr/etymologie/fantastique>]
 - [<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/mastodonte>]
- [<https://www.courrierinternational.com/article/2011/01/06/un-fossile-mystere-refuse-de-livrer-son-identite>] : « Paléobotanique. Un fossile mystère refuse de livrer son identité ».
- [[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Symmes Circular.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Symmes_Circular.jpg)] : SYMMES, John Cleves. *Symmes' Circular No. 1*.
- [http://etudiant.lefigaro.fr/article/madame-de-lafayette-premiere-femme-au-programme-de-terminale-litteraire_6286f750-0d47-11e7-ba5a-1c9b7b870ad9/] : « Madame de Lafayette, première femme au programme de terminale littéraire ».
- [<https://www.franceinter.fr/environnement/donald-trump-un-climato-sceptique-a-la-tete-du-pays-le-plus-pollueur-au-monde>] : « Donald Trump, un climato-sceptique à la tête du pays le plus pollueur au monde ».
- [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5417731c/f74.image>] « Le Prix Jules Verne. La Petite Fille de Michel Strogoff, par O. Béliard » dans *Lecture pour tous*, mars 1927.

- [https://www.lemonde.fr/collection-jules-verne/article/2019/03/14/jules-verne-un-feministe-avant-l-heure_5436051_5434958.html] : « Jules Verne, un féministe avant l'heure ».
- [https://www.lexpress.fr/actualite/sciences/ils-partent-en-bateau-pour-prouver-que-la-terre-est-plate_2057013.html] : « Ils partent en bateau pour prouver que la Terre est plate ».
- [http://leplagiat.net/?page_id=484] : Site d'Hélène MAUREL-INDART sur la notion de plagiat.
- [https://nantes.maville.com/actu/actudet-mauves-sur-loire-sur-les-traces-de-jules-verne-un-chateau-a-sauver_52716-3632963_actu.Htm] : « Mauves-sur-Loire. Sur les traces de Jules Verne, un château à sauver ».
- [<https://www.nationalgeographic.fr/sciences/un-francais-sur-10-pense-que-la-terre-est-plate>] : « Un Français sur 10 pense que la Terre est plate ».
- [<http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=5&nTyp=min&topN=50&lg=1>] : Index Translationum.
- [https://www.virgule-mag.com/numero-133/cinq-semaines-ballon-un-roman-jules-verne/cuisine-ecrivains-hommage-a-jules-verne-fricassée-champignons.38819.php#article_38819] : « La cuisine des écrivains : hommage à Jules Verne, la fricassée de champignons » dans *Virgule : Cinq semaines en ballon, un roman de Jules Verne*, n° 133, octobre 2015.

N.B. : tous les liens ont été (re)consultés au mois d'avril 2019.

RÉSUMÉ

Le *Voyage au centre de la Terre* (novembre 1864) de Jules Verne entretient de nombreuses similitudes avec le *Voyage dans le cristal* (janvier 1864) de George Sand. Toutefois, la reprise de Jules Verne est loin d'être une copie conforme du texte de l'autrice : ainsi le roman semble se tenir sur cette mince frontière, entre plagiat déguisé et emprunt créatif. C'est bien là tout le problème soulevé par le *Voyage au centre de la Terre*, et que nous étudions dans ce mémoire. Nous reprenons à H. Maurel-Indart principalement deux des quatre critères d'analyse qu'elle propose sur cette question : le critère quantitatif – qui nous invite à mesurer, dans un premier temps, l'étendue des similitudes entre les *Voyages* – puis le critère qualitatif – qui nous pousse lui à confronter l'ampleur de ces ressemblances aux variations significatives entre les textes, afin d'estimer, à terme, si ces dernières peuvent ou non compenser la reprise.

MOTS-CLÉS

19^e siècle, Jules Verne, Voyage au centre de la Terre, George Sand, Laura, Voyage dans le cristal, plagiat, reprise, emprunt, variation, réécriture, fantastique, merveilleux, science-fiction, féminisme.