

# Biologie et fantastique : les métamorphoses dans les récits brefs de Jules Verne

YOHANN RINGUEDÉ

Université Paris-Est Marne-la-Vallée, laboratoire LISAA

La vraisemblance est placée au cœur même du projet éditorial de la collection romanesque des *Voyages extraordinaires*, peut-être malgré Verne lui-même. En effet, à l'occasion des échanges vifs qui ont lieu lors de la rédaction d'un roman de 1877, *Les Indes noires*, Pierre-Jules Hetzel, l'éditeur historique dont l'empreinte fut forte et parfois légèrement tyrannique sur l'œuvre de Verne, reproche à ce dernier d'avoir inventé un monde souterrain trop vaste pour être crédible : « Faites votre livre *Les Indes Noires* bien en vue du *Temps* »<sup>1</sup>, c'est-à-dire en respectant la tonalité sérieuse de ce journal dans lequel sont prépubliés certains des romans de Verne. Si le roman peut relever de la « fantaisie », d'un « livre d'imagination », il ne peut rien exposer de « fantastique ». Le livre ne doit « promene[r] le lecteur que comme il sait qu'il pourrait se promener en effet »<sup>2</sup> ; il ne doit pas apparaître comme « l'exagération [des] audaces [de l'auteur] »<sup>3</sup>. Ces recommandations, datant du 28 juin 1876, n'emportent pas immédiatement l'adhésion de Verne qui continue à vouloir se montrer invraisemblable dans la description de son monde souterrain jusqu'à ce qu'en janvier 1877, Hetzel sévisse et lui lance un paternaliste : « Vous ôtez tout sérieux à votre travail en lui ôtant toute vraisemblance. »<sup>4</sup> Il considère que l'invraisemblance au sein du roman vernien tel qu'il l'envisage reviendrait à un sabotage : « Bref en donnant des dimensions exagérées au développement de la mine [...] vous tuez votre livre même. »<sup>5</sup> Verne se rangera en fin de compte à l'avis de son éditeur et ne placera dans la mine

1 Lettre de Pierre-Jules Hetzel à Jules Verne du 28 juin 1876, reprise dans la *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, Olivier Dumas, Piero Gondola della Riva et Volker Dehs (éd.), Genève, Slatkine, t. II, 2001, p. 123.

2 Comment ne pas penser, ici, à la trop célèbre formule de Stendhal, généralement prise comme une défense de la littérature réaliste, qui compare le roman à un miroir qu'on promène le long d'un chemin ?

3 Lettre de Pierre-Jules Hetzel à Jules Verne du 28 juin 1876, *op. cit.*

4 Lettre de Pierre-Jules Hetzel à Jules Verne du 2 janvier 1877, reprise dans *ibid.*, p. 144.

5 *Ibid.*

des *Indes noires* qu'un modeste village de pêcheur. Il est toutefois intéressant de noter qu'il refuse cette restriction huit mois durant. Le romancier cherche à résister en vain aux injonctions de vérisimilitude d'un éditeur soucieux de conserver la bonne réputation de sa maison, édifiante et sérieuse<sup>6</sup>.

La métamorphose ne semble pas exister au sens littéral dans le roman vernien. Le travestissement, par exemple, est un *topos* du roman d'aventure vernien. Le moment où le masque tombe est souvent décrit comme une métamorphose saisissante : il suffit ainsi à la jeune Jeanne de Kermor de couper ses longs cheveux pour être « métamorphosée » en « garçon »<sup>7</sup>. La métamorphose est également métaphorique lorsqu'elle structure les nombreux romans d'apprentissages durant lesquels les enfants deviennent des hommes accomplis (qu'on pense aux romans *Les Enfants du Capitaine Grant*, *Un capitaine de quinze ans* ou *Deux ans de vacances*<sup>8</sup>). Tout se passe comme si, dans le cadre obligatoirement vraisemblable du roman pédagogique voulu par Hetzel, le processus de transformation structurel d'un être ne pouvait pas avoir lieu. Il renverrait au monde magique de l'Antiquité et à ses explications fantaisistes du monde (c'est le cas notamment dans *Vingt Mille lieues sous les mers*, lorsque, lors d'une description de phoques, le narrateur raconte que les anciens « métamorphosèrent [...] les mâles en tritons, et les femelles en sirènes »<sup>9</sup>). La métamorphose est convoquée comme un phénomène incroyable. Le détective narrateur de *Maître du monde* explicite le caractère extraordinaire de l'appareil amphibie créé par Robur le conquérant en évoquant des « métamorphoses ! »<sup>10</sup>. Par ailleurs, la métamorphose est fréquemment utilisée pour signifier le voyage : au cours des pérégrinations des compagnons de Robert Grant, qui recherche son père le Capitaine tout autour du globe, c'est la nature qui se « métamorphose » pour suggérer la variation du paysage et les immenses distances

6 En fin de compte, ce n'est que dans une tardive nouvelle (parue à titre posthume), que Verne se laissera aller à un véritable texte d'anticipation (« Édom », écrite selon toute vraisemblance en 1901, et éditée par les soins du fils de l'auteur, qui l'a retouché jusqu'à en changer le titre).

7 *Le Superbe Orénoque*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1898, livre II, chapitre I, p. 229. Dans *Hector Servadac* Ben Zouf est « métamorphosé » en infirmier (*Hector Servadac : voyages et aventures à travers le monde solaire*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1877, livre II, chapitre I, p. 214).

8 *Les Enfants du Capitaine Grant*, Paris, J. Hetzel, 1868, *Un capitaine de quinze ans*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1878, *Deux ans de vacances*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1888.

9 *Vingt Mille lieues sous les mers*, Paris, J. Hetzel, 1870, livre II, chapitre XIV, p. 350.

10 *Maître du monde*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1904, chapitre XV, p. 170.

parcourues par les personnages<sup>11</sup>. De métamorphose réelle<sup>12</sup>, donc, point. Dans le contexte transformiste de la biologie de l'époque, la transformation des êtres vivants autres que les insectes (ou les batraciens) ne peut s'opérer que dans un temps long. Ce temps long dépasse de loin l'expérience vécue par le roman vernien. La métamorphose excède le temps de l'individu qui structure la temporalité dudit roman. C'est par conséquent dans les textes qui n'ont pas été écrits sous le joug d'Hetzel, textes dans lesquels Verne peut enfin donner librement cours à sa puissance fantaisiste, que l'incroyable peut se produire. La lecture des textes brefs révèle une présence importante de métamorphoses en tous genres.

Dans un premier temps, il convient de remarquer que les textes courts de Verne revendiquent fréquemment une forme proche du fantastique<sup>13</sup>. « Maître Zacharius »<sup>14</sup>, nouvelle de jeunesse (1854), est sous-titré « tradition genevoise », « Aventures de la famille Raton »<sup>15</sup> (1887) est sous-titré « Conte de fées », et « Monsieur Ré-dièze et Mademoiselle Mi-bémol »<sup>16</sup> (1893) est surtitré « Conte de Noël ». Quant à « Une fantaisie du docteur Ox »<sup>17</sup> (1874), le premier substantif du titre peut à la fois caractériser l'expérience fantaisiste du docteur en même temps que la tonalité même du texte, extrêmement légère. Si l'on observe, de plus, le contenu des nou-

11 *Les Enfants du Capitaine Grant*, *op. cit.*, par exemple p. 87.

12 Après une première acception dans l'univers mythologique, Littré donne dans son dictionnaire, comme deuxième sens, le sens général (« changement qu'éprouvent les substances par les causes naturelles »), qui insiste sur le processus et ses causes mais non sur la nature de ce changement. La totalité du changement de forme n'est évoquée, mais de manière discrète, que dans le troisième sens : « *Terme d'histoire naturelle*. Changement que certains animaux (les insectes et les reptiles batraciens) subissent dans le cours de leur existence, et qui les fait passer par des états fort différents. »

13 J'utiliserai la notion de *fantastique* dans le sens que lui confère Hetzel, qui, on l'a vu, l'oppose à la « fantaisie » et à l'« imagination ». Le fantastique caractérise en ce cas un ouvrage invraisemblable qui présente des éléments surnaturels.

14 « Maître Zacharius ou l'horloger qui avait perdu son âme. Tradition genevoise [*sic*] » (1854), repris dans *Maître Zacharius et autres récits*, Jean-Pierre Picot (éd.), Paris, José Corti, « Collection Merveilleux », 2000, p. 7-53.

15 « Aventures de la famille Raton. Conte de fées » (1887), repris dans *ibid.*, p. 65-113.

16 « Monsieur Ré-dièze et Mademoiselle Mi-bémol. Conte de Noël » (1893), repris dans *ibid.*, p. 115-149.

17 « Une fantaisie du docteur Ox », Paris, J. Hetzel et C<sup>ie</sup>, 1874.

velles « Frritt-Flacc »<sup>18</sup> (1884), « Gil Braltar »<sup>19</sup> (1887), « Le Humbug »<sup>20</sup> et « Édouard »<sup>21</sup> (posthumes), il est aisé de comprendre que les textes courts, dédaignés par Hetzel, au mieux ignorés par lui, le sont surtout à cause de leur invraisemblance. Verne tient pourtant à cette coloration surnaturelle : de 1854, année de rédaction du très hoffmanien « Maître Zaccharius », jusqu'à « Édouard », vraisemblablement rédigé en 1901, l'invraisemblable est une constante dans les œuvres de production libre de l'auteur.

La métamorphose, événement invraisemblable dans la production vernienne, toujours factice ou métaphorique dans le roman, devient un processus généralisé dans les récits courts. Il y a une frontière générique franche qui sépare le roman, et son souci de vraisemblance, du récit court, genre lui-même labile et sujet à métamorphose. Tous les événements du roman doivent être expliqués, ce qui conditionne par exemple la fin déceptive du *Château des Carpathes*<sup>22</sup> (1892), dont les fascinantes apparitions de défunts et autres diableries sont justifiées en clôture par la science et la technique. Dans le récit court, conte, nouvelle fantastique ou récit d'anticipation, l'invraisemblable est admis par les lois mêmes du genre. Dans la lignée des contes traditionnels, puis des nouvelles d'Hoffman, de Poe, de Gauthier et de Mérimée, le récit court, qui doit être percutant plus que vraisemblable, peut ne pas expliquer ses incroyables circonstances. La forme du vivant peut alors être instable jusqu'à engendrer de fréquentes métamorphoses dont je vais tenter d'exposer la grande variété en même temps que l'incroyable plasticité.

## La découverte du chaînon manquant : un état métamorphique

Il n'est pas de métamorphose au sens propre dans la théorie transformiste ; le fameux chaînon manquant de Charles Lyell cherche à rendre compte d'une évolution lente et graduelle. Toutefois, Jules Verne joue dans « Gil Braltar » et dans « Maître Zacharius » de formes vivantes transitionnelles qui sont décrites comme des instantanés d'une métamorphose en marche.

« Gil Braltar », conte humoristique qui date de 1884, relate l'assaut contre Gibraltar d'une bande dont le chef n'est autre que Gil Braltar, espagnol retourné en partie à l'état de bête sauvage :

18 « Frritt-Flacc » (1884), repris dans *Maître Zacharius et autres récits*, *op. cit.*, p. 55-64.

19 « Gil Braltar » (1887), édité à la suite de *Le Chemin de France*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1887, p. 211-220.

20 « Le Humbug », repris dans *Maître Zacharius et autres récits*, *op. cit.*, p. 151-188.

21 « Édouard », repris dans *Maître Zacharius et autres récits*, *op. cit.*, p. 189-234.

22 *Le Château des Carpathes* (1892), Paris, J. Hetzel et Cie, 1892.

Toutefois, depuis dix ans, on ne savait trop ce qu'il était devenu. Peut-être errait-il à travers le monde ? En réalité, il n'avait point quitté son domaine patrimonial. Il y vivait d'une existence de troglodyte, sous les bois, dans les cavernes, et plus particulièrement au fond de ces réduits inaccessibles des grottes de San-Miguel, qui, dit-on, communiquent avec la mer. On le croyait mort. Il vivait, cependant, mais à la façon de ces hommes sauvages, dépourvus de la raison humaine, qui n'obéissent plus qu'aux instincts de l'animalité.<sup>23</sup>

Il est mort pour les hommes. Son retour à l'animalité est décrit par la perte de la « raison », remplacée par « l'instinct ». Il est devenu une bête dont les actions sont plutôt de l'ordre de la réaction innée que du raisonné. La description éthologique des habitudes de Gil le rattache à la théorie du transformisme. Vivant dans des grottes, il semble se souvenir d'avoir été bête. Or ces grottes sont censées « communiqu[er] avec la mer ». De la part du malicieux conteur, c'est suggérer que Gil ressent confusément comme par une sorte d'atavisme, que l'homme en lui descend peu ou prou non seulement du singe, mais avant lui d'une forme de vie sous-marine. La grotte devient la métaphore d'un souvenir d'une nature animale, enfoui en l'être humain. Indiquant une nature cachée et première, elle suggère ainsi, en creux, une série de métamorphoses. Cette modalisation par l'ouï-dire indique le peu de cas que fait le narrateur de cette théorie. Gil, qui semble y croire au point d'avoir régressé en bête sauvage, a significativement perdu la raison : « sa place eût été à l'hospice des aliénés » conclut le narrateur. La suite du récit complexifie la donne. Le général britannique en charge de la défense du rocher s'appelle Mac Kackmale. Pour le lecteur attentif, ce nom laisse entendre le groupe nominal *macaque mâle*. De Gil au général anglais, l'ascendance simiesque se fait manifeste :

Il dormait bien, le général Mac Kackmale, sur ses deux oreilles, plus longues que ne le comporte l'ordonnance. Avec ses bras démesurés, ses yeux ronds, enfoncés sous de rudes sourcils, sa face encadrée d'une barbe rêche, sa physionomie grimaçante, ses gestes d'anthropopithèque, le prognathisme extraordinaire de sa mâchoire, il était d'une laideur remarquable, – même chez un général anglais. Un vrai singe, excellent militaire, d'ailleurs, malgré sa tournure simiesque.<sup>24</sup>

La description peu flatteuse de cet ambassadeur de tout un peuple est caractérisée par des termes scientifiques, qui viennent donner une autorité toute comique à la voix du narrateur.

23 « Gil Braltar », *op. cit.*, p. 214.

24 *Ibid.*

La bande de Gil Braltar envahit la forteresse. Ce n'est qu'alors que le lecteur, en même temps que le Britannique, comprend qu'elle est constituée, son leader mis à part, de monos, les singes du rocher. Or si Gil Braltar se comporte comme un sauvage, s'il a appris à parler la langue des singes avec lesquels il communique, si la couronne britannique règne sur un royaume peuplé d'hommes à face de singes, ces monos de Gibraltar intéressent le romancier justement parce qu'ils ont des caractéristiques humaines :

Et ils étaient redoutables par leur nombre, ces singes sans queue, avec lesquels on ne vivait en bon accord qu'à la condition de tolérer leurs maraudes, ces êtres intelligents et audacieux qu'on se gardait de molester, car ils se vengeaient – cela était arrivé quelquefois – en faisant rouler d'énormes roches sur la ville !<sup>25</sup>

Hélas, constat amer, ce qui rapproche ces animaux de l'être humain, c'est leur capacité à la duperie, au chapardage, ainsi que leur nature rancunière et belliqueuse. La description physique de l'animal s'attache surtout à un élément fondamental : les monos sont des « singes sans queue ». De là à dire qu'ils représentent une phase transitionnelle entre le singe traditionnel et l'homme qu'il est devenu, il n'y a qu'un pas que le narrateur franchit allégrement par le biais de tous les sous-entendus contenus dans les jeux de mots et les descriptions comiques. Il convient de noter toutefois que le caractère satirique de cette nouvelle en discrédite le prétendu message. De fait, lorsque Gil Braltar est dépouillé de sa peau de singe, il ne reste plus de lui qu'un homme, dénudé de poils autant que de raison. À l'inverse, le général Mac Kackmale revêt cette peau pour se faire passer pour le leader des monos et les détourner ce faisant de la place forte. Cette duperie, cette fausse métamorphose, fonctionne avant tout grâce à la grande laideur du britannique, qui reçoit pour son idée géniale les honneurs de la nation, et incite la couronne à ne plus envoyer sur le rocher que ses généraux les plus laids.

On le voit, la question du chaînon manquant entre le singe et l'homme est posée avec légèreté par ce texte court. Elle sera reprise près de quinze ans plus tard dans un roman très sérieux intitulé *Le Village aérien*<sup>26</sup> (1901). Significativement, ce roman présente un peuple mi-homme/mi-singe, mais ne donne à observer aucune métamorphose de l'un à l'autre<sup>27</sup> comme c'est

25 *Ibid.*, p. 218.

26 *Le Village aérien*, Paris, Collection Hetzel, 1901.

27 Les êtres de transition de ce roman sont toutefois bimanés, comme les hommes, seule différence physique qui les sépare des singes. Voir, à propos de ce roman et de ses rapports avec le transformisme, l'article de Carmen Husti, « Voyage à la recherche du chaînon manquant de l'évolution », *Arts et Savoirs* [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 13 décembre 2016, consulté le 12 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aes/924>.

le cas du récit bref, qui brouille les frontières et montre des êtres instables aux frontières floues.

Une chaîne évolutive s'esquisse qui met en place des variations formelles tout au long de l'échelle transformiste. À l'autre bout de cette chaîne, Jules Verne imagine un état transitionnel entre l'homme et la machine, ébauchant avant l'heure une pensée transhumaniste. Dans « Maître Zacharius ou l'horloger qui avait perdu son âme », le jeune auteur de vingt-six ans compose une variation faustienne au cours de laquelle l'homme de science, un horloger suisse trop obsédé par la vérité scientifique et la régularité des phénomènes, crée un modèle nouveau d'horloge. Constatant que tous les systèmes de mesure du temps modernes sont appelés à se gripper un jour et à devenir irréguliers, et donc faux, Zacharius trouve un moyen (à propos duquel Verne se soucie peu de la justification scientifique et vraisemblable) d'introduire dans leur mécanisme le fluide de son pouls intime. Ce faisant, il a créé un être transitionnel, un chaînon manquant entre l'être humain et la machine.

L'*hybris* de cette découverte est condamnée dès le début du récit : Zaccharius s'est pris pour Dieu, a inventé une nouvelle forme de vie à la place de Dieu. Des forces transcendantes vont alors se charger de le corriger. Tout d'abord, les montres, qui contiennent son âme, cessent de fonctionner une à une, entraînant petit à petit l'affaiblissement de son propre cœur :

C'est la mort !... Que me reste-t-il à vivre, maintenant que j'ai dispersé mon existence par le monde ! car moi, maître Zacharius, je suis l'âme de toutes ces montres ; c'est une partie de moi-même que j'ai enfermée dans chacune de ces boîtes [...] ! Chaque fois que s'arrête une de ces horloges maudites, je sens mon cœur qui cesse de battre, car je les ai réglées sur ses pulsations<sup>28</sup> !

Le mélange entre le vocabulaire biologique et celui de l'industrie suggère l'alliance térétoïde du vivant et du mécanique. Ce caractère monstrueux de l'alliance est soutenu par la paronomase entre la *montre* et le *monstre*, les deux mots dérivant d'ailleurs de la même racine : le verbe *montrer*. Si cette paronomase est l'occasion d'une correction fautive dans certaines éditions récentes du texte (notamment celle de Jean-Pierre Picot), qui transforme dans le monologue « montres » par « monstres », le lapsus n'est pas innocent : dans la suite du texte, le diable qui vient tenter Zacharius en lui promettant de lui insuffler un battement cardiaque régulier et éternel ressemble à un homme-montre et est lui-même qualifié par le texte de « monstre » (chapitres III et V). Tout se passe comme si la métamorphose de la montre en être animal, ou de l'humain en mécanisme horloger, avait constitué un blasphème puissant au point de convoquer un être vengeur à la nature hybride, comme l'indique sa description :

28 « Maître Zacharius », *op. cit.*, p. 14.

Quel âge avait cet être singulier ? Personne n'eût pu le dire ! On devinait qu'il devait exister depuis un grand nombre de siècles, mais voilà tout. [...] Ce personnage eût fait bonne figure sur un support de pendule, car le cadran se fût naturellement placé sur sa face, et le balancier aurait oscillé à son aise dans sa poitrine. On eût volontiers pris son nez pour le style d'un cadran solaire, tant il était mince et aigu ; ses dents, écartées et à surface épicycloïdique, ressemblaient aux engrenages d'une roue et grinçaient entre ses lèvres ; sa voix avait le son métallique d'un timbre, et l'on pouvait entendre son cœur battre comme le tic-tac d'une horloge. Ce petit homme, dont les bras se mouvaient à la manière des aiguilles sur un cadran, marchait par saccades, sans se retourner jamais. Le suivait-on, on trouvait qu'il faisait une lieue par heure et que sa marche était à peu près circulaire.<sup>29</sup>

La description mélange ici les détails organiques et les réalités de science horlogère, et le lecteur voit apparaître un être de transition qui préfigure les robots modernes. *Pittonaccio*, car c'est le nom de ce démon, est en réalité l'inverse d'un être transitionnel comme peuvent l'être les montres de Zacharius : l'insistance sur son âge pluriséculaire rappelle la tradition antique qui fait du dieu du temps, Cronos ou Saturne, le plus vieux des dieux. À la fois figure antique en même temps que robot futuriste, ce personnage excède le temps. Or cette horloge n'a d'autre rôle, dans l'économie du texte, comme l'évoque sa marche circulaire et son incapacité à jamais se retourner, que de rappeler à l'horloger coupable de démesure que tout être, machine ou être vivant, a une fin. C'est grâce à l'apparition de cet être hybride entre l'homme et la machine que le texte de Jules Verne suggère précisément la leçon biologique toute chrétienne qui clôturera le texte : l'homme ne doit pas chercher à tout connaître, à dévoiler les rouages secrets de la création divine ni à en anticiper les évolutions<sup>30</sup>. Zacharius s'est donc trompé d'éternité, lui qui s'est partiellement métamorphosé en Dieu en cherchant à devenir éternel comme lui.

À plusieurs reprises, Jules Verne invente un être de transition entre la bête et l'homme. Si la question du chaînon manquant de la *scala naturæ* hante la science biologique d'alors, et Jules Verne tout autant, c'est bien parce que le transformisme a besoin d'appuyer sa théorie sur un état transitionnel. Toutefois, la métamorphose étant un changement complet et radical, il ne

29 *Ibid.*, p. 26.

30 Sur le large frontispice de la dernière horloge de Zacharius, des sentences s'inscrivent successivement, comme par magie. Des sentences scientifiques et blasphématoires (« Il faut manger les fruits de l'arbre de science », « L'homme peut devenir l'égal de Dieu », « L'homme doit être l'esclave de la science, et pour elle sacrifier parents et famille ») sont remplacées à la toute fin par un adage chrétien qui illustre ce que cette histoire de création monstrueuse suggérait déjà : « Qui tentera de se faire l'égal de Dieu, sera damné pour l'éternité ». *Ibid.*, p. 50-52.



peut y avoir d'être transitionnel au sein d'une pensée métamorphique. « Gil Braltar » et « Maître Zacharius » décrivent des êtres de transition, qui apparaissent comme autant de chaînons manquants entre l'homme et d'autres formes de vie. Ils ne permettent pas d'assister au spectacle de la métamorphose. Jules Verne joue de ce fantasme en utilisant tantôt le registre humoristique le plus hardi, tantôt le registre fantastique.

La métamorphose est donc utilisée comme un artifice visant à suggérer le caractère surnaturel ou farcesque d'êtres extraordinaires ou de changements structurels incroyables.

### Les fausses métamorphoses : « Le Humbug » et « Monsieur Ré-dièze et Mademoiselle Mi-bémol »

« Le Humbug » fut probablement composé aux alentours de 1870, à l'époque où Verne découvre l'Amérique. Publié à titre posthume, ce récit relate la fausse découverte, montée de toute pièce, par un entrepreneur américain, Augustus Hopkins, d'un squelette d'homme antédiluvien aux dimensions absolument colossales :

Quatre jours après, le *New York Herald* donnait des détails nouveaux sur le monstrueux squelette ; ce n'était ni la carcasse d'un mammouth, ni d'un éléphant fossile, ni d'un palaéthérium, ni d'un anaplothérium, ni d'un ptérodactyle, ni d'un plésiosaure, car tous les noms étranges de la science furent invoqués par antiphrase ; les débris sus-mentionnés appartiennent tout au plus à la deuxième et troisième époque géologique, tandis que les fouilles dirigées par Augustus Hopkins avaient été poussées jusqu'au premier étage des terrains primitifs que constitue l'écorce consolidée du globe, et dans lesquels aucun fossile n'avait été découvert jusqu'alors. [...] Il en résultait que ce monstre n'étant ni un mollusque, ni un pachyderme, ni un rongeur, ni un carnassier, ni un ruminant, ni un mammifère amphibie, était un homme ! Et cet homme était un géant ! On ne pouvait donc plus révoquer l'existence des races titanesques [...].<sup>31</sup>

Le squelette est ici décrit comme un *monstre*, et s'il l'est effectivement au sens littéral (il est *montré*, décrit et reproduit selon tous les moyens de la science et de la technique moderne par l'entrepreneur américain, placé sous les yeux de tous), il l'est aussi au sens courant : c'est un être à la structure anormale. Tout le talent d'Augustus Hopkins consiste à faire remonter ce fossile à des époques jusqu'alors inexplorées, c'est-à-dire à apposer les premiers mots sur une page géologique encore blanche. Tout est à créer, à ce moment, en

31 « Le Humbug », *op. cit.*, p. 178.

matière de reconstitution fossile des époques primitives. Hopkins fabrique alors un être hybride entre les animaux gigantesques des époques antédiluviennes et l'homme. Pour ce faire, il mélange la structure humaine du squelette à la taille colossale des pachydermes.

*Colosse, géant, titan*, les termes utilisés pour décrire cet homme antédiluvien renvoient à la mythologie antique. Cela revient à suggérer la fausseté de cette découverte, qui prétend attester des vérités absolument fabuleuses : l'homme serait le fruit d'une série de métamorphoses qui, remontant à un géant américain, l'aurait vu progressivement réduire de taille. C'est alors toute la théorie transformiste qui se trouve remise en cause : l'évolution ne serait-elle pas en fin de compte, suggère Verne, qu'un puff gigantesque monté par des scientifiques peu scrupuleux, désireux de créer ce que l'on appellerait aujourd'hui un *buzz* ? Les débats autour de cette nouvelle et de sa création poussent à se poser la question. On sait en effet que la rédaction du « Humbug » est postérieure à une véritable affaire de faux squelette gigantesque, le « Géant de Cardiff », prétendument découvert en 1869 au États-Unis, et dont l'entrepreneur Barnum, à qui est comparé l'entrepreneur de la nouvelle de Verne, expose la copie. Jean-Pierre Picot indique par ailleurs que Verne place la nouvelle dans un contexte qui précède les révélations darwiniennes afin de ne pas avoir à prendre parti<sup>32</sup>. C'est en fait la communauté scientifique tout entière qui est remise en cause : les scientifiques diffusent la découverte d'Hopkins sans l'aller vérifier, enthousiasmés par le caractère purement sensationnel de cette découverte : « Dans les congrès et les Académies, on prouva jusqu'à l'évidence que l'Amérique, peuplée dès les premiers jours du monde, avait été le point de départ des migrations successives. »<sup>33</sup> La preuve scientifique peut donc ne porter que sur une opération qui n'est que rhétorique, cette rhétorique suffit toutefois à emporter l'adhésion de tous : « Mais ce qui m'étonnait le plus [poursuit le narrateur], c'est qu'on ajoutait foi à cette découverte avec une obéissance et un laisser-aller merveilleux »<sup>34</sup>. En fin de récit, seul le narrateur connaît la portée farcesque de la découverte, et le monde entier la considère comme une nouvelle vérité scientifique acquise et indiscutable.

Dans « Monsieur Ré-Dièze et Mademoiselle Mi-Bémol », nouvelle parue en 1893 dans le numéro de Noël du *Figaro illustré*, le narrateur relate les aventures mystérieuses d'un jeune enfant de chœur dans un petit village suisse. Le facteur d'orgue qui visite le village, privé de son organiste devenu sourd, décide d'améliorer l'orgue de l'église. Pour ce faire, il décide d'y ajou-

32 « Le canard aux vertèbres », *Maître Zacharius et autres récits*, *op. cit.*, p. 288.

33 « Le Humbug », *op. cit.*, p. 179.

34 *Ibid.*

ter « le registre des voix enfantines »<sup>35</sup> en vue du prochain concert de Noël qui approche. Il réunit les enfants de la chorale et leur accorde à chacun une note qui lui est naturelle. Le merveilleux fait petit à petit irruption dans la nouvelle : les enfants sont pris d'un fantasme effrayant de dévoration par l'énorme orgue de l'église sur lequel travaille l'artiste. Lui-même est sujet à une forme de métamorphose musicale (après que son assistant, le souffleur, a été décrit avec « un ventre en clef de *fa* »<sup>36</sup> : il ressemble en somme à un soufflet) au moment de donner le *la* aux élèves de la maîtrise :

Maître Effarane venait de baisser la tête, et, de la phalange de son pouce à demi fermé, il se frappa d'un coup sec au bas de la nuque.

Ô surprise ! sa vertèbre supérieure rendit un son métallique, et ce son était précisément le *la* avec ces six cent trente-cinq vibrations normales.

Maître Effarane avait en lui le diapason [*sic*] naturel<sup>37</sup>.

Voilà encore un être la transition, qui est constitué d'un mélange de chair et d'acier, un homme-instrument dont la ressemblance avec le diapason, grand, maigre, efflanqué, n'avait été qu'esquissée dans la description physique que le narrateur avait faite de lui quelques pages plus haut. Cet être mi-homme mi-instrument donne aux enfants l'affreux pressentiment qu'eux-mêmes, chacun représentant une note, vont être métamorphosés en tuyau d'orgue : l'instrument de musique est sans arrêt décrit comme une cage ou un être organique gigantesque, tout en bouches et en poumons, animé d'une pulsion de dévoration tout à fait effrayante.

La nuit de Noël arrive, et le petit narrateur se couche. Il est censé aller à l'église pour la messe de minuit. L'organiste, Maître Effarane, le tire de son lit et le force à se rendre à l'église en même temps que les autres enfants. Le petit choriste sent une force magique le pousser à la suite de « ce personnage fantastique »<sup>38</sup>. Arrivés à l'église, les enfants la trouvent vide : seul le souffleur est présent, il a enflé au point d'être devenu lui-même la soufflerie de l'instrument. Maître Effarane fait s'installer les enfants dans l'ordre chromatique, et le buffet de l'orgue les dévore, transformant chacun d'entre eux en un tuyau :

N'ayant pu ajuster son appareil, c'est avec les voix des enfants de la maîtrise qu'il a composé le registre des voix enfantines, et quand le souffle nous arrivera par la bouche des tuyaux, chacun donnera sa note ! Ce ne sont pas des chats, c'est moi, c'est Betty, ce sont tous nos camarades qui vont être actionnés par les

35 « Monsieur Ré-Dièze et Mademoiselle Mi-Bémol », *op. cit.*, p. 129.

36 *Ibid.*, p. 127.

37 *Ibid.*, p. 135.

38 *Ibid.*, p. 143.

touches du clavier ! [...] Il me semble que jamais une note ne pourra sortir de ma gorge, desséchée par les affres de l'attente. Mais je comptais sans le souffle irrésistible qui me gonflerait, lorsque la touche qui me commandait fléchirait sous le doigt de l'organiste ! [...] Je ne suis plus qu'un instrument dans la main de l'organiste. La touche qu'il presse sur son clavier, c'est comme une valve de mon cœur qui s'entr'ouvre...<sup>39</sup>

Le système organique de l'enfant est donc subordonné à la mécanique de l'orgue. La métamorphose est complète, quoique fantasmée, puisque, on l'aura vite compris, il s'agit d'un rêve du jeune narrateur, effrayé par cet intrigant organiste, mi-homme mi-diapason.

La transformation d'un corps en instrument et l'exposition d'un fossile à la structure impossible permet permettent à Verne de suggérer, d'une part dans un récit onirique, d'autre part dans une histoire de faussaire, la duperie et le fantasme. Le texte bref se contemple lui-même comme ferment d'histoires incroyables à la nature instable, ce que la métaphore lui permet de suggérer.

### Une métamorphose morale à cause scientifique : « Une fantaisie du docteur Ox »

« Une fantaisie du docteur Ox » paraît en 1872, peu après avoir été rédigé par Verne pour *Le Musée des familles*. Pleine d'humour, cette nouvelle est une satire de l'humeur égale des habitants de la ville d'Amiens dans laquelle le couple Verne a élu domicile un an plus tôt. Un scientifique légèrement misanthrope (préfiguration des savants fous dans le corpus romanesque vernien, Robur en tête) répand un gaz de son invention dans la cité paisible de Quiquendone. L'inhalation de ce gaz transforme l'attitude placide des bourgeois qui deviennent agressifs à l'extrême. Or cette transformation est à trois reprises décrite par le narrateur ou par le docteur lui-même comme une métamorphose.

D'abord, le docteur dégage son gaz oxy-hydrique durant une réception qu'il donne en sa demeure. Durant cette soirée, des altercations éclatent, ce qui constitue un événement de première importance dans la cité. Le docteur Ox commente la transformation en ces termes :

Vous les avez vus, hier, à notre réception, ces bons Quiquendoniens à sang-froid qui tiennent, pour la vivacité des passions, le milieu entre les éponges et les excroissances coralligènes ! Vous les avez vus, se disputant, se provoquant de la voix et du geste ! Déjà métamorphosés moralement et physiquement ! Et

39 *Ibid.*, p. 144-147.

cela ne fait que commencer ! Attendez-les au moment où nous les traiterons à haute dose<sup>40</sup> !

D'emblée, l'attitude morale et la psychologie des bons bourgeois est décrite par le recours à une analogie biologique : le calme olympien des Quiquendoniens les classe logiquement dans le groupe des animaux « à sang-froid ». Faire d'un être humain l'égal d'un flegmatique reptile relève d'une première métamorphose plaisante. Cette astuce permet surtout à Verne d'entamer un processus de métamorphose interne, et donc d'ouvrir la voie à la possibilité d'une métamorphose tempéramentale. La première étape est donc une métamorphose biologique invisible qui adviendrait dans l'intimité secrète et cachée de l'appareil cardiovasculaire. L'analogie est renforcée par une comparaison avec le corail et l'éponge, des formes vivantes dont on hésita longtemps à déterminer la nature. Cette figure permet de décrire le Quiquendonien comme un être de transition entre les règnes minéraux, végétaux et animaux. Le bourgeois de Quiquendone est une sorte de reptile au caractère minéral. L'inhalation du gaz semble redonner vie animale à ces êtres de pierre. Or cette altération relève selon le docteur d'une métamorphose totale, morale et physique.

Par la suite, le docteur poursuit ses expérimentations dans les lieux publics de la cité, ce qui provoque des sautes d'humeur tout à fait mystérieuses et inquiétantes aux yeux des observateurs :

Mais, phénomène absolument inexplicable, qui eût mis en défaut la sagacité des plus ingénieux physiologistes de l'époque, si les habitants de Quiquendone ne se modifiaient point dans la vie privée, ils se métamorphosaient visiblement, au contraire, dans la vie commune, à propos de ces relations d'individu à individu qu'elle provoque<sup>41</sup>.

Dans ce passage, le recours à la métaphore de la métamorphose pour décrire un revirement intégral de tempérament suggère le mystère absolu qui entoure ces bouleversements propres à débouter les savants les plus spécialisés. La métamorphose est donc un signe de merveilleux, comme ailleurs dans le corpus des récits brefs verniens.

Enfin, le bourgmestre van Tricasse et son conseiller Niklausse, amis de longue date, eux-mêmes victimes de cette métamorphose, se disputent jusqu'au moment où les circonstances de la narration les font escalader la tour du beffroi de la ville. Au sommet de l'édifice, ils se radoucissent et redeviennent les meilleurs amis. Tandis qu'ils en descendent (et entrent à

40 Jules Verne, « Une fantaisie du docteur Ox », *op. cit.*, p. 14.

41 *Ibid.*, p. 36.

nouveau dans la nappe gazeuse répandue par le docteur Ox), ils redeviennent agressifs l'un envers l'autre, et quand le lecteur a déjà saisi la clé du mystère, le narrateur continue plaisamment de s'interroger : « Que se passa-t-il ? Pourquoi ces dispositions si rapidement changées ? Pourquoi les moutons de la plate-forme se métamorphosaient-ils en tigres deux cents pieds plus bas ? »<sup>42</sup> Cette métamorphose est bouleversante ; elle permet la succession de formes et de tempéraments absolument contraires, puisqu'elle fait se succéder des êtres antithétiques. La modalité interrogative permet de souligner le fonctionnement narratif de la nouvelle tout entière qui, telle un récit policier, repose sur un mystère à résoudre.

Cette énigme est mise en scène comme tout à fait incompréhensible par le recours à l'analogie métamorphique. Les bons bourgeois de Quiquendone sont les cobayes d'un scientifique peu scrupuleux qui expérimente l'agent d'une métamorphose nouvelle. Le recours au modèle de la métamorphose permet surtout de souligner le caractère d'un événement que le facétieux narrateur cherche à décrire comme mystérieux.

### La métamorphose en acte : « Les Aventures de la famille Raton » et « Édom »

Deux récits brefs font état de métamorphoses réelles, quoique placées dans un contexte ouvertement imaginaire. Il s'agit d'un contexte féérique, dans « Les Aventures de la famille Raton », et de science-fiction dans « Édom ».

« Les Aventures de la famille Raton », sous-titré « Conte de fées », met effectivement en scène des être magiques, fées et sorciers, qui sont responsables de ce que Verne appelle la « métempyscose » :

A cette époque, paraît-il, tous les êtres vivants étaient soumis aux lois de la métempyscose. Ne vous effrayez pas de ce mot : cela signifie qu'il y avait une échelle de la création, dont chaque être devait franchir successivement les échelons, avant d'atteindre le dernier, pour prendre rang dans l'humanité. Ainsi, on naissait mollusque, on devenait poisson, puis oiseau, puis quadrupède, puis homme ou femme. [...] Toutefois, il pouvait arriver que l'on redescendît, grâce à la maligne influence de quelque enchanteur. [...] Par exemple, après avoir été homme, être redevenu huître ! Heureusement, cela ne se voit plus de nos jours, physiquement du moins.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>43</sup> « Les Aventures de la famille Raton », *op. cit.*, p. 66.

C'est d'emblée placer les transformations organiques de l'évolutionnisme dans un passé révolu et féérique : en somme, ce que Verne nomme la « métempsychose », qui n'est ni plus ni moins que le transformisme, est relégué dans le même passé que celui des contes de fées (la modalisation « paraît-il » et les verbes à l'imparfait le montrent bien). Cela revient à en discréditer le sérieux. Le choix même du terme « métempsychose », plutôt qu'*évolution*, par exemple, jette un soupçon sur cet évolutionnisme : Littré considère déjà qu'il s'agit d'un mot relevant de la théologie païenne. Le transfert d'une loi évolutive dans le temps long de l'espèce à une série de métamorphoses dans le temps court de la vie d'un individu permet également de rendre plus incroyable cette théorie. Le trait humoristique de la fin du passage achève de faire de cette théorie une simple blague. D'ailleurs, continue le texte, « ces diverses métamorphoses s'opéraient par l'intermédiaire des génies. Les bons génies faisaient monter, les mauvais faisaient descendre [...] ». <sup>44</sup> Les agents féériques remplacent ici les causes biologiques, la loi des métamorphoses du transformisme. L'invraisemblance de toute forme d'évolutionnisme est accentuée à la fois par le traitement temporel en même temps que par l'absence de motivation rationnelle de ces transformations.

Le conte relate les épreuves d'une famille de rats, qui attendent d'évoluer plus avant. Le jeune fils (Ratin) est amoureux d'une jeune rate (Ratine), amour heureusement réciproque. Il doit cependant souffrir les assauts d'un rival jaloux, le prince Kissador. Celui-ci se sert des pouvoirs d'un mauvais génie, Gardafour, pour métamorphoser les rats en la plus primitive forme de vie qui soit : des huîtres. La bonne fée Firmenta vient à l'aide de la famille Raton et métamorphose successivement tous ses membres en poissons (cette première transformation est escamotée puisque les huîtres s'ouvrent et qu'en sortent simplement des poissons frétilants<sup>45</sup>), puis en rats (métamorphose qui a lieu durant une ellipse du récit<sup>46</sup>), en oiseaux (le narrateur décrit simplement les oiseaux qui s'envolent<sup>47</sup>), en mammifères

44 *Ibid.*

45 « Alors la fée Firmenta étendit sa baguette vers le banc de Samobrives, caché sous les eaux. Les huîtres de la famille Raton s'entrouvrirent. Il en sortit des poissons frétilants, et tout heureux de cette nouvelle transformation. » (*Ibid.*, p. 77)

46 « Ils avaient appris que les membres de la famille Raton, après avoir été poissons pendant quelque temps, étaient redevenus rats. » (*Ibid.*, p. 81)

47 « Tout à coup, la fée étend le bras, agite sa baguette, et aussitôt s'opère une nouvelle métamorphose. / [...] [V]oilà dame Ratonne changée en perruche, Rata en paon, Ratane en oie, et le cousin Raté en héron. [...] / Au même moment, une colombe s'enlève légèrement du groupe des seigneurs : c'est Ratine ! » (*Ibid.*, p. 89)

(qui jaillissent sous une nouvelle forme, d'une porte fermée<sup>48</sup>) et enfin en humains<sup>49</sup>.

Toute cette série de formes diverses est décrite par le narrateur vernien, mais ce dernier ne s'arrête toutefois jamais sur la description même du processus dynamique de ces transformations. Un seul détail constitue à lui seul le témoin de la nature métamorphique de ces êtres, et ce détail est comique : le cousin Raté, qui porte bien son nom, conserve à chaque nouvelle métamorphose l'appareil caudal constitutif de l'état inférieur. Sa forme poisson a la queue prise dans des écailles d'huître<sup>50</sup>, rongeur, il conserve une queue de merlan<sup>51</sup>, lorsqu'il est héron, « c'est une piteuse queue de rat qui frétille sous son plumage<sup>52</sup> », puis métamorphosé en âne, il a conservé la queue du héron<sup>53</sup>. Enfin, alors qu'il est devenu homme, il porte une queue d'âne<sup>54</sup>. À lui tout seul ce personnage condense à la fois la portée comique du conte pseudo-scientifique en même temps que la signification de ce jeu qui mêle la théorie transformiste et le surnaturel féérique : les métamorphoses du transformisme sont une blague, un *humbug* qui prête à rire et en quoi seuls ceux qui portent queue d'âne peuvent sérieusement croire. Voilà pourquoi Verne emprunte la forme tout à fait originale chez lui du conte de fées, qu'il contrefait en la mettant à distance à force de caricature (« ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants. / C'est ainsi que finissent généralement les

48 « Soudain, quelle irruption inattendue se fait à travers la porte disjointe ! / Une tigresse, un ours, une panthère, se précipitent sur les gardes. La tigresse, c'est Ratonne, avec son pelage fauve. L'ours, c'est Rata, le poil hérissé, les griffes ouvertes. La panthère, c'es Ratane qui bondit effroyablement. Cette dernière métamorphose les a changés tous trois en bêtes féroces. / En même temps, Ratine s'est transformée en une biche élégante, et le cousin Raté a pris la forme d'un baudet, qui braie avec une voix terrible. » (*Ibid.*, p. 100)

49 « Un certain temps s'est écoulé. La famille Raton a définitivement conquis la forme humaine [...]. » (*Ibid.*, p. 101)

50 « Enfin le cousin Raté : un merlan au dos d'un gris verdâtre. Mais, par une bizarrerie de la nature, ou peut-être une méchanceté de Gardafour, ne voilà-t-il pas qu'il n'est qu'à moitié poisson ! Oui ! l'extrémité de son corps, au lieu d'être terminée par une queue, est encore engagée entre deux écailles d'huître ! N'est-ce pas là le comble du ridicule ! » *Ibid.*, p. 78.

51 « [La nature] veut donc aussi que j'aie une queue de merlan, quoique je sois redevenu rat, s'écria le cousin en faisant une mine pitoyable ! » (*Ibid.*, p. 86)

52 *Ibid.*, p. 89.

53 « Quoi ! toujours cet appendice qui n'appartient même pas à son espèce ! Après avoir été rat avec une queue de merlan, être héron avec une queue de rat ! » (*Ibid.*, p. 93)

54 « Horreur !... / Entre les pans de son habit, sous son manteau de cour, passe une queue, une queue de baudet ! En vain cherche-t-il à dissimuler ce honteux témoignage de sa transformation précédente !... » (*Ibid.*, p. 104)



contes de fées, et je m'en tiens à cette manière, parce que c'est la bonne. »<sup>55</sup>) : le transformisme est bon pour les ânes, les innocents et les enfants. Si Verne adopte la forme du conte de fée, le fait qu'il ait diffusé d'abord le texte par la lecture auprès de publics adultes révèle bien que le public réellement visé n'est absolument pas la jeunesse. Les nombreux sous-entendus grivois dont est émaillé le texte, et dont Jean-Pierre Picot fait la liste<sup>56</sup>, en témoignent.

Reste l'unique véritable métamorphose, la seule qui semble être traitée sérieusement, celle que raconte l'histoire science-fictionnelle d'« Édom ». Quoique la paternité de cette nouvelle soit actuellement âprement discutée<sup>57</sup>, il serait dommageable, dans notre réflexion, de nous passer de son étude. Cette nouvelle de vieillesse, probablement écrite vers 1901, est publiée par le fils de Verne, Michel, en 1910, avec forces corrections, sous le titre « L'Éternel Adam ». S'il existe, dans la production vernienne, des textes qui sont placés dans un futur proche (*Une ville flottante, Paris au xxe siècle*), « Édom » se situe, en ce qui concerne le récit encadrant, 20 000 ans dans le futur, et constitue à ce titre le seul véritable récit d'anticipation de Verne. Le chiffre ne semble pas relever du hasard : autant à une distance de 20 000 lieues sous les mers, le capitaine Nemo a découvert des merveilles tout à fait ahurissantes dans un monde nouveau et incroyable pour les humains qui vivent à la surface, autant à une distance de 20 000 ans dans les profondeurs du futur, il est possible d'envisager un monde dont les différences par rapport à ce que connaît l'homme au début du xxe siècle sont tout bonnement ahurissantes. Les noms propres et les noms des fonctions des personnages dévoilent d'entrée de jeu des sonorités déroutantes : le texte commence par « Le zartog Sofr-Aï-Sr »<sup>58</sup>. Les titres employés (*zartog* étant la traduction du titre de *docteur*) et l'onomastique sont marqués par la multiplication de lettres rares et de groupes consonantiques sans voyelle que le lecteur ne peut que difficilement prononcer. La première constatation qui lui vient à l'esprit, c'est que la langue s'est métamorphosée au point d'être devenue inaudible. D'ailleurs, cette question de la métamorphose du langage, qui sous-tendait par la multiplication de jeux de mots plus ou moins hasardeux les textes de « Gil Braltar » et des « Aventures de la famille Raton », est exhibée dès le titre de la nouvelle en même temps que dans le corps du texte, puisque le narrateur se pose la question de la racine même du nom d'un être de légende,

55 *Ibid.*, p. 113.

56 Jean-Pierre Picot, « Œdipe chez les ratounets », dans *Maître Zacharius et autres récits*, *op. cit.*, p. 262-277.

57 Voir notamment la mise au point et les propositions de Piero Gondolo della Riva dans « À propos de la paternité de *L'Éternel Adam* », dans le *Bulletin de la Société Jules Verne*, no 193, décembre 2016.

58 « Édom », *op. cit.*, p. 189.

Édom, premier homme sur la terre (nom dérivé, en anglais, d'Adam, selon le narrateur de la nouvelle<sup>59</sup>).

Il y a toutefois plus. L'ouverture d'« Édom » décrit un monde lui-même métamorphosé : il ne reste plus, à la surface du globe, qu'un continent unique, une pangée entourée de mers qui se rejoignent toutes : « Car, sur toute la surface du globe, il n'existait pas d'autre terre que celle du Hars-Iten-Schu. »<sup>60</sup> Il faut ici relever la coïncidence heureuse qui fait inventer par Jules Verne, quarante ans avant cette découverte, un état du monde caractérisé par un continent unique.

Sur cet unique continent, le zartog cherche à déterminer l'histoire de l'humanité, histoire encore sombre : « c'est à peine si les sciences naturelles commençaient à discerner une faible lueur dans les ténèbres impénétrables du passé. »<sup>61</sup> Grâce à la science géologique, et à l'assurance que tout être vivant, plante ou animal, dérive d'une plante ou d'un animal marin, le zartog est parvenu à prouver le bien-fondé de l'évolutionnisme :

Par une lente mais incessante évolution, ceux-ci s'étaient adaptés peu à peu à des conditions de vie, d'abord voisines, ensuite plus lointaines, de celles de leur vie primitive, et, de stade en stade, ils avaient donné naissance à la plupart des formes vivantes qui peuplaient la terre et le ciel.<sup>62</sup>

Toutefois, le zartog reconnaît que l'homme semble avoir échappé à cette loi : rien ne prouve qu'il descende d'une autre forme. D'autant que dans l'épaisseur des couches géologiques, les savants ne retrouvent que des ossements fossiles en tous points semblables aux squelettes humains toujours vivants. À ce stade du récit, Jules Verne semble mettre en scène ce que ses autres récits courts et romans ont toujours défendu : la difficulté de faire de l'homme le descendant d'une autre forme de vie. Puis le récit prend un tour tout à fait inattendu. D'abord, dans une profondeur géologique de deux ou trois mille ans, les savants observent une diminution de la taille des crânes humains. Passée cette période, les crânes grossissent à nouveau de volume : « Il y avait donc eu, pendant cent-soixante ou cent-soixante-dix siècles, régression certaine, suivie d'une nouvelle ascension. »<sup>63</sup> Là se trouve donc la première

59 « [N]aturellement, en sa qualité d'Anglo-Saxon, il prononçait Édèm », *ibid.*, p. 206. Il faut noter toutefois que Verne connaissait aussi la signification hébraïque d'*édom*, qui signifie *roux*, qualificatif employé dans la Bible pour décrire Ésaü, puisqu'il fait expliquer le terme par le capitaine Nemo dans *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, livre II, chapitre IV, p. 242.

60 « Édom », *op. cit.*, p. 189.

61 *Ibid.*, p. 190.

62 *Ibid.*, p. 196.

63 *Ibid.*, p. 198.

métamorphose biologique mise en scène dans le texte, que l'activité géologique et archéologique permet de prendre en compte et de relater.

D'autre part, élément qui constitue une brusque rupture dans la narration, le zartog découvre lors de fouilles dans son jardin un document fort ancien, d'une matière inconnue de lui (du papier), couvert d'une écriture étrange. Des années d'étude de cette écriture lui permettent de comprendre ce que dit le document, dont le contenu constitue la seconde partie de la nouvelle. Il s'agit d'une sorte de journal de bord, qui relate la fin du monde tel que le connaît l'homme du début du xxe siècle. L'auteur, seul rescapé avec une poignée de compagnons d'une catastrophe géologique sans précédent, trouve refuge après maintes pérégrinations maritimes sur la seule portion de terre désormais émergée du globe : un nouveau continent constitué de fonds marins brusquement élevés hors des flots. Une activité géologique extrêmement violente a fait disparaître tous les continents par engoulement (obsession vernienne du moment, puisqu'on la retrouve à une moindre échelle, plus vraisemblable, dans le roman *L'Invasion de la mer*<sup>64</sup>, composé vers 1904). Seule cette portion de terre nouvelle étale désormais ses roches infertiles sur la surface du globe.

La petite compagnie, obnubilée par sa survie, se conduit à rebours de toutes les positives robinsonnades du corpus vernien : du *Pays des fourrures*<sup>65</sup> jusqu'à *Deux ans de vacances*<sup>66</sup> en passant bien entendu par *L'Île mystérieuse*<sup>67</sup> et *L'École des Robinsons*<sup>68</sup>, toutes les sociétés humaines jetées sur une île déserte travaillent industriellement en vue de perpétuer le savoir et la technique humaine. La compagnie d'« Édom », elle, en raison d'un dénuement extrême, se contente de chercher à manger. Les bribes éparses du manuscrit se poursuivent sur des décennies, ce qui introduit la narration vernienne dans un temps long tout à fait inédit. Le récit sera même poursuivi brièvement par la descendance du premier auteur. Ce temps long permet d'une part à Verne de suggérer l'idée d'une déchéance morale et intellectuelle qui vient expliquer la métamorphose des crânes humains, et, d'autre part, de rendre possible l'observation d'une nouvelle forme de vie terrestre, à travers les décennies, à partir d'organisme marins :

Les plantes marines, dont [le continent] était couvert quand il a jailli hors des flots, sont mortes, pour la plupart, à la lumière du soleil. Quelques-unes cependant ont persisté, dans les lacs, les étangs et les flaques d'eau que la chaleur a

64 *L'Invasion de la mer*, Paris, J. Hetzel et C<sup>ie</sup>, 1905.

65 *Le Pays des fourrures*, Paris, Hetzel, 1873.

66 *Deux ans de vacances*, *op. cit.*

67 *L'Île mystérieuse*, Paris, J. Hetzel et C<sup>ie</sup>, 1875.

68 *L'École des Robinsons*, Paris, J. Hetzel et C<sup>ie</sup>, 1882.

progressivement desséchés. Mais, à ce moment, des rivières et des ruisseaux commençaient à naître, d'autant plus propres à la vie des goémons et des algues que l'eau en était salée. Lorsque la surface, puis la profondeur du sol eurent été privés de sel, et que l'eau devint douce, l'immense majorité de ces plantes furent détruites. Un petit nombre d'entre elles, cependant, ayant pu se plier aux nouvelles conditions de vie, prospérèrent dans l'eau douce comme elles avaient prospéré dans l'eau salée. Mais le phénomène ne s'est pas arrêté là. Quelques-unes de ces plantes, douées d'un pouvoir d'accommodation plus grand, se sont adaptées au plein air, après s'être adaptées à l'eau douce, et, sur les berges tout d'abord, puis de proche en proche, ont gagné vers l'intérieur.

Nous avons surpris cette transformation sur le vif, et nous avons pu constater combien les formes se modifiaient en même temps que le fonctionnement physiologique. Déjà quelques tiges s'érigent timidement vers le ciel. On peut prévoir qu'un jour une flore sera ainsi créée de toutes pièces, et qu'une lutte ardente s'établira entre les espèces nouvelles et celles provenant de l'ancien ordre des choses. Ce qui se passe pour la flore se passe aussi pour la faune. Dans le voisinage des cours d'eau, on voit d'anciens animaux marins, mollusques et crustacés pour la plupart, en train de devenir terrestres. L'air est sillonné de poissons volants, beaucoup plus oiseaux que poissons, leurs ailes ayant démesurément grandi et leur queue incurvée leur permettant...<sup>69</sup>

C'est ici, en acte, le seul texte de Jules Verne (ou de son fils) qui, à ma connaissance, donne à voir de véritables adaptations de type transformiste d'abord (la tige s'érige vers le ciel pour chercher la lumière), puis darwiniennes dans un second temps (la lutte pour la survie de l'espèce). La métamorphose biologique est ici justifiée scientifiquement : « les formes se modifiaient en même temps que le fonctionnement physiologique ». L'allure testimoniale de ce texte frappant est soulignée par l'importance des termes de la vue (« surpris », « constater », « voir »). C'est d'abord à une nouvelle conquête de la terre par les organismes marins que nous convie le manuscrit, puis à une métamorphose en forme de complexification : l'aile des poissons s'allonge, et leur queue s'incurve pour les mieux porter sur les airs en offrant une résistance accrue.

Grâce au procédé narratif du journal de bord transgénérationnel, trouvaille géniale d'un auteur vieillissant, Jules Verne peut enfin faire entrer le fantasme de la métamorphose dans le régime de scientificité, et décrire le plus sérieusement du monde une magnifique métamorphose biologique, d'autant plus émouvante que l'homme (le pronom « nous » qui observe et constate la métamorphose) n'y prend pas part, mais ne peut qu'y assister, impuissant. Effectivement, condamné à régresser, celui-ci a un statut de spectateur

69 « Édouard », *op. cit.*, p. 227-228.

vis-à-vis de ces métamorphoses : il est alors évincé du processus biologique ascensionnel et apparaît hors de l'histoire évolutive. La vision vernienne de l'humanité, comme règne à part, est ainsi préservée en même temps que la logique évolutionniste qu'il est de moins en moins question de mettre en débat au début du xx<sup>e</sup> siècle.

Demeure toutefois cette effrayante en même temps que magnifique aposiopèse qui clôture brusquement le récit de ces métamorphoses biologiques. Le manuscrit est partiellement détruit, et le lecteur du futur autant que le lecteur réel ne peuvent qu'être à la fois inquiets des formes nouvelles que la vie va adopter et qui ne semblent pas concerner l'homme, en même temps qu'enthousiasmés par l'élan vital qu'ils ne peuvent qu'imaginer dans le blanc du texte. Tout se passe comme si les détails des mutations formelles ne pouvaient être tous dévoilés ; le texte, porteur de savoir chez Jules Verne, ne pourra jamais en restituer tous les tenants et les aboutissants. L'homme, qui aurait pu être le témoin d'une nouvelle évolution de tous les êtres organiques de la nature, ne sera qu'une bête dépourvue de langage : il ne pourra consigner ces métamorphoses que les générations futures, à nouveau évoluées, seront condamnées à devoir rêver. Reste cette bribe, ce fragment de texte, qui suggère d'une façon grandiose l'élan vital de la métamorphose de tout être vivant. Durant un éclair de temps, le narrateur vernien est parvenu à ce tour de force : décrire une métamorphose en acte.

\*

Les textes brefs de Jules Verne recourent fréquemment à la métamorphose pour suggérer, comme dans les romans des *Voyages extraordinaires*, un processus incomplet ou parfaitement mystérieux. La différence réside dans le fait que, si les romans utilisent en passant l'analogie métamorphique, elle devient centrale dans de nombreux récits brefs. Les textes courts exhibent ces métamorphoses comme abracadabrantes afin de discréditer le phénomène même. Par conséquent, les récits plaisants et satiriques décrivent fréquemment l'évolutionnisme biologique en employant la métamorphose comme une figure analogique. Le seul texte (« Édom ») qui représente une véritable métamorphose y parvient en sortant du cadre romanesque topique bourgeois, en ayant recours à cette trouvaille narratologique du journal de bord transgénérationnel. Toutefois, notons que, d'une part, la paternité de ce texte est soumise à débat, et, que, d'autre part, cette métamorphose n'est qu'esquissée car interrompue par une éloquente aposiopèse. La métamorphose demeure, dans le récit bref, un processus indescriptible en son entier, un vecteur fertile de mystère et de fantasma.

