

Jean-Pierre GOLDENSTEIN
Université du Maine

DESCRIPTION DE L'INDESCRIPTIBLE CHEZ JULES VERNE

« Ne flattez pas le culte d'adjectifs tels que indescriptible, inénarrable, rutilant, incomparable, colossal, qui mentent sans vergogne aux substantifs qu'ils défigurent : ils sont poursuivis par la lubricité. »

Isidore Ducasse, *Poésies I*.

Un spectre hante la description : le spectre de l'indescriptible. Tout texte à prétention réaliste, qui entend à la fois donner à lire et à voir, se trouve confronté à une double contrainte : gérer d'une part les procédés de représentation référentielle propres à susciter un « effet de réel » (R. Barthes), se heurter d'autre part aux limites inhérentes au langage chargé de dire le monde. *A priori*, l'existence même de la production littéraire apporte la preuve concrète que tout peut se dire à l'aide des mots. Pourtant, nombreux sont ceux qui pensent qu'il y a un impossible à dire. L'indescriptible dès lors travaille toute description, que le descripteur le reconnaisse ou non. En première analyse, on pourrait distinguer deux types d'indescriptible : un indescriptible « formel » lié à une incapacité à dire le tout du monde ; un indescriptible « thématique » : celui de l'horreur, de l'extrême, de l'indicible, bref de l'in-scriptible. Je m'attacherai dans le présent travail à l'étude des différents aspects de l'indescriptible chez Jules Verne. Après avoir rapidement rappelé les réflexions méthodologiques des poéticiens et narratologues sur la description, j'observerai différentes causes d'indescriptibilité comme la faiblesse du langage humain, l'ellipse narrative, le cliché de l'indescriptible. Je passerai ensuite en revue quelques grands domaines de l'indescriptible chez Verne : l'horreur, la voix et la musique, l'émotion intense, l'extrême beauté... Ces réflexions de base m'amèneront à réfléchir au paradoxe qui fait que telle scène, explicitement donnée pour indescriptible, se trouve pourtant décrite. L'approche de ce paradoxe me conduira à dégager les principales fonctions de l'indescriptible dans l'économie narrative du projet vernien.

* * *

Au XIX^e siècle, l'écriture narrative à visée réaliste, mimétique et lisible, a volontiers recouru à la description que le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse définit comme l'« écrit ou discours par lequel on décrit, qui a pour objet de peindre les choses à l'imagination ». Les narratologues, poéticiens et sémioticiens des dernières décennies se sont attachés à rendre compte par leurs analyses minutieuses de ce type textuel des modalités de fonctionnement du système descriptif. Mentionnons ici pour mémoire l'article fondateur que Philippe Hamon¹ a consacré à la question. Hamon a très clairement rappelé quelques contraintes structurelles liées au genre descriptif : nécessité pour une

¹ Philippe HAMON, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 465-485.

description d'être prise en charge par un personnage ; nécessité pour ce dernier de pouvoir voir – d'où la profusion de portes, de fenêtres, de « milieux transparents » dans les romans qui usent volontiers de descriptions. Plusieurs cas de figure possibles sont envisagés par l'analyste qui emprunte à Zola ses exemples de gestion du système descriptif. Cela donne le syntagme-introductif-type de description suivant :

X	désœuvré ;	s'approcha de ;	à travers	fenêtre ;	une locomotive
	distrain ;	laissa errer ses		ouverture ;	
	[etc.]	regards ; [etc.]		[etc.]	

Soit le schéma quasi immuable :

un personnage	+	notation	+	1 verbe de	+	notation d'un milieu	+	objet à
		d'une pause		perception		transparent		décrire

dont on retrouve en effet, sans surprise, les grandes articulations dès le premier chapitre de *Michel Strogoff* :

« [...] L'officier ouvrit vivement la fenêtre, comme si l'oxygène eût manqué à ses poumons, et il vint respirer, sur un large balcon, cet air pur que distillait une belle nuit de juillet.

Sous ses yeux, baignée par les rayons lunaires, s'arrondissait une enceinte fortifiée, dans laquelle s'élevaient deux cathédrales, trois palais et un arsenal. Autour de cette enceinte se dessinaient trois villes distinctes, Kitaï-Gorod, Beloï-Gorod, Zemlianoï-Gorod, immenses quartiers européens, tartares ou chinois, que dominaient les tours, les clochers, les minarets, les coupoles de trois cents églises, aux dômes verts, surmontés de croix d'argent. Une petite rivière, au cours sinueux, réverbérait çà et là les rayons de la lune. Tout cet ensemble formait une curieuse mosaïque de maisons diversement colorées, qui s'enchaînait dans un vaste cadre de dix lieues.

Cette rivière, c'était la Moskowa, cette ville, c'était Moscou, cette enceinte fortifiée, c'était le Kremlin, et l'officier des chasseurs de la garde, qui, les bras croisés, le front songeur, écoutait vaguement le bruit jeté par le Palais-Neuf sur la vieille cité moscovite, c'était le czar. »

Jules Verne, *Michel Strogoff*, I,1 : « Une fête au Palais-Neuf », L.G.F., « Le Livre de Poche Jules Verne », n° 2034, 1975, p. 15-16.

Il n'existe évidemment pas qu'un schéma-type et une description peut aussi bien relever d'un « regarder quelque chose » que d'un « parler de quelque chose » ou d'un « faire quelque chose ». Dans chaque cas le romancier se pose la question de la gestion scripturale de sa description : comment va-t-elle s'intégrer dans le cours d'un récit dont elle suspend nécessairement la progression ? Qui va la prendre en charge ? Sera-t-elle fixe ou mobile ? Comment sa présence sera-t-elle justifiée ? À quoi va-t-elle servir dans l'économie du récit² ? Ainsi, la description

² Je renvoie sur tous ces points à l'article de Philippe HAMON déjà cité, à son essai *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, ainsi qu'à l'étude de Jean-Michel ADAM et André PETITJEAN, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989, et à la synthèse de J.-M. ADAM, *La Description*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », n° 2783, 1993.

inaugurale du *Great-Eastern* – la « ville flottante » annoncée dans le titre du roman – n'a-t-elle rien à voir, techniquement, avec le passage de *Michel Strogoff* évoqué ci-dessus. Le narrateur, qui doit participer au voyage inaugural du *Great-Eastern* de Liverpool à New York, découvre un navire non encore achevé à la veille de son départ, prétexte pour lui à « visiter tous les trous de cette immense fourmilière » que le lecteur va découvrir évidemment à sa suite.

« Je résolus alors de visiter tous les trous de cette immense fourmilière, et je commençai ma promenade comme eût fait un touriste dans quelque ville inconnue. [...] Je marchais en rasant ces rouffles qui s'allongeaient sur l'arrière du navire. [...] J'arrivai ainsi au centre même du bâtiment [...]

Là, s'ouvrait le gouffre destiné à contenir les organes de la machine à roues. J'aperçus alors cet admirable engin de locomotion. [...]

Après avoir jeté un rapide coup d'œil sur ces travaux d'ajustage, je repris ma promenade et j'arrivai sur l'avant. Là, des tapissiers achevaient de décorer un assez vaste rouffle [...] Puis, après avoir traversé une sorte de petite place triangulaire que formait l'avant du pont, j'atteignis l'étrave qui tombait d'aplomb à la surface des eaux.

De ce point extrême, me retournant, j'aperçus, dans une déchirure des brumes, l'arrière du *Great-Eastern* [...]

Je revins en suivant le boulevard de tribord

[...] Après avoir dépassé la grande écoutille de la machine à roues, je remarquai un 'petit hôtel' qui s'élevait sur ma gauche, puis la longue façade latérale d'un palais surmonté d'une terrasse dont on fourbissait les garde-fous. Enfin [...] »

Jules Verne, *Une Ville flottante* (1871), chap. II, L.G.F., « Le Livre de Poche Jules Verne », 1970, p. 7-9.

La description, chez Jules Verne, a pour mission principale de peindre le monde, de le représenter à la façon d'un véritable diorama, cette « sorte de spectacle, rempli de surprises et de délicieuses illusions » qui permet de « reproduire avec une vérité et une exactitude incroyables » et dont « l'effet est vraiment magique et des plus saisissants » selon l'article du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse :

« Et, pour être franc, j'avouerai que cette excursion aventureuse ne me déplaisait point. A quel degré m'émerveillaient les beautés de ces régions nouvelles, je ne saurais l'exprimer. Les glaces prenaient des attitudes superbes. Ici, leur ensemble formait une ville orientale, avec ses minarets et ses mosquées innombrables. Là, une cité écroulée et comme jetée à terre par une convulsion du sol. Aspects incessamment variés par les obliques rayons du soleil, ou perdus dans les brumes grises au milieu des ouragans de neige. Puis, de toutes parts des détonations, des éboulements, de grandes culbutes d'icebergs, qui changeaient le décor comme le paysage d'un diorama. »

Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, II, 13, « La banquise », Omnibus, 2001, p. 294.

Ces illusions du diorama participent, dans le domaine qui nous occupe, de la stratégie illusionniste adoptée par les romanciers réalistes-naturalistes qui entendent, selon la fameuse formule de Balzac, « faire concurrence à l'Etat-Civil » mais qui reconnaissent avec Maupassant que :

« Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes. »

Guy de Maupassant, « Le Roman », préface à *Pierre et Jean* (1984).

Partant, la volonté mimétique du romancier recourt volontiers à la description mais entraîne l'artiste dans le même mouvement à déclarer régulièrement forfait dans sa quête d'illusion réaliste. L'impossible à décrire relève de causes diverses. En premier lieu ressort la faiblesse même du langage humain :

« Le mot 'caverne' ne rend évidemment pas ma pensée pour peindre cet immense milieu. Mais les mots de la langue humaine ne peuvent suffire à qui se hasarde dans les abîmes du globe. »

Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, chap. XXX, GF, 1977, p. 199.

Cette faiblesse du langage constitue un véritable *topos* et revient comme un leitmotiv dans de nombreux passages tels que :

« Je ne puis peindre mon désespoir ; nul mot de la langue humaine ne rendrait mes sentiments. J'étais enterré vif, avec la perspective de mourir dans les tortures de la faim et de la soif. »

Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, chap. XXVII, GF, 1977, 184.

« Et maintenant, comment pourrais-je retracer les impressions que m'a laissées cette promenade sous les eaux ? Les mots sont impuissants à raconter de telles merveilles ! Quand le pinceau lui-même est inhabile à rendre les effets particuliers à l'élément liquide, comment la plume saurait-elle les reproduire ? »

Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, I, 16, « Promenade en plaine », Omnibus, 2001, p. 113.

L'impossible à décrire relève, ici, de la censure ou de l'auto-censure d'un geste vulgaire (un « bras d'honneur » sans doute), parfaitement scriptible sur le plan technique mais non dicible explicitement à une époque donnée et pour un public donné :

« Joe se cramponna fortement à l'échelle pendant les vastes oscillations qu'elle eut à décrire ; puis faisant un geste indescriptible aux Arabes, et grimant avec l'agilité d'un clown, il arriva jusqu'à ses compagnons qui le reçurent dans leurs bras. »

Jules Verne, *Cinq semaines en ballon*, chap. 36, Omnibus, 2001, p. 208-209.

Il participe, là, de l'ellipse narrative qui veut que dans un récit les temps forts soient seuls conservés et que l'on passe sous silence les éléments accessoires ou secondaires :

« Nous ne décrivons pas l'accueil qu'ils [les trois voyageurs] reçurent à la Société Royale de Géographie, ni l'empressement dont ils furent l'objet ; Kennedy repartit aussitôt pour Édimbourg avec sa fameuse carabine ; il avait hâte de rassurer sa vieille gouvernante.

Le docteur Fergusson et son fidèle Joe demeurèrent les mêmes hommes que nous avons connus. Cependant il s'était fait en eux un changement à leur insu. Ils étaient devenus deux amis. »

Jules Verne, *Cinq semaines en ballon*, chap. 44, Omnibus, 2001, p. 247.

L'essentiel a été dit et a fait l'objet d'un récit captivant aux rebondissements multiples. La description ne posait aucune difficulté technique particulière. Elle n'aurait fait en revanche qu'alourdir une narration qui touche à son terme. Le même phénomène s'observe à la fin du *Voyage au centre de la terre* :

« Le 9 septembre au soir, nous arrivions à Hambourg. Quelle fut la stupéfaction de Marthe, quelle fut la joie de Graüben, je renonce à le décrire.

– Maintenant que tu es un héros, me dit ma chère fiancée, tu n'auras plus besoin de me quitter, Axel ! »

Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, chap. XLV, GF, 1977, p. 280-281.

Là encore, le renoncement à la description ne relève pas de raisons d'ordre technique. Il s'agit à présent de terminer un ouvrage qui parvient à son terme. Le récit a fait passer les personnages du même au même à travers une série d'épreuves ; les voyageurs partis de Hambourg reviennent à Hambourg. Le bonheur ne se raconte pas. Ce sont les épreuves à surmonter pour accéder au bonheur qui relèvent seules du racontable et, par conséquent, du descriptible.

Un autre aspect du phénomène ici étudié pourrait être appelé le « cliché de l'indescriptible ». On a alors affaire à une sorte de formule récurrente destinée à souligner de façon quasi mécanique le caractère exceptionnel du phénomène évoqué. L'« indescriptible » alors renvoie à la puissance exceptionnelle de l'élément convoqué : le vent qui se déchaîne « avec un emportement indescriptible » dans *Les Aventures du capitaine Hatteras* (II, 22, « Le Livre de Poche Jules Verne », 1966, p. 568), l'émotion « indescriptible » du professeur Lidenbrock qui s'adresse à Axel (*Voyage au centre de la terre*, GF, 1977, p. 76), le radeau « soulevé hors des flots avec une indescriptible puissance » ou les animaux qui « s'attaquent avec une indescriptible furie » dans le même roman (*ibid.*, p. 219 ; *op. cit.*, p. 221).

Nous venons de voir quelques exemples d'indescriptibles extrinsèques pourrait-on dire ou circonstanciels : geste d'auto-censure, effet d'ellipse narrative, caractère exceptionnel du phénomène évoqué. Observons à présent quelques domaines où l'indescriptible se donne à lire de façon plus intrinsèque, au défaut de la langue. La grande cantatrice du théâtre napolitain San-Carlo, la Stilla, possède une voix digne de celle de la Malibran célébrée par Musset « en ses stances immortelles », voix qui s'élève « dans toute son inexprimable magnificence » (voir *Le château des Carpathes*, chap. IX, L.G.F., « Le Livre de Poche Jules Verne », 1966, p. 139-140). Jules Verne rend dans ce passage hommage à Musset et à ses stances – « A la Malibran », 1836, recueillies dans ses *Poésies nouvelles* – Musset qu'il cite ici avec plus ou moins de fidélité. L'écriture romanesque serait par conséquent incapable de rendre hommage à la qualité d'une voix alors que la poésie y parviendrait : conviction sincère du romancier ou coquetterie convenue liée à une hiérarchisation des genres encore vivace au XIX^e siècle ?

Ce sont surtout les domaines des sentiments qui mettent en cause les capacités descriptives de l'écriture. L'émotion intense relève d'une telle incapacité :

« On ne meurt pas de joie, car le père et les enfants revinrent à la vie avant même qu'on les eût recueillis sur le yacht. Comment peindre cette scène ? Les mots n'y suffiraient pas. Tout l'équipage pleurait en voyant ces trois êtres confondus dans une muette étreinte. Harry Grant, arrivé sur le pont, fléchit le genou. Le pieux écossais voulut, en touchant ce qui était pour lui le sol de la patrie, remercier, avant tous, Dieu de sa délivrance. »

Jules Verne, *Les enfants du Capitaine Grant*, III, 21, « L'île Tabor », L.G.F., « Le Livre de Poche Jules Verne », 1966, p. 852.

Il en va de même pour l'horreur comme dans cette scène d'anthropologie :

« Cinq minutes s'écoulaient avant que Parker ose tirer... Enfin Arthur Pym, les yeux fermés, ne sachant si le sort avait été pour ou contre lui, sent une main saisir la sienne...

C'était la main de Dirk Peters... Arthur Pym venait d'échapper à la mort...

Et alors, le mépris se précipite sur Parker qui est abattu d'un coup dans le dos. Puis, suit l'effroyable repas – immédiatement – et, 'les mots n'ont point une vertu suffisante pour frapper l'esprit de la parfaite horreur de la réalité !' »

Jules Verne, *Le Sphinx des glaces*, II, 5, « Une embardée », L.G.F., « Le Livre de Poche Jules Verne », 1970, p. 328.

Cette fois Jules Verne ne rivalise pas avec Musset mais avec Edgar Allan Poe puisque le texte vernien « dévore » celui de Poe dans le passage placé ci-dessus entre guillemets qui en reproduit une phrase dans la traduction qu'en a donnée Baudelaire³.

Il ne faudrait pas croire que seule la négativité relève de cet impossible à décrire. L'extrême beauté du monde sous-marin découvert par les hôtes involontaires du capitaine Nemo suscite un enthousiasme tout aussi incommunicable :

« La mer était distinctement visible dans un rayon d'un mille autour du *Nautilus*. Quel spectacle ! Quelle plume le pourrait décrire ! Qui saurait peindre les effets de la lumière à travers ces nappes transparentes, et la douceur de ses dégradations successives jusqu'aux couchés inférieures et supérieures de l'Océan ! [...]

Emerveillés, nous étions accoudés devant ces vitrines, et nul de nous n'avait encore rompu ce silence de stupéfaction, quand Conseil dit :

– Vous vouliez voir, ami Ned, eh bien, vous voyez ! »

Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, I, 14, « Le Fleuve-Noir », Omnibus, 2001, p. 98-99.

³ Edgar Allan POE, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, chap. XII, « La Courte-Paille » dans *Oeuvres en prose* traduites par Charles Baudelaire, Y.-G. Le Dantec éd., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 612.

On remarquera d'ailleurs que l'indescriptible s'avère éminemment sélectif et que si telle émotion intense, tel sentiment d'horreur ou de beauté privent le descripteur de tout moyen langagier, il n'en va pas de même dès lors qu'il s'agit de mettre en scène – de façon comique – la supériorité de l'homme blanc sur les « sauvages » :

« Le major, pour son compte, ne cacha pas le souverain mépris que lui causaient ces Maoris, et les expressions ne lui manquèrent pas pour les qualifier. Ce fut un assaut entre Paganel et lui. Ils les traitèrent de brutes impardonnables, d'ânes stupides, d'idiots du Pacifique, de sauvages de Bedlam, de crétins des antipodes, etc. Ils ne tarirent pas. »

Jules Verne, *Les Enfants du Capitaine Grant*, III, 15, « Les grands moyens de Paganel », L.G.F., « Le Livre de Poche Jules Verne », 1966, p. 791.

Dès lors qu'il s'agit de dire le mépris causé par les Maoris, les mots ne manquent plus. L'« indescriptible » possible cède alors le pas à un dicible de nature idéologique que l'on retrouvera tel quel, bien plus tard chez Hergé, dans les célèbres torrents d'insulte proférés par le capitaine Haddock.

Autrement dit, il y a de l'indescriptible mais ce dernier, non systématiquement lié à un domaine intrinsèque, peut être considéré comme un phénomène à géométrie relativement variable. Les occurrences les plus intéressantes concernent le paradoxe suivant : une scène est donnée pour indescriptible et pourtant le descripteur la décrit. Tout se passe comme si ce dernier déclarait forfait dans un premier temps puis remplissait son contrat de représentation narrative et niait par la pratique l'impossibilité qu'il venait de poser. Il existe une variante de ce scénario qui consiste à décrire dans un premier temps puis à mentionner l'impossibilité de la description qui vient pourtant d'être faite. L'oeuvre de Jules Verne recourt volontiers à ce paradoxe de l'indescriptible. Le passage suivant d'*Autour de la lune* illustre ce phénomène. Les voyageurs, dans leur engin spatial, sont menacés d'une collision mortelle avec un bolide, véritable boule de feu qui va les pulvériser. Le narrateur déclare qu'il est impossible de décrire la situation des voyageurs et le lecteur, comme Barbicane et ses deux compagnons, est dans l'attente angoissée de l'issue fatale :

« Deux minutes après la brusque apparition du bolide, deux siècles d'angoisses ! le projectile semblait prêt à le heurter, quand le globe de feu éclata comme une bombe, mais sans faire aucun bruit au milieu de ce vide où le son, qui n'est qu'une agitation des couches d'air, ne pouvait se produire.

Nicholl avait poussé un cri. Ses compagnons et lui s'étaient précipités à la vitre des hublots. Quel spectacle ! Quelle plume saurait le rendre, quelle palette serait assez riche en couleurs pour en reproduire la magnificence ? »

Jules Verne, *Autour de la lune*, chap. 15, « Hyperbole ou parabole », Omnibus, 2001, p. 514.

La réponse est dans l'emploi généralisé de l'analogie (« c'était comme... », « comme... ») qui remplit parfaitement son rôle et permet au lecteur de concevoir sans difficulté l'inconcevable.

La solution technique inverse mentionnée plus haut – décrire puis déclarer que l'on ne saurait décrire – se trouve par exemple dans *De la terre à la Lune* :

« Maintenant, raconter l'émotion dont fut prise l'Amérique tout entière ; comment l'effet de la communication Barbicane fut dix fois dépassé ; ce que dirent les journaux de l'Union, la façon dont ils acceptèrent la nouvelle et sur quel mode ils chantèrent l'arrivée de ce héros du vieux continent ; peindre l'agitation fébrile dans laquelle chacun vécut, comptant les heures, comptant les minutes, comptant les secondes ; donner une idée, même affaiblie, de cette obsession fatigante de tous les cerveaux maîtrisés par une pensée unique ; montrer les occupations cédant à une seule préoccupation, les travaux arrêtés, le commerce suspendu, les navires prêts à partir restant affourchés dans le port pour ne pas manquer l'arrivée de l'*Atlanta*, les convois arrivant pleins et retournant vides, la baie d'Espiritu-Santo incessamment sillonnée par les steamers, les packets-boats, les yachts de plaisance, les fly-boats de toutes dimensions ; dénombrer ces milliers de curieux qui quadruplèrent en quinze jours la population de Tampa-Town et durent camper sous des tentes comme une armée en campagne, c'est une tâche au-dessus des forces humaines et qu'on ne saurait entreprendre sans témérité. »

Jules Verne, *De la Terre à la Lune*, chap. 18, « Le passager de l'« Atlanta », Omnibus, 2001, p. 342.

On trouvera une belle illustration de cette posture par préterition dans le célèbre passage de *Vingt mille lieues sous les mers* au cours duquel le capitaine Nemo invite Aronax à réaliser une fantastique excursion sous-marine pour le plus grand émerveillement du professeur :

« Entraîné, je ne sentais plus la fatigue. Je suivais mon guide qui ne se fatiguait pas. Quel spectacle ! Comment le rendre ? Comment peindre l'aspect de ces bois et de ces rochers dans ce milieu liquide, leurs dessous sombres et farouches, leurs dessus colorés de tons rouges sous cette clarté que doublait la puissance réverbérante des eaux ? »

Le professeur n'est plus alors qu'un regard admiratif qui recourt aux procédés habituels de la description (Là... Puis...) avant de s'écrier :

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

Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, II, 9, « Un continent disparu », Omnibus, p. 259-260.

Une variante de cette impossibilité se trouve dans la description « négative » telle qu'on peut la lire dans *Les Indes noires* :

« Pour la première fois, peut-être, James Starr, en traversant la Canongate, ne se retourna pas pour regarder Holyrood, ce palais des anciens souverains de l'Écosse. Il n'aperçut pas, devant sa poterne, les sentinelles revêtues de l'antique costume écossais, jupon d'étoffe verte, plaid quadrillé et sac de peau de chèvre à longs poils pendant sur la cuisse. Bien qu'il fût fanatique de Walter Scott, comme l'est tout vrai fils de la vieille Calédonie, l'ingénieur, ainsi qu'il ne manquait jamais de le faire, ne donna même pas un coup d'oeil à l'auberge où Waverley descendit, et dans laquelle le tailleur lui apporta ce fameux costume en tartan de guerre qu'admirait si naïvement la veuve Flockhart. Il ne salua pas, non plus, la petite place où les montagnards déchargèrent leurs fusils, après la victoire du Prétendant, au risque de tuer Flora Mac Ivor. L'horloge de la prison tendait au milieu de la rue son cadran désolé : il n'y regarda que pour s'assurer qu'il ne manquerait point l'heure du départ. On doit avouer aussi qu'il n'entrevit pas dans Nelher-Bow la maison du grand réformateur John Knox, le seul homme que ne purent séduire les sourires de Marie Stuart. Mais, prenant par High-street, la rue populaire, si minutieusement décrite dans le roman de

L'Abbé, il s'élança vers le pont gigantesque de Bridgestreet, qui relie les trois collines d'Édimbourg. »

Jules Verne, *Les Indes noires*, chap. II, « Chemin faisant », L.G.F., « Le Livre de Poche Jules Verne », 1965, p. 13.

Le lecteur se trouve alors confronté au paradoxe d'un non-vouloir-voir – partant, théoriquement, d'une impossibilité de décrire – qui engendre malgré tout une description. Ce paradoxe se retrouve trois pages plus loin dans le même roman sous la forme cette fois d'un non-pouvoir-voir :

« Cependant, le *Prince de Galles* continuait à soulever de grosses lames sous la poussée de ses aubes. On ne voyait rien des deux rives du fleuve, ni du village de Crombie, ni Torryburn, ni Torry-house, ni Newmills, ni Carridenhouse, ni Kirkgrange, ni Salt-Pans, sur la droite. Le petit port de Bowness, le port de Grangemouth, creusé à l'embouchure du canal de la Clyde, disparaissaient dans l'humide brouillard. Culross, le vieux bourg et les ruines de son abbaye de Cîteaux, Kinkardine et ses chantiers de construction, auxquels le steam-boat fit escale, Ayrthcastle et sa tour carrée du XIII^e siècle, Clackmannan et son château, bâti par Robert Bruce, n'étaient même pas visibles à travers les rayures obliques de la pluie. »

Jules Verne, *Les Indes noires*, *ibid.*, p. 16.

En réalité, le projet didactique de J. Verne, lié par contrat avec Hetzel, ne saurait se résigner à l'indescriptible si bien que le phénomène le plus ténu, le plus fugace doit pouvoir être représenté et – de fait – se trouve représenté comme dans ce passage de nature encyclopédique :

« En sortant des gorges de la cordillère, la troupe de Glenarvan rencontra d'abord une grande quantité de dunes de sable appelées 'medanos', véritables vagues incessamment agitées par le vent, lorsque la racine des végétaux ne les enchaîne pas au sol. Ce sable est d'une extrême finesse ; aussi le voyait-on, au moindre souffle, s'élever en ébroussins légers, ou former de véritables trombes qui s'élevaient à une hauteur considérable. Ce spectacle faisait à la fois le plaisir et le désagrément des yeux : le plaisir, car rien n'était plus curieux que ces trombes errant par la plaine, luttant, se confondant, s'abattant, se relevant dans un désordre inexprimable ; le désagrément, car une poussière impalpable se dégageait de ces innombrables medanos, et pénétrait à travers les paupières, si bien fermées qu'elles fussent. »

Jules Verne, *Les enfants du Capitaine Grant*, I, 16, « Le Rio-Colorado », L.G.F., « Le Livre de Poche Jules Verne », 1966, p. 156-157.

Tout est prétexte à développement didactique chez Jules Verne, rien n'est jamais véritablement gratuit et cela de façon parfois un peu bien pesante pour nos sensibilités actuelles habituées aux raccourcis, à l'image fixe et mobile, à l'usage de la zapette... Axel, le jeune héros de *Voyage au centre de la terre* avoue-t-il à son oncle son ignorance au sujet du système volcanique islandais :

« – Eh bien, je vous demanderai d'abord ce que sont ce Yocul, ce Sneffels et ce Scartaris, dont je n'ai jamais entendu parler ? »

Le professeur Lidenbrock a « précisément reçu, il y a quelque temps, une carte de [s]on ami Augustus Peterman, de Leipzig » qui va lui permettre d'adresser à

son neveu – et donc au lecteur – un premier cours de géographie pratique fort détaillé (voir Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, chap. XXX, GF, 1977, p. 79-80). Le « spectacle indescriptible » est littéralement étranger à un discours qui entend rendre compte des aspects les plus surprenants du monde, mieux : des mondes « connus et inconnus » pour le plus grand profit du jeune lecteur du dernier tiers du XIX^e siècle. En feignant de déclarer forfait, le narrateur cherche avant tout à susciter l'intérêt pour la présentation de phénomènes parfois un peu bien rébarbatifs. C'est le cas de ce passage du *Pays des fourrures* qui décrit avec force détails le parasélène et l'aurore boréale :

« Mais le ciel le dédommagea en lui donnant, vers cette époque, le spectacle indescriptible de ses plus beaux météores : un parasélène d'abord, une aurore boréale ensuite.

Le parasélène ou halo lunaire [...]

Quinze heures après, une magnifique aurore boréale [...] »

Voir Jules Verne, *Le Pays des fourrures*, chap. 18, « La nuit polaire », L.G.F., « Le Livre de Poche Jules Verne », 1967, p. 203-204.

Jules Verne n'hésite pas à recourir à un véritable *topos* qui revient de roman en roman : « il est impossible de peindre... ». Ce faisant, il assigne au romancier une mission de peintre de l'univers dans la plus pure tradition de la doctrine de l'*Ut pictura poesis*. Les exemples d'impossibilité déclarée, aussi bien à propos du comble de l'horreur que du surplus de la beauté, sont nombreux :

« Et maintenant comment pourrais-je retracer les impressions que m'a laissées cette promenade sous les eaux ? Les mots sont impuissants à raconter de telles merveilles ! Quand le pinceau lui-même est inhabile à rendre les effets particuliers à l'élément liquide, comment la plume saurait-elle les reproduire ? »

Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, I, 16, « Promenade en plaine », Omnibus, 2001, p. 113.

« Dire les difficultés de tout genre que les ingénieurs américains eurent à vaincre, les prodiges d'audace et d'habileté qu'ils accomplirent, la plume ou la parole ne le pourrait pas. Ce fut un véritable tour de force. Il fallut monter des pierres énormes, de lourdes pièces forgées, des cornières d'un poids considérable, les vastes morceaux du cylindre, l'objectif pesant lui seul près de trente mille livres, au-dessus de la limite des neiges perpétuelles, à plus de dix mille pieds de hauteur, après avoir franchi des prairies désertes, des forêts impénétrables, des 'rapides' effrayants, loin des centres de populations, au milieu de régions sauvages dans lesquelles chaque détail de l'existence devenait un problème presque insoluble. »

Jules Verne, *De la Terre à la Lune*, chap. 24, « Les télescopes des montagnes Rocheuses », Omnibus, 2001, p. 384-385.

« Quel spectacle que ce combat entre l'eau et le feu ! Quelle plume pourrait décrire cette scène d'une merveilleuse horreur, et quel pinceau la pourrait peindre ? L'eau sifflait en s'évaporant au contact des laves bouillonnantes. Les vapeurs, projetées dans l'air, tourbillonnaient à une incommensurable hauteur, comme si les soupapes d'une immense chaudière eussent été subitement ouvertes. »

Jules Verne, *L'île mystérieuse*, (III, 19).

Face à un pari taxinomique impossible à tenir – jamais aucune description ne parviendra à dire le tout du monde – Jules Verne, pour reprendre une expression chère à Paul Ricœur, fait travailler l'aporie. Le cabinet de curiosités constitué par le capitaine Nemo dans son salon du *Nautilus* fait l'objet de la part d'Aronnax d'une vertigineuse description qu'il ne serait être question de reproduire ici (voir Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, I, 11, « Le Nautilus », Omnibus, 2001, p. 78 sq.). Ce ne sont que raretés naturelles, plantes, coquilles et autres productions de l'Océan, embranchement des zoophytes, classification de Milne-Edwards, bref : déclinaison de listes mise ici au service d'un propos sérieux et émerveillé. Il n'en va pas de même avec la fureur de classification de Conseil dans le même roman, fureur – elle – franchement comique :

« Ah ! il marche ! il plonge ! s'écria Ned Land. Mille diables ! Quel peut être cet animal ? Il n'a pas la queue bifurquée comme les baleines ou les cachalots, et ses nageoires ressemblent à des membres tronqués.

– Mais alors...., fis-je.

– Bon, reprit le Canadien, le voilà sur le dos, et il dresse ses mamelles en l'air !

– C'est une sirène, s'écria Conseil, une véritable sirène, n'en déplaise à monsieur.

Ce nom de sirène me mit sur la voie, et je compris que cet animal appartenait à cet ordre d'êtres marins, dont la fable a fait les sirènes, moitié femmes et moitié poissons.

– Non, dis-je à Conseil, ce n'est point une sirène, mais un être curieux dont il reste à peine quelques échantillons dans la mer Rouge. C'est un dugong.

– Ordre des siréniens, groupe des pisciformes, sous-classe des monodelphiens, classe des mammifères, embranchement des vertébrés, répondit Conseil.

Et lorsque Conseil avait ainsi parlé, il n'y avait plus rien à dire. »

Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, II, 5, « Arabian Tunnel », Omnibus, 2001, p. 222.

Je soutiendrai donc que, à proprement parler, l'indescriptible n'existe pas chez Jules Verne. Sa présence relève avant tout de la prétention sous forme de déclarations récurrentes, mais l'écriture vernienne s'en joue en fait de façon parfaitement maîtrisée dans l'affirmation sans cesse renouvelée de ses pouvoirs de représentation du monde ordinaire. Le statut de la description chez lui s'avère contradictoire et place le descripteur vernien dans une sorte de tourniquet. Chargé de dire les mondes connus et inconnus afin d'instruire et d'amuser son lectorat, Verne se trouve finalement soumis au respect d'une sorte d'écriture à double contrainte qui lui demande de se confronter et au caractère descriptible du monde et à son caractère indescriptible producteur de l'intérêt romanesque. Balzac, dans son Avant-propos à *La Comédie humaine*, avait fourni à son lecteur des renseignements sur l'origine et les ambitions de son entreprise. Il avait voulu être pour la société de son temps ce que Buffon avait été pour la zoologie. Avec *les Rougon-Macquart*, Zola entendait écrire *l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Jules Verne, lui, n'a pas placé en tête de sa somme romanesque des *Voyages extraordinaires* un texte programmatique. L'éditeur P.-J. Hetzel a toutefois rédigé un « Avertissement » devenu célèbre qui ouvre les *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* (1866) et qui prend valeur de manifeste pour l'ensemble des *Voyages dans les Mondes connus et inconnus*. Verne y est présenté comme le créateur d'un genre nouveau, « l'instruction qui amuse, l'amusement qui instruit » :

« Les ouvrages nouveaux de M. Verne viendront s'ajouter successivement à cette édition, que nous aurons soin de tenir toujours au courant. Ils embrasseront dans leur ensemble le plan que s'est proposé l'auteur, quand il a donné pour sous-titre à son œuvre celui de *Voyages dans les Mondes connus et inconnus*. Son but est, en effet, de résumer toutes les connaissances *géographiques, géologiques, physiques, astronomiques*, amassées par la science moderne, et de refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers. »

Jules Hetzel, « Avertissement de l'Éditeur », *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*.

La description s'avère être un puissant outil au service de ce projet encyclopédique. Les nombreuses déclarations d'impuissance qui traversent l'œuvre vernienne quant à la possibilité de décrire l'univers n'empêchent nullement le texte vernien de mettre brillamment le langage au service de la *mimésis*. Verne, certes, n'échappe pas plus que tout autre romancier au fait que l'indescriptible travaille toute description. Il a su toutefois magistralement gérer le paradoxe d'un impossible à dire qui sera finalement dit. En cela il confirme aussi ce que le « retour à Verne » des cinquante dernières années ne cesse de répéter : Verne, loin de n'être que le romancier pour la jeunesse auquel on avait longtemps voulu le réduire est bien avant tout un... écrivain.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André (1989), *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan.
- ADAM Jean-Michel (1993), *La Description*, Paris, P.U.F.
- Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse.
- HAMON Philippe (1972), Qu'est-ce qu'une description ?, *Poétique 12*, Paris, Seuil, p. 465-485.
- MAUPASSANT Guy de (1984), « Le Roman », préface à *Pierre et Jean*, Paris, L.G.F.
- POE Edgar Allan (1951), *Oeuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- VERNE Jules (2001), *Autour de la lune*, Paris, Omnibus.
- VERNE Jules (2001), *Cinq semaines en ballon*, Paris, Omnibus.
- VERNE Jules (2001), *De la Terre à la Lune*, Paris, Omnibus.
- VERNE Jules (1975), *Michel Strogoff*, Paris, L.G.F.
- VERNE Jules (1966), *Le château des Carpathes*, Paris, L.G.F.
- VERNE Jules (1967), *Le Pays des fourrures*, Paris, L.G.F.
- VERNE Jules (1966), *Les Aventures du capitaine Hatteras*, Paris, L.G.F.
- VERNE Jules (1966), *Les enfants du Capitaine Grant*, Paris, L.G.F.
- VERNE Jules (1965), *Les Indes noires*, Paris, L.G.F.
- VERNE Jules (1970), *Le Sphinx des glaces*, Paris, L.G.F.
- VERNE Jules (1970), *Une Ville flottante*, Paris, L.G.F.
- VERNE Jules (2001), *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Omnibus.
- VERNE Jules (1977), *Voyage au centre de la terre*, Paris, Garnier – Flammarion.

ABSTRACT

Description of the indescribable in the work of Jules Verne

The poetics of description gave rise to a lot of scholar work during the last decade. Can everything be described with words? This paper lays the foundations of a poetics of non-description based on various novels by Jules Verne. For this author, description aims at representing the world of course. Yet one can find in his novels traces of some impossible attempt to description. The paper analyses the various causes for this impossibility which sometimes results in absolute clichés. Jules Verne willingly uses a real stereotype in his novels: «it is impossible to portray...». And yet he does portray anyway...: the analysis of a paradox.