

**Paris gisant sous « le démon de l'électricité » : une lecture de
Paris au XX^e siècle (1863) de Jules Verne**

Kawthar Ayed
Laboratoire Intersignes, FSHST
Université de Tunis, Tunisie

Au XIX^e siècle, le monde occidental plonge dans la Société Industrielle. Un changement de cap se dessine et engage l'humanité dans la voie d'une idéologie du progrès qui est ressentie et donnée à penser comme la promesse du meilleur des mondes. La modernité s'annonce triomphale par l'alliance entre science et technique. Le déferlement des inventions nourrit l'imaginaire des auteurs pour souvent enfanter d'heureuses visions de l'avenir. Le XIX^e siècle, dit « siècle des merveilles », connaît d'importantes applications industrielles de l'électricité à la machine à vapeur qui accélèrent le rythme du progrès, favorisant ainsi la prolifération des industries¹:

La Révolution industrielle a apporté ses premiers fruits. Des hommes comme Isambard Kingdom Brunel avaient permis de véritables miracles de la mécanique ; le chemin de fer et les bateaux à vapeur avaient révolutionné les transports ; les Européens et les Britanniques bâtissaient des empires et une merveilleuse confiance en l'avenir régnait. Les écrits de Verne reflétaient bien l'esprit de l'époque évoquant vaisseaux aériens, sous-marins, voyage sur la lune, etc. (Ash 254-255)

Dans ce nouveau contexte, on donne souvent à voir un monde qui triomphe de ses anciennes valeurs, permettant ainsi de visualiser l'avenir avec un grand optimisme. Pourtant, ces aspects sensiblement matériels camouflent mal une autre réalité concomitante avec l'ordre apparent des choses. Entre ce qui paraît et ce qui est, la littérature d'anticipation dystopique voit le jour :

Dès lors, la science-fiction ne va plus se développer comme une simple réflexion sur les machines du progrès qui accompagnent les rêves de sociétés nouvelles et utopiques du XIX^e siècle. L'idée d'un XX^e siècle n'étant pas à la hauteur de ce qui apparaissait comme la marche vers la réalisation de ce rêve de progrès, va profondément modifier les consciences. (Nogueira 7)

Genèse de l'anticipation dystopique et cauchemar de l'industrialisation

Au fur et à mesure que s'accroissent les misères, accumulées par une industrialisation de plus en plus massive, des écrivains s'infiltrèrent dans les

¹ L'apparition du roman scientifique, dans ce contexte nouveau, ne peut être gratuite. Si nous reprenons les propos de Jean Dubois concernant le roman policier, nous pourrions dire que le roman scientifique n'est pas non plus un accident de l'histoire. Tout comme le roman policier, ce genre s'est développé « en trois pays au moment où le capitalisme libéral ébranle l'ancien monde et crée les conditions d'émergence d'une culture neuve qui trouve d'emblée sa cohérence et est encore la nôtre. Cette culture a nom modernité, selon le terme de Charles Baudelaire » (Dubois 7).

failles d'un système qui est loin d'être parfait et qui porte comme slogan « le progrès productiviste est globalement bénéfique même si c'est un char de Jaggernaut qui passe, indifférent, sur les humains ordinaires, empruntant tous ses droits à la nécessité scientifique » (Angenot 29). Progrès aveugle, soutient-on, qui assure une marche fatale vers la fin de l'homme et vers la destruction du monde.

L'un des premiers textes littéraires où l'industrialisation transforme le monde en un enfer terrestre est celui d'Emile Souvestre intitulé *Le Monde tel qu'il sera* (1846). Son monde de l'an 3000 est fondamentalement pessimiste. Il nous décrit un monde où les usines s'apparentent à des bouches béantes dévorant les ouvriers qui continuent à en être le carburant. Les ouvriers sont annexés à jamais aux machines et asservis par un progrès qu'on a cru au service de l'Humanité. Maurice, personnage principal, au terme d'un voyage dans le temps, se retrouve en l'an 3000. Il découvre un monde transformé par le progrès : sous-marins, calèches aérostatiques, omnibus-ballon. Mais il réalise progressivement qu'il s'agit d'une société-jungle où l'on prédestine les pauvres à travailler dans les usines en manipulant leurs corps et leurs cerveaux. Les ouvriers sont subdivisés en plusieurs races et chaque race est physiquement compatible avec la nature du travail qu'elle effectue. La race des forgerons a des bras développés et la race des coureurs a les jambes développées.

Emile Souvestre dénonce, de manière caricaturale, l'ascension spectaculaire d'une bourgeoisie conquérante et conteste par la même occasion la pensée utopiste de Fourier et de Saint-Simon. Les rêves positivistes sont remis en question puisque la marche inéluctable vers la cité radieuse implique le renoncement aux valeurs et à l'éthique : « *Le Monde tel qu'il sera* présente le tableau grimaçant d'un futur déshumanisé Souvestre refuse en bloc l'égalité niveleuse, l'industrialisation, le positivisme scientifique » (Trousson, *Voyages au pays de nulle part* 227). Ce roman dénonce donc les dérives possibles d'une société en mutation où triomphe John Progrès, démon de l'avenir. Prémisse d'une éminente apocalypse, l'affranchissement des démons dans la littérature prépare la grande escapade vers l'enfer des temps à venir : « La concentration capitaliste absolue, de la "paupérisation" totale des travailleurs, de la misère croissante des masses et de sa logique, ultime aboutissement à une image de cauchemar » (Trousson 32). Souvestre a réactualisé ces données en conjuguant la narration dans le futur. La causticité de son discours vise à dénoncer une science ravageuse qui annonce l'ère d'une hégémonie scientifique à seule vocation utilitaire. Un siècle avant Huxley, il a épuisé toute la puissance de son génie dans la description vétilleuse d'un monde où les usines engloutissent les ouvriers.

Sur ses pas, Jules Verne dans *Paris au XX^e siècle* dénonce une société industrialisée et déshumanisée. Il est vrai que ses romans traduisent la fascination de toute une génération pour/par le progrès, à quelques exceptions près. Il est, aux yeux de plusieurs, le partisan convaincu des progrès de la science et pour qui la science est la religion de l'homme moderne. Jules Verne puise en effet ses anticipations dans l'idée des progrès de la science et des possibilités d'améliorations techniques. Son héros est l'homme de science, ce conquistador des temps modernes, « qui est aussi le héros du siècle » (Van Herp

381) Mais ces idées largement partagées au début se trouvent cependant quelque peu remises en cause. Certaines de ses œuvres sont imprégnées d'un profond pessimisme qui prête à réflexion.

Paris au XX^e siècle, probablement rédigé en 1863, époque de son premier grand succès avec *Cinq Semaines en ballon*, se démarque du reste de la production « vernienne ». Ce roman n'a pas été édité à cause du refus catégorique de publication de la part de Hetzel. « C'est un petit journal et sur un sujet qui n'est pas heureux »² a-t-il affirmé dans une lettre adressée au jeune auteur. C'est justement la découverte de cette lettre en 1986, dans les archives privées des héritiers de l'éditeur Hetzel, qui a été à l'origine de la publication du roman en 1989. La résurrection de *Paris au XX^e siècle*, roman si longtemps oublié, a semé des doutes quant à l'optimisme de Jules Verne. Cet avocat du progrès met à nu dans son texte un monde froid, hiérarchisé et hostile qui n'offre pas d'alternative aux artistes, où fleurit une civilisation technicienne, industrielle et scientifique³. Au XX^e siècle, Paris devient une immense métropole où triomphent les industriels, les banquiers, les économistes et les hommes de science. L'art en contre partie renonce à son autonomie et disparaît au profil d'un art mécanique.

Paris au XX^e siècle : une ville industrielle et hostile

Le roman s'ouvre sur la description d'un espace urbain largement industrialisé ; une ville moderne qui de prime abord porte les marques d'un fascinant progrès technique; la ville est jonchée de gratte-ciels et est dotée d'un éclairage électrique :

La foule encombrait les rues ; la nuit commençait à venir ; les magasins somptueux projetaient au loin des éclats de lumière électrique ; les candélabres établis d'après le système Way par l'électrisation d'un filet de mercure, rayonnaient avec une incomparable clarté ; ils étaient réunis au moyen de fils souterrains ; au même moment, les cent mille lanternes de Paris s'allumaient d'un seul coup. Cependant, quelques boutiques arriérées demeuraient fidèles au vieux gaz hydrocarbure Qu'eut dit un de nos ancêtres à voir ces boulevards illuminés avec un éclat comparable à celui du soleil, ces mille voitures circulant sans bruit sur le sourd bitume des rues, ces magasins riches comme des palais, d'où la lumière se répandait en blanches irradiations. (19-21)

On note aussi l'automatisation du transport métropolitain : voitures à hydrogène, véhicules dotés de moteurs à explosion et toute l'infrastructure qui va avec : stations à gaz et des routes pavées. Un railway suspendu facilite et fluidifie la circulation des métros à air comprimé désormais plus rapides, réguliers, et confortables. Ces trains sont propulsés par la force électromagnétique. Plus de vapeur, plus de fumée qui va de pair avec l'utilisation du vent comme source d'énergie. Ajoutons à cela l'utilisation des télégraphes à imprimantes (annonciatrices des fax modernes ?), des

² Extrait de la lettre de Hetzel qui figure dans la préface de *Paris au XX^e siècle* à la page 14.

³ Ce roman de Jules Verne n'est pas sans évoquer *XX^{ème} siècle* de Robida, paru vingt ans plus tard. Le rapprochement est tout à fait intéressant à faire.

calculatrices électromécaniques (ordinateurs primitifs ?) constituant un réseau intégré moderne et capables d'envoyer des messages. Le télégraphe est globalisé et couramment utilisé dans la ville :

Chaque maison avait ses fils particuliers, d'après le système Wheatstone en usage depuis longtemps dans toute l'Angleterre. ... De plus, la télégraphie photographique, inventée au siècle dernier par le professeur Giovanni Caselli de Florence, permettait d'envoyer au loin le fac-similé de toute écriture, autographe ou dessin, et de signer des lettres de change ou des contrats à cinq mille lieues de distance. Le réseau télégraphique couvrait alors la surface entière des continents et le fond des mers ; l'Amérique ne se trouvait pas à une seconde de l'Europe, et dans l'expérience solennelle qui fut faite en 1903 à Londres, deux expérimentateurs correspondirent entre eux, après avoir fait parcourir à leur dépêche le tour de la terre. (39)

Mais le regard que le protagoniste laisse planer sur cet espace transfigure la ville moderne en un espace froid et inhumain. Paris, transformée en métropole moderne, donne à voir un lieu citadin où triomphe un capitalisme ultra-libéral, un lieu d'opportunité où il y a « abondance de capitaux, et plus encore de capitalistes, en quête d'opérations financières, ou d'affaires industrielles. » (27) À Paris, les citoyens sont dépeints sous de sombres traits vacillants entre indifférence et avidité. Des automates à la recherche de la fortune. Dans la métropole « le démon de l'électricité » est ressuscité la nuit pour chasser les Orphée(s) indigestes et égarés.

Paris est décrite comme une ville tentaculaire dont les bras s'étendent partout engloutissant d'autres espaces. L'auteur souligne avec horreur qu'« elle avait dévoré le département de la Seine tout entier. *Quatre cercles concentriques de voies ferrées formaient le réseau métropolitain.* » (39) Le mot « dévorer » fait de cette ville un lieu hostile et dangereux qui n'inspire pas confiance, d'autant plus qu'elle se trouve cloîtrée à l'intérieur d'une structure circulaire qui assiège ainsi la ville prenant au piège ceux qui y résident. La forme du cercle dit l'enfermement et la clôture. L'emboîtement des cercles concentriques accentue cet effet d'enfermement. La société est à l'image de cette ville, elle se mue, aux yeux des dissidents, en un cachot collectif, à forme circulaire, où se trouvent emprisonnées les consciences lucides : « Vous n'ignorez pas, tient à signaler Quinsonnas, que les philanthropes américains avaient imaginé jadis d'enfermer leurs prisonniers dans des cachots ronds pour ne pas même leur laisser la distraction des angles. Eh bien, mon fils, la société actuelle est ronde comme ces prisons-là ! (72) ».

D'ailleurs, il est à remarquer que la structure circulaire place Michel Dufrenoy, le héros, dans une quête sans fin qui implique l'errance en tant que cheminement sans aboutissement (aspect qui sera étudié ultérieurement). Et en cela la composition même du roman semble renvoyer à cette structure circulaire puisque la scène d'ouverture, où l'accent est mis sur la solitude du héros, correspond à la scène de clôture avec une focalisation sur ce même aspect. Ce jeu d'écho retrace les contours d'un cercle qui piège le roman lui-même dans une logique d'enfermement ; et faute d'alternative (s'agissant

justement de cercle), le pessimisme imprègne le texte du bout au bout. L'enfermement et la clôture se trouvent à l'origine du malaise constant qui s'empare de Michel tout au long de l'œuvre et accroît son mal d'être notamment qu'il se sent étranger au sein d'une communauté dont la religion est la science et l'industrie.

Dans une société-cachot, les gens sont méprisables et ridicules. En décrivant une scène de remise de prix, l'auteur s'amuse à faire la caricature du Directeur des sciences appliquées : « Le débit pressé de l'orateur ressemblait à un volant lancé à toute vitesse ; il eût été impossible d'enrayer cette éloquence à haute pression, et les phrases grinçantes s'engrenaient comme des roues dentées les unes dans les autres » (32). Les touches d'ironie surprennent le lecteur qui sent un souffle nouveau, parfois critique, traverser ce roman. D'ailleurs l'ironie touche dans d'autres passages au sarcasme, effleure la satire et se transforme en procédé caractéristique de l'œuvre. La famille d'accueil de Michel, la famille Boutardin, est l'objet d'un talentueux jeu caricatural. Il s'agit pourtant d'une famille riche qui se donne en modèle pour ses réussites dans le monde des affaires. Mais aux yeux du jeune poète, Michel Dufrenoy, les membres de cette famille sont répugnants et haïssables. Dotés de « cœurs industriels » (48), ils ne s'émeuvent jamais assez devant la fortune qui est leur raison de vivre. Ils forment une famille d'affaires. C'est une famille type, ancrée dans son époque. M. Stanislas Boutardin « n'était ni bien, ni mal, insignifiant, souvent mal graissé, criard, horriblement commun » (47), il « était le produit naturel de ce siècle d'industrie ; il avait poussé dans une serre chaude, et non grandi en pleine nature » (46). Sa femme n'est guère mieux décrite : « C'était bien la digne et la revêche compagne d'un banquier, laide, épaisse » (48). Tous les deux, bien faits l'un pour l'autre, forment un couple digne d'une société industrielle qui imprègne profondément la vie sociale et dont le texte cultive les métaphores mécaniques appliquées à l'humain : « elle était la locomotive, et lui le chauffeur-mécanicien ; il l'entretenait en bon état, la frottait, la huilait, et elle roulait ainsi depuis un demi-siècle, avec autant de sens et d'imagination qu'une Crampton. Inutile d'ajouter qu'elle ne dérailla jamais. » (48) Leur fils est à leur image, et comme le souligne l'auteur, il a hérité des tares de ses parents : « multipliez la mère par le père, et vous avez pour coefficient Athanas Boutardin ... un bien aimable garçon, qui tenait de son père pour la gaieté et de sa mère pour l'élégance. » (48) L'homme du XX^e siècle semble être pour le jeune Verne un automate comptable, scientifique ou banquier doté d'un cœur industriel et d'un cerveau mécanique.

L'auteur applique les concepts et les théories de son époque dans la description des personnages pour qu'ils soient parfaitement adaptés à une société industrialisée jusqu'aux profondeurs de l'être ; ils en sont le reflet. En les comparant à des machines, leurs paroles en sont l'écho et leurs pensées jusqu'au bout grossièrement ridiculisées, ils incarnent les traits d'une caste qui est au sommet de la hiérarchie. Tous les trois détestent l'art et le considèrent comme inutile et sans intérêt. Ils se chargent de bien le préciser à Michel puisqu'il doit choisir entre l'art et l'industrie, et qu'il lui faut bien évidemment sacrifier l'art à l'industrie : « Votre père [le père de Michel Dufrenoy], souligne d'un trait de plume magistral M. Stanislas Boutardin, était un artiste. Ce mot dit tout. J'aime

à penser que vous n'avez pas hérité de ces malheureux instincts. Cependant j'ai découvert en vous des germes qu'il importe de détruire. » (49) Dans une logique qui oppose l'art à la science et à l'économie et les artistes aux ingénieurs et aux banquiers, ces propos correspondent à la devise du siècle et s'inscrivent bien dans leur époque.

Cette anticipation est habitée par un souci de symétrie qui met en opposition l'art d'un côté et la science et l'industrie de l'autre, les artistes sont bannis, humiliés et broyés dans l'immense machine qui fait marcher le monde moderne de 1960. Ils sont constamment dévorés par le « démon de l'électricité » (162) qui habite les sentiers urbains :

Paris est le moteur, le mouvement et le mouvant ; la ville agit sur ses habitants, les fait circuler en elle comme autant de rouages, ne les maintient en vie que parce qu'ils la font exister. En 1860, Paris crève ses murs d'enceinte. Elle ne cesse depuis de gagner du terrain, de phagocyter l'espace autour d'elle. En 1960, prédit Verne, hors de la ville, il n'y a plus rien. Tout est ville. Le roman de Verne raconte l'anéantissement des derniers êtres humains dans la « ville-concept », leur misérable résistance avant leur absorption finale par la ville triomphante. (Bouliane, « Je suis ce héros... » 8)

Tout au long de l'œuvre, l'auteur cherche à ancrer le roman dans une logique d'opposition intéressante à relever du fait qu'il a choisi pour héros un artiste, Michel Dufrénoy, et non un homme de science ou un banquier.

La science et l'industrie contre l'art

Dans le monde que décrit Jules Verne, l'art et la science ne peuvent cohabiter ensemble parce que désormais la science a pris le dessus et se charge de tout rationaliser, même l'art. À vrai dire, l'art n'a pas totalement disparu mais a été récupéré. La récupération peut cependant signifier la mort d'un certain art, ce que l'oncle Huguenin cherche à faire comprendre au jeune artiste. L'art est « mort enterré avec épitaphe et urne funéraire » (133). La poésie, le théâtre, la sculpture, la peinture, etc. s'accrochent d'une expression nouvelle, fort appropriée à la modernité. L'art ne peut exister que s'il est utile et fonctionnel, l'inutile et le désintéressé n'a pas sa place et doit ainsi périr :

Ainsi donc, au vingtième siècle, plus de peinture et plus de peintres. Y a-t-il au moins des sculpteurs ? Pas davantage, depuis qu'on a planté, au beau milieu de la cour du Louvre, la muse de l'industrie : une forte mégère accroupie sur un cylindre de machine, tenant un viaduc sur ses genoux, pompant d'une main, soufflant de l'autre, avec un collier de petites locomotives sur ses épaules et un paratonnerre dans son chignon. (134)

L'industrie a désormais une muse. La muse de l'industrie, oxymore qui illustre très bien la récupération de l'art, nous renvoie à une nouvelle forme d'art industrialisé. Son passage dans les filtres de l'industrie culturelle l'a transformé en un objet de consommation qu'on n'invente plus, mais qu'on standardise. On produit de la littérature comme on produit des tracts, ou des traités scientifiques.

Ce sont là des produits qui ont perdu leur valeur intrinsèque. Dans la logique de la société industrielle, rien ne se perd, tout se transforme ; et suivant cette logique, l'art est constamment recyclé dans les trusts de l'industrie culturelle. L'exemple d'une poésie qui célèbre les merveilles de l'industrie est intéressant à citer : « Le charbon porte alors sa flamme incendiaire/ Dans les tubes ardents de l'énorme chaudière !/ Le monstre surchauffé ne craint pas de rivaux !/ La machine rugit sous sa tremblante écorce,/ Et, tendant sa vapeur, développe une force/ De quatre-vingts chevaux » (79).

La qualité importe peu, seule l'utilité compte. L'art s'institutionnalise au profit d'une productivité abondante et fonctionnelle. L'affectif et l'émotionnel sont des défauts majeurs auxquelles il fallait remédier⁴. Les poésies modernes ne parlent que « *des merveilles de l'industrie* » (79) et des exploits de la science. Les recueils de poésie portent pour titres « *Les Harmonies électriques* de Martillac, ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, les *Méditations sur l'oxygène* de M. de Pulfasse, le *Parallélogramme poétique*, les *Odes décarbonatées* » (53). Nous remarquons, d'ailleurs, que l'auteur cherche à parodier la poésie moderne en pervertissant des titres de recueils authentiques. Michel Dufrénoy cherchant *Les Méditations* de Victor Hugo, trouve *Les Méditations sur l'oxygène*. Sa surprise et sa colère ne sont pas des moindres. Sa déception tourne en dépit : « ce peu d'art n'avait donc pas échappé à l'influence pernicieuse du temps ! la science, la chimie et la mécanique, faisaient irruption dans le domaine de la poésie ! » (53)

Hugo, Musset, Balzac, Lamartine et bien d'autres sont désormais méconnus et leurs œuvres d'art oubliées. Ils n'ont plus leur place dans ce « siècle fiévreux » (43) parce que l'art est rebelle, dans la mesure où il se dresse contre la systématisation⁵. C'est pour cette raison que l'on cherche à évincer toute expression artistique susceptible de projeter l'homme moderne hors de la société de monsieur tout le monde. Le clivage entre l'art officiel et l'art individuel est des plus marquants. Si l'art officiel est « synthétique » et sophistiqué, et tue la sensibilité de l'être, l'art où s'exprime l'émotionnel est impulsif, et ancien.

Dans le Grand Entrepôt Dramatique, qui fonctionne sous les ordres d'un conseiller de l'État, le jeune poète découvre une « singulière façon de faire le théâtre », suivant des procédures de falsification. Il est en fait question d'un lieu où sont faites et refaites des pièces de théâtre qu'on fait jouer à Paris. Les employés ont pour mission « de refaire les pièces des siècles précédents » (143). Michel doit recréer des pièces selon une vision standard et simpliste. On lui a confié par exemple « la refonte complète du drame d'Amazampo » (145). Ses

⁴ L'art est dans ce sens le cri – pour reprendre les termes d'Eugène Ionesco – qui fait une trouée dans les habitudes mentales collectives, il est ce coup de matraque qui éveille la sensibilité critique et libère l'homme du mensonge impersonnel : le collectivisme. Il est pour cela perçu comme un danger, et ce danger devrait être écarté pour mieux assurer l'écrasement de l'être.

⁵ L'art assure « "un dérèglement systématique de tous les sens" : la notion de "dé-règlement" qui suppose un processus de désintégration, de dé-struction d'un système préétabli, correspond bien à cette idée de la "subversion de l'expérience" dont parle Marcuse Le but de l'art est d'arracher la pensée à un servage toujours plus dur » (Séoud 226).

talents d'artiste sont destinés à la falsification et non à la création ou à l'invention.

Éprouvant du dégoût et de l'horreur face à de tels enjeux, il n'a réussi dans aucune des tâches qui lui ont été confiées et il n'a réussi aucun travail de raccommodage. Il a donc fini par quitter l'organisation. « Oh ! se dit-il ! je ne resterai pas un instant de plus dans cette caverne ! plutôt mourir de faim ! » (147) Michel refuse de s'enliser dans le système. Il se trouve en contrepartie marginalisé.

La marginalisation des artistes : « Un artiste peut mourir de faim au XX^e siècle »⁶

Les artistes, dans *Paris au XX^e siècle*, sont hors du commun et n'adhèrent pas à la norme. D'emblée, le roman signale le sort défavorable que la société industrielle réserve aux artistes dans la mesure où ils résistent aux changements et s'y opposent. Ils sont, suivant la métaphore employée par Aldous Huxley, des « chevilles rondes dans des trous carrés [qui] ont tendance à avoir des idées dangereuses sur le système social et à contaminer les autres de leur mécontentement » (1977, 16). Michel Dufrenoy, en qualité de poète, et son ami Quinsonnas, en qualité de musicien, se trouvent marginalisés et solitaires. Reste que Michel a un statut particulier dans la mesure où il va au bout de son entreprise, refuse de s'engouffrer dans le système et préfère mourir dans le village des morts que de survivre dans la ville des zombies.

La scène qui ouvre le roman répond en écho à la scène qui le clôt pour mettre en relief l'image de la solitude et de l'errance. Du début jusqu'à la fin, Jules Verne retrace le parcours de Michel qui se perd dans une ville-labyrinthe gardée par le monstre de l'électricité, successeur du Minotaure. Les chemins qu'il emprunte s'entrecroisent et semblent sans issue, constituant ainsi des culs-de-sac à travers lesquels toute entreprise de fuite s'avère inefficace. Dans le premier chapitre, on nous présente le jeune poète abandonné dans les dédales de cet espace clos et circulaire, où « il se sentait seul, étranger et comme isolé dans le vide » (37). Son échec professionnel et son incapacité à travailler en sacrifiant ses principes le poussent au bord de la faillite et du désespoir. Seul et affamé, il frôle la folie. Il cherche dans un dernier élan à fuir la ville et à fuir le démon de l'électricité. « Fuyons ! Fuyons ! s'écria le malheureux ! hors de Paris ! hors de Paris, je trouverai peut-être le repos ! » (164). Le protagoniste tourne en rond et croit identifier partout son ennemi juré qui brille de toutes les couleurs et dont la chevelure recouvre le ciel pour semer partout malédiction et terreur : « au dessous de sa tête, le ciel était zébré de fils électriques qui passaient d'une rive à l'autre, et tendaient comme une immense toile d'araignée jusqu'à la Préfecture de Police » (161). Il ne trouve pour seul refuge qu'un vieux cimetière où reposent en paix les artistes d'un temps révolu. Entre les tombes, il se sent chez lui.

Si au XX^e siècle l'art est mort, et si Michel est un artiste à une époque où l'art est mort, le répit ne serait alors possible qu'entre les tombes d'artistes défunts.

⁶ « Un artiste peut mourir de faim au XX^e siècle » est l'intitulé d'un des derniers chapitres du roman.

Sa visite nocturne au village des morts lui procure le plaisir et le malheur de se sentir aussi proche que jamais d'un foyer où il aurait souhaité être accueilli : « Il était comme un spectre errant parmi les tombes, et non comme un étranger, car il se sentait chez lui » (165), Musiciens, poètes, écrivains, dramaturges... bref, les artistes de tous les temps, mémoire humaine de la création et de l'inventivité, sont réunis dans un cimetière en ruine, rongés par le temps. Les tombes portent la trace d'une époque hostile à toute forme d'art. Cependant, la communauté des morts a sa propre valeur qui persiste au-delà du temps et de l'espace : « Ces tombes qui rappelaient tous les styles d'architecture au souvenir, ces tombes grecques, étrusques, byzantines, lombardes, gothiques, renaissance, vingtième siècle, se ralliaient dans une pensée d'égalité ; l'unité était dans ces morts » (166).

Non dénuée d'un certain symbolisme, cette description oppose l'unité à la solitude et engage Michel à chercher une identité perdue sous le marbre décomposé des tombes, plutôt que de renoncer à sa vocation d'artiste sous de luxueux toits. De Chopin à Musset, le cimetière reconstitue une image somptueuse de l'art qui se complait dans l'unité ; mais cette image ternie au fil du temps témoigne d'un nouvel état d'être au monde qui embrasse de nouvelles valeurs. Prenant conscience d'une vérité qu'il a longtemps cherché à ignorer, le jeune artiste, se sent impuissant et malheureux. Avant de s'évanouir, exaspéré, il souhaite la mort et formule un vœu de destruction. Michel « eût voulu couper les cordes qui les retenaient captifs, et que la ville s'abîmât sous un déluge de feu ! » (168). Un vœu qui sera ultérieurement exaucé, dans un tout autre contexte certes, dans *Ravage* (1995) de René Barjavel. Un roman qui nous montre justement Paris succomber, sous l'effet d'une quelconque malédiction, sous d'impitoyables flammes. Mais, déjà dans *Paris au XX^e siècle* le vœu du protagoniste a pris corps. L'auteur évoque en effet une catastrophe naturelle dont les flammes froides mettent à l'épreuve un système largement industrialisé et mettent en crise la logique même du progrès.

Paris est un espace sevré qui a rompu ses liens avec la nature marâtre. Une nature qui ne manque d'ailleurs pas de prendre sa revanche en se mettant hors des chaînes qu'on lui a spécialement forgées avec beaucoup de soin et d'attention. L'hiver qui s'abat sur Paris s'avère plus que jamais glacial et frappe de plein fouet la civilisation moderne : navigation interrompue, circulation bloquée, trafic suspendu... plus grave encore, la faim, à cause des maigres récoltes, gagne le peuple, notamment les pauvres. En somme, cette catastrophe montre une nature en fureur, déchaînée contre ses dresseurs. Elle a rendu impuissants la science et l'homme :

Toutes les ressources de la science étaient impuissantes devant une pareille invasion ; elle avait dompté la foudre, supprimé les distances, soumis le temps et l'espace à sa volonté, mis les forces les plus secrètes de la nature à la portée de tous, endigué les inondations, dominé l'atmosphère, mais elle ne pouvait rien contre cet invincible ennemi, le froid. (155)

Ennemi invincible, quoi que puissent faire les gladiateurs des temps modernes et dans le mot ennemi on peut voir persister une logique d'opposition

romantique entre nature et civilisation. Deux ennemis acharnés qui ne lâchent pas partie et qui continuent leur combat dans le temple moderne, formé de trusts industriels et de laboratoires. *Paris au XX^e siècle*, roman d'anticipation dystopique, brosse un sombre tableau d'une société industrielle qui s'épanouit dans un espace citadin clos et labyrinthique : « La fantaisie machinique est au service du même message d'avertissement sur le progrès ; message qui prend une connotation politique dans un tel texte » (Tavan 283). L'œuvre se trouve au cœur d'une problématique typiquement moderne : la science et la technique, toile de fond d'une société industrielle, se trouvent-elles au cœur du principe d'amélioration, tirant le char du progrès ? Ou s'avèrent-elles des pièges que la société moderne tend à l'homme pour l'assujettir ? L'univers dégénéré qui vomit Michel Dufrenoy est celui d'une ville métamorphosée par le progrès accouchant d'une société mécanisée où l'humain agonise. Et si ce texte finit sur une note de pessimisme, c'est parce que cela est révélateur de la gravité des enjeux. Ce pessimisme profond pourrait être interprété comme une mise en garde contre les sagas de l'industrialisation, contre les hostilités et contre les projets de massifications et d'abrutissement des masses. Jouant les cassandres, le jeune auteur avertit son lecteur du XIX^e siècle des conséquences désastreuses de cette ruée vers l'industrie et le progrès scientifique : « Projeter son récit urbain dans le XX^e siècle est pour Verne un moyen d'aborder une contemporanéité problématique et difficile à exprimer en raison de la censure bonapartiste et de la domination doxique d'un discours positiviste, dont le pharmacien Homais vient d'épandre toute la gamme du prêt-à-dire » (Bouliane, *Décombres de l'avenir* 23).

Ce roman nous permet, d'un côté, de découvrir le visage méconnu d'un jeune écrivain pessimiste quant à l'avenir d'un monde en proie à de profondes mutations. De l'autre côté, il nous pousse à réfléchir sur le reste de la production vernienne puisqu'on finit par interroger le sens de ce profond pessimisme qui imprègne quelques-uns de ses romans au début et à la fin de sa vie, assiégeant de la sorte l'optimisme reconnu aux romans qui lui ont valu célébrité et succès. Ses œuvres sont, paraît-il, plus ambiguës que ce que l'on croit par rapport à la notion de progrès. Peut-être même que les romans où se sont épanouis ses talents de romancier de la science trahissent une vision beaucoup moins optimiste qu'on ne semble le reconnaître :

Peut-être, comme le postule Jérôme Vérain, les « Voyages extraordinaires » – le terme vient de leur éditeur, Jules Hetzel – laissent souvent percer une vision plus noire qu'il n'y paraît. Les catastrophes (éruptions volcaniques, raz-de-marée, etc.) abondent dans ces récits où la civilisation se révèle, plus d'une fois, bien fragile ; et la société future inspire à Verne des doutes lancinants, qui s'expriment plus fréquemment et plus fortement après que certaines épreuves personnelles sont venues assombrir sa vie, en 1886. (Vérain 69-70)

Bref, « Il faut lire *Paris au XX^e siècle* et relire Jules Verne » tient à noter l'éditeur (8) ; le relire pour découvrir l'ambiguïté d'une époque où le progrès, loin de susciter l'image d'un absolu utopique, invite à réfléchir sur l'image d'un possible avenir dystopique. D'ailleurs, la seconde moitié du XIX^e siècle,

connaîtra un foisonnement de réflexions diverses et divergentes quant à l'évolution du monde et au progrès scientifique et technique. Si les discours des scientifiques et de certains penseurs avaient en commun la croyance quasi aveugle en l'avenir, quelques écrivains ont tenté de montrer à quel point ceci pouvait être faux et trompeur, et à quel point l'avenir pourrait être à l'encontre des attentes :

Passé le confiant enthousiasme positiviste et scientifique, la fin du XIX^e siècle et les premières années du XX^e sont ainsi parcourues d'un courant négatif traduisant le sentiment profond d'une décadence prévisible, d'une insatisfaction fondamentale. Les conclusions apocalyptiques de bien des récits utopiques insistent sur l'effondrement inéluctable d'une civilisation que les machines, loin d'assurer son salut, concourent à anéantir plus vite et plus efficacement. Aussi le siècle nouveau s'ouvre-t-il moins sur l'espoir que sur une inquiétude qui ira grandissant à mesure que l'on se convainc que la technique et la science ne seront pas salvatrices, mais meurtrières. (Trousson, *Sciences, techniques et utopies* 164)

Emile Souvestre, Jules Verne, Georges Wells, Albert Robida et bien d'autres ont contribué à la naissance d'un genre qui se veut foncièrement critique : l'anticipation dystopique et qui sera à l'honneur du XX^e siècle. L'imaginaire dont la matrice engendre de plus en plus d'enfer terrestres, siège désormais dans les bastions de cette littérature. Ainsi, à force de vouloir un monde de perfection, l'humanité risque fort de se retrouver dans la plus avilissante des imperfections. L'utopie semble plus que jamais se situer dans un nulle part.

Conclusion

En 1898, Jules Verne confiait au critique Adolphe Brisson qu'en écrivant *Paris au XX^e siècle*, il voulait « secouer jusque dans ses fondements la société moderne, par l'audace et la cruauté de ses peintures » (*Compère et Margot* 136). Ce roman, dystopique avant la lettre, a une visée critique et est traversé par un souffle contestataire le plaçant comme l'une des œuvres pionnières de la littérature dystopique.

L'analyse de cette œuvre peu connue de Jules Verne, nous a permis de montrer en quoi et comment le siècle glorieux des découvertes et d'industrialisation débouche sur un horizon sombre. Le désenchantement qui plane sur le roman déstabilise la candide confiance en un siècle placé sous la bannière du progrès scientifique et de l'industrialisation. L'art n'a pas survécu et la mort du protagoniste annonce l'avènement d'une nouvelle ère où l'industrie, la science et la technologie s'agrègent pour baliser le chemin du progrès, un progrès somme tout retourné contre l'homme.

Ce roman est le produit de son siècle. Il exprime l'inquiétude de l'homme du XIX^e. Mais, *Inquiéter* est le rôle de l'écrivain. En parlant des textes d'anticipation dystopique, Eric Faye souligne que « ces romans sont des batailles qui se livrent dans la brume. L'écrivain a tendu son paysage littéraire derrière un brouillard spatio-temporel peuplé de silhouettes que l'on croit reconnaître » (10). Lever les œillères est, entre autres, le but que se sont fixé les

auteurs de ce genre littéraire. Ils puisent dans le sens positif de la négativité, celui que la philosophie a appelé la négation positive, parce que constructive. Et c'est dans le sens où ils participent à l'éveil des consciences. Ainsi, loin de vouloir enfermer le lecteur dans un négativisme désespéré, on cherche à lui faire prendre conscience du désastre que court le monde.

Au carrefour des crises, ces romans s'approprient une expression de crise et peuvent s'avérer, pédagogiquement et dialectiquement, fondamentalement libertaires.

Bibliographie

- Angenot, Marc. *D'où venons-nous ? Où allons-nous ? La décomposition de l'idée de progrès*. Montréal : Trait d'union, 2001.
- Ash, Brian. *Encyclopédie visuelle de la science-fiction*. Paris : Albin Michel, 1979.
- Barjavel, René. *Ravage*. Paris : Denoël, 1998.
- Bouliane, Claudia. *Décombres de l'avenir et projets rudéraux : les métamorphoses de Paris chez Verne, Hugo et Zola*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de M.A. en littératures de langue française, Université de Montréal, 2009. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3269/Bouliane_Claudia_2009_M%c3%a9moire.pdf?sequence=4&isAllowed=y
- . « "Je suis ce héros, répondit hardiment Michel" Paris au XX^e siècle de Jules Verne ». *Post-Scriptum*, vol. 10, automne 2009. <https://post-scriptum.org/10-01-je-suis-ce-heros-repondit-hardiment-michel/> (consulté le 15 juin 2021).
- Faye, Éric. *Dans les laboratoires du pire*. Paris : José Corti, 2001.
- Huxley, Aldous. *Le Meilleur des mondes*. 1932. Traduit par Jules Castier. Paris : Press-Pocket, 1977.
- Séoud, Amor. *Pour une didactique de la littérature*. Paris : Didier, 1997.
- Tavan, Vincent. « La Machine à explorer le temps de Jules Verne : la politique en fantaisie ». *TrOPICS*, vol. 2, 2015, p. 281-90, <https://tropics.univ-reunion.fr/accueil/numero-2/ii-varia/vincent-tavan> (consulté le 20 mai 2021).
- Trousseau, Raymond. *Sciences, techniques et utopies. Du paradis à l'enfer*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- . *Voyages au pays de nulle part*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999.
- Van Herp, Jacques. *Panorama de la science-fiction*. Bruxelles : Marabout, 1975.
- Vérain, Jérôme. « Postface ». Jules Verne, *L'Eternel Adam*. Paris : Mille et une nuits, 2001 [1891].
- Verne, Jules. *Paris au XX^e siècle*. Paris : Hachette, 1994 [1863].