



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 20, n° 7, Septembre 2019
L'âge du XIXe siècle
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.12302>

Le théâtre de Jules Verne, voyage en terre inconnue

Kevin Even



Sylvie Roques, *Jules Verne et l'invention d'un théâtre-monde*,
Paris : Classiques Garnier, 2018, 405 p., EAN 9782406069416.



Pour citer cet article

Kevin Even, « Le théâtre de Jules Verne, voyage en terre inconnue », *Acta fabula*, vol. 20, n° 7, « L'âge du XIXe siècle », Septembre 2019, URL : <https://www.fabula.org/revue/document12302.php>, article mis en ligne le 02 Septembre 2019, consulté le 19 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.12302

Le théâtre de Jules Verne, voyage en terre inconnue

Kevin Even

L'ouvrage de Sylvie Roques, *Jules Verne et l'invention d'un théâtre-monde*, est la première étude d'ampleur sur les adaptations scéniques des *Voyages extraordinaires*. Revenant sur le parcours théâtral du fameux romancier, l'autrice met en lumière une facette méconnue et peu étudiée de son œuvre, alors que celle-ci connut un succès triomphal entre la fin du xix^e et le milieu du xx^e siècle. Analysant « le contexte, l'importance et l'originalité » (p. 7) de ce théâtre oublié, tout en revenant sur les débuts difficiles du dramaturge, cette lecture montre pour la première fois les dessous de l'élaboration d'un théâtre novateur, défini à raison comme un « théâtre-monde ». Un théâtre entre la féerie et le mélodrame où se rencontrent « machines colossales, troupes pléthoriques, décors surdimensionnés, animaux sauvages ou dressés » (*ibid.*), afin d'immerger le spectateur dans une expédition périlleuse et spectaculaire.

Tournées vers un public populaire, les grandes adaptations de Jules Verne que sont *Le Tour du Monde en 80 jours* (1874), *Les Enfants du capitaine Grant* (1878) et *Michel Strogoff* (1880) mettent ainsi en avant le grandiose des machines et du pittoresque. Distinguant la fascination d'une époque pour la technique moderne et l'exotisme des contrées lointaines, ces œuvres sont jouées des milliers de fois et renouvellent le théâtre de voyage comme les pièces à machines. Pensé comme une transposition scénique de l'univers, le plateau est ainsi transformé en une scène mouvante, prompte à « faire émerger un "ailleurs", conçu pour l'œil, le pittoresque, l'inattendu » (p. 8). Spectacle privilégiant le luxe de la mise en scène au texte lui-même, le théâtre vernien est une vitrine technique conçue pour saisir le public des expositions universelles et des panoramas parisiens. L'électricité, la vapeur, les machines, mais aussi des chorégraphies « traditionnelles », des animaux sauvages et des costumes « typiques », sont mis en scène et assurent aux grandes adaptations des *Voyages* un succès triomphal en France et à l'étranger.

Étudiant la genèse de ces pièces, la complexité de leurs dispositifs scéniques, leurs réceptions critiques et publiques, leurs recettes financières ainsi que leurs évolutions respectives, S. Roques défriche un continent jusqu'ici méconnu. Enfin elle interroge plus largement l'évolution des goûts du public au tournant des xix^e et xx^e siècles, la pérennité d'un théâtre aussi fastueux que coûteux face à la popularité

grandissante du cirque, du music-hall et du cinéma, mais aussi la dette que lui doit encore aujourd'hui le spectacle vivant.

Des débuts modestes

S'installant à Paris en 1848 pour réaliser ses ambitions littéraires, Jules Verne se rêve homme de théâtre. Il commence par écrire des drames romantiques tels que *La Conspiration des Poudres* (1846), *Alexandre VI* (1847), *Un drame sous Louis XV* (1849) puis s'oriente vers la comédie, les vaudevilles, les opéras bouffes et les opérettes. En l'espace de quinze ans il produit de nombreuses œuvres qui ne seront jamais jouées, mais témoignent de sa pugnacité et de la diversité de sa production. Le parti pris de S. Roques est d'ailleurs intéressant puisqu'elle étudie ces œuvres dans le continuum de la carrière de l'auteur et non comme un moment isolé de sa trajectoire future. En effet, le goût de Verne pour les caractérisations bouffonnes, les rebondissements, les dialogues loufoques, le drame et le mystère ne sont-ils pas déjà en germe dans ce théâtre de jeunesse ? S. Roques l'affirme et le démontre, ces œuvres préfigurent le romancier tout comme sa carrière de dramaturge à grand spectacle.

Reprenant à son compte certains motifs du drame romantique (contenu historique, intrigues politiques, thématiques des passions individuelles, du pouvoir, du sublime et du grotesque), le jeune auteur achève ses premières pièces avec l'ambition d'être Hugo ou rien. Toutefois, ses premières pièces ne sont pas jouées et témoignent surtout de son application à écrire « à la manière de ». Au-delà de leurs qualités, c'est d'ailleurs parce qu'elles annoncent les œuvres de la maturité que ces drames méritent une attention particulière. S. Roques y distingue ainsi l'intérêt prononcé pour les questions historiques, sociales et politiques que l'on retrouvera plus tard dans les *Voyages*. De même, elles montrent comment Verne se familiarise avec « les procédés de scène, les arrangements de plateau, les "trucs" » (p. 59), qu'il n'oubliera pas lorsqu'il mettra en scène ses romans.

Ne se cantonnant pas à un genre, du reste peu en vogue à la fin des années 1840, Verne écrit par la suite une dizaine d'œuvres concomitantes de l'essor du vaudeville bourgeois et fait jouer sa première pièce en 1850 : *Les Pailles rompues*, écrite avec Dumas fils. Comédie versifiée en un acte représentée au Théâtre Historique, ce marivaudage est un succès d'estime¹ mais n'installe pas Verne pour autant. Bien au contraire, ses projets suivants restent pour la plupart inaboutis. S'essayant à d'autres registres comme le théâtre chanté et la nouvelle, il en publie cinq dans le *Musée des familles* entre 1851 et 1855, dont *Un drame dans les airs* (1851) et *Un*

¹ La presse parle d'une « vive et charmante pièce », d'un « petit acte joli et en vers, d'esprit facile et bien tourné », (cité p. 67).

Hivernage dans les glaces (1855). L'auteur ne baisse toutefois pas les bras. En 1853, son travail est à nouveau reconnu, mais cette fois en tant que librettiste. Collaborant avec Marcel Carré et Aristide Hignard pour le livret de *Colin-Maillard*, un opéra-comique en un acte joué au Théâtre-Lyrique, Verne aiguise son attention pour la pratique scénique :

De nos neufs acteurs, deux nous quittent ; l'un a déjà été remplacé par un meilleur, l'autre le sera demain, et fort avantageusement. Mme Vade est très bonne dans ce rôle ; au surplus chaque rôle avait été spécialement fait pour l'acteur qui devait l'interpréter (*sic*), de sorte, que malgré les difficultés de mise en scène que présente une pièce d'ensemble, malgré les difficultés de la musique d'Hignard, nous avons eu exécution assez satisfaisante².

Deux ans plus tard, cette collaboration est renouvelée pour *Les Compagnons de la Marjolaine*, puis Verne concrétise son orientation pour les pièces légères avec *Monsieur de Chimpanzé* (1858), opérette jouée aux Bouffes-Parisiens de Jacques Offenbach. Jugé trop extravagant – un jeune homme grimé en singe tente de pénétrer la haute société afin d'épouser un jeune femme – le livret est mal reçu par la critique et la pièce fait un four. Découragé, l'apprenti dramaturge doute et va provisoirement tourner le dos à la scène.

Mettant en parallèle ces débuts difficiles avec le contexte politique et artistique des années 1850-1860, S. Roques souligne donc la persévérance de l'auteur dans un milieu conservateur et peu favorable à l'émergence de nouveaux talents. En effet, bien que Verne maîtrise progressivement la technique dramatique et lyrique, qu'il collabore avec des hommes de théâtre importants et qu'il parvienne à faire jouer certaines de ses œuvres, les directeurs parisiens favorisent les coups sûrs et les auteurs installés, dans un contexte ultra-concurrentiel qu'accentuera encore plus la loi sur la liberté des théâtres de 1864. Malgré son ambition, Verne semble donc « peu aguerris aux pratiques parisiennes » (p. 77) et laisse indifférent les personnalités influentes du milieu.

Toutefois, c'est bien son abnégation et sa volonté de diversifier son œuvre qui vont le mener à rencontrer Pierre-Jules Hetzel. Le texte qui deviendra *Cinq semaines en ballon* (1863) séduit ainsi l'éditeur, qui pousse le dramaturge éconduit à se focaliser sur l'écriture de romans. Cette rencontre providentielle acte ainsi deux éléments fondamentaux : l'abandon provisoire du théâtre par Verne, qui semble s'être tourné vers le roman par défaut, et le début d'une formidable collaboration entre un jeune auteur frustré et un grand éditeur cherchant à tirer profit du nouveau lectorat que représente la jeunesse. Si cette histoire est bien connue, l'attention que porte S. Roques aux premières tentatives théâtrales de Verne éclaire la relation entre les

² Lettre n° 66 de Jules Verne à Pierre Verne, dans Olivier Dumas (éd), *Jules Verne avec la correspondance inédite de Jules Verne et sa famille*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 338.

deux hommes. Très déçu par ses échecs, Verne ne pouvait demander mieux que d'être guidé par un mentor qui lui ouvrirait les portes du succès en canalisant son imaginaire. Si Hetzel n'est pas toujours de bons conseils et qu'il fait de Verne son auteur pour le meilleur mais aussi pour le pire, il lui donne cette ligne directrice depuis longtemps recherchée. S'accommodant de contrats très peu favorables et d'ingérences plus ou moins importantes dans son travail, Verne ne fera pas moins preuve d'une reconnaissance et d'une fidélité inébranlables pour la maison Hetzel.

Si le théâtre est mis de côté pour que naissent les *Voyages extraordinaires*, la théâtralité ne demeure pas moins centrale dans cette œuvre. Les années d'apprentissage irriguent ainsi le style vernien, qui s'appuie sur des dialogues, des caractérisations et des situations burlesques, ainsi que sur des rebondissements permanents. Même devenu romancier à succès, Verne n'a donc jamais cessé de penser à la scène et à ses effets. Ce qui n'était d'ailleurs pas du goût de son éditeur :

La tentation pour le théâtre demeure ainsi en permanence dans la mesure où il construit ses romans sur le mode de l'action « visible », théâtralisé. Jules Verne ne ménage alors pas ses effets qui ont à voir parfois avec le coup de théâtre. Or un tel procédé reste totalement incompris par Hetzel [...]. Pour l'éditeur, c'est le versant littéraire du roman qui plaît et se trouve au centre de sa stratégie commerciale, alors que les jeux de scène, les coups de théâtre, les dramatisations spectaculaires, seraient quelque peu vulgaires. Hetzel s'adresse à une cible particulière : celle des lecteurs cultivés. À ses yeux, s'intéresser au théâtre conçu comme un art populaire serait déchoir de sa position. Or la réussite des romans donne l'idée de les porter au théâtre, d'où les résistances, et désapprobations de l'éditeur. [...] Celui-ci sermonne Jules Verne à plusieurs reprises et s'inquiète des velléités d'auteur dramatique de ce dernier. Or plusieurs des adaptations tirées des romans sont néanmoins portées à la scène, rencontrant un vif succès. (p. 88-89)

Un théâtre spectaculaire

Redevenu dramaturge au début des années 1870 mais bénéficiant cette fois de l'aura prestigieuse du romancier à succès, Verne s'associe au fameux carcassier³ Adolphe d'Ennery pour mettre en scène ses récits. Concevant un théâtre dont l'ambition est de faire voyager le public, les deux hommes adaptent successivement *Le Tour du Monde en 80 jours*, *Les Enfants du capitaine Grant* et *Michel Strogoff*. Mettant toutes en scène les pérégrinations de personnages pressés par le temps et traversant d'innombrables contrées pour accomplir leurs missions, ces pièces ne sont pas seulement l'occasion de montrer le pittoresque, comme le font les pièces

³ Dramaturge spécialisé dans la confection de scénarios de pièces.

de voyages jusqu'alors, mais bien de représenter le voyage *en mouvement*. Constituant un défi technique important, ces adaptations nécessitent une réinvention des dispositifs scéniques.

Mais comment rendre compte du passage du temps et des continents ? Comment faire voir le monde, les catastrophes naturelles et les machines extraordinaires sur un plateau fixe et de taille restreinte ? Comme le démontre S. Roques, Verne et d'Ennery sont condamnés à innover en s'inspirant des panoramas et des dioramas alors en vogue à l'époque ; en modernisant les dispositifs déjà à l'œuvre dans les pièces à machine, et en hybridant les genres pour créer un théâtre *cosmique*. Devant figurer rien de moins que l'univers, les décors sont donc colossaux et font l'objet de toutes les attentions, de ses concepteurs jusqu'aux critiques. À propos de *Michel Strogoff*, Francisque Sarcey note ainsi :

Les décors témoignent de grandes ressources d'imagination. Dans l'espace de quelques minutes, la chaîne des Cordillères est bouleversée par l'action de feux souterrains, les rochers s'écroulent, les montagnes s'effondrent, de nouvelles vallées se creusent : comme par l'effet d'un coup de baguette magique, au paysage d'un premier tableau succède une sorte d'amphithéâtre, un cirque raviné d'aspect lugubre⁴.

Évidemment, ce basculement saisissant d'un tableau à l'autre répond aussi aux attentes d'un public friand de prouesses techniques. On le comprend, ce théâtre est un succès car il fait figure d'attraction à une époque fascinée par les merveilles du « progrès » et l'exotisme de l'« ailleurs ». S'adressant au public des romans verniens mais aussi aux couches plus populaires fréquentant les Expositions universelles (Paris en organise quatre, comme on sait, entre 1867 et 1900), ces adaptations sont d'ailleurs présentées comme des œuvres géographiques et technico-scientifiques. Chez Verne et d'Ennery, on tente ainsi de condenser en une représentation les merveilles les plus étonnantes de ces grands événements. À l'aide de machines et de trucages, les décorateurs se chargent ainsi de figurer des paquebots et des locomotives dont la vraisemblance et l'échelle impressionnent, alors que les peintres composent des kaléidoscopes géographiques et pittoresques. Censée représenter les mystères de l'Inde, la nécropole des Rajehs du *Tour du Monde en 80 jours*, montre ainsi des tombeaux, des colonnes et des palmiers. Des effets de lumière baignent la scène nocturne dans une atmosphère inquiétante, alors que le défilé des Brahmanes et la présence de Shiva achèvent de signifier le folklore de la scène. Dans chacune des pièces ce type de tableaux se succèdent et illustrent la stratégie dramatique à l'œuvre : il faut toujours surprendre le spectateur.

⁴ Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900-1902, p. 37.

Restituant les contrées traversées par les héros ainsi que leurs moyens de locomotion, ces décors s'enrichissent enfin de performances scéniques dont l'ambition est analogue. Les ballets, costumes et chorégraphies « traditionnelles » d'Indiens d'Amérique, de Malaisiens et de Tziganes en témoignent. Si la figure de l'Autre est marquée par l'imaginaire stéréotypé du temps, l'ambition des dramaturges est bien de faire surgir la diversité du monde sur scène pour dépayser le spectateur. Faisant la jonction entre le sensationnalisme des Expositions universelles et l'éclectisme du music-hall, danseurs, musiciens et acteurs parodent afin de récréer un univers à l'échelle de la scène. D'ailleurs, la richesse de la faune lointaine est rapportée avec un luxe semblable. Un éléphant (*Le Tour du monde en 80 jours*), des chevaux (*Michel Strogoff*) et des ours (*Les Enfants du capitaine Grant*) donnent le change aux serpents, condor et baleine mécaniques. Spectacle à « clous », à machines et automates, ces pièces sont aussi proches du cirque et saturent le plateau d'effets. C'est cette hybridation permanente qui permet d'ailleurs à S. Roques de parler de « théâtre-monde ». Usant des techniques de l'époque afin de satisfaire le goût du public pour l'inconnu et le féérique, les dramaturges tentent en effet de mettre en scène le cosmos. D'ailleurs, c'est bien « l'investissement exceptionnel sur la machinerie, le décor et la variété des êtres ainsi représentés » (p. 246) qui fait l'originalité et le succès de ce théâtre. Car ces superproductions populaires sont encensées par la critique et génèrent des recettes considérables. Au zénith de sa gloire, Verne tient donc sa revanche sur ses débuts difficiles.

Des Voyages au théâtre

Comparant romans et adaptations afin d'étudier le travail de réécriture des deux auteurs, S. Roques analyse dans chaque œuvre « le découpage en tableaux, les relations qui s'établissent entre le narratif et les didascalies et la prise en compte de la matérialité du spectacle » (p. 138). Privilégiant les effets visuels et les scènes d'action, ces adaptations prennent quelques libertés avec les textes originaux. Si la trame générale est bien sûr préservée, les dramaturges œuvrent toujours afin de condenser l'intrigue, de privilégier le vraisemblable et de redéfinir l'évolution des personnages. Le défi du théâtre vernien n'est donc pas uniquement technique, il est aussi littéraire.

Ainsi, bien que les *Voyages* soient pétris de « potentialités dramatiques » (p. 141), bien que les coups de théâtre, incidents et oppositions y soient légions et nourrissent une action allant *crescendo*, encore faut-il se servir intelligemment des textes sources afin de rendre l'adaptation lisible et efficace. Dans cet esprit, que

faire des longues descriptions scientifiques et pittoresques ? Que faire des péripéties plus faciles à imaginer qu'à mettre en scène ? Les auteurs répondent à ces questions en dramaturges et se passent de tout ce qui n'est pas visuel. De même, ils choisissent minutieusement les péripéties qu'il est possible de mettre en scène. C'est en fin de compte ce qui dicte l'aménagement du plateau, comme la composition des tableaux qui tendent tous à *faire voir* le spectaculaire.

Un point intéressant à propos de ce resserrement théâtral tient d'ailleurs dans la temporalité du voyage. Si les romans de Verne prennent leur temps, leurs adaptations ne peuvent en faire autant sans risquer d'ennuyer le spectateur. De même, l'attention portée aux positionnements géographiques que l'on retrouve habituellement dans les *Voyages*, par l'intermédiaire de cartes et de commentaires éducatifs, disparaissent au profit de scènes folkloriques « rendant la distance et le parcours visibles dans les costumes, les décors, l'évocation de coutumes différentes » (p. 141). Laissant volontairement un flou sur le moment et l'endroit exact où se trouvent les personnages, Verne et d'Ennery gagnent en efficacité et traduisent visuellement l'itinéraire suivi par les voyageurs. Le pittoresque est ainsi lesté de sa tonalité savante : du paysage il ne doit plus rester que l'esprit. Le huitième tableau du quatrième acte de *Grant* consiste ainsi en « une forêt australienne » alors que le septième tableau de l'acte III de *Michel Strogoff* est « la tente d'Ogareff ».

Orchestrant chaque pièce, les tableaux accentuent également la dramaturgie. Pensée comme des « clous », ils exacerbent la tension dramatique à chaque fin d'acte : l'enlèvement de Robert Grant par un condor et le supplice de Michel Strogoff sont autant de scènes destinées à épouvanter le lecteur mais aussi le spectateur. Parfois des séquences sont même écrites pour l'occasion, comme le tableau « horrifiant de la grotte des serpents » (*Le Tour du monde en 80 jours*, Acte II, Scène III) qui décrit une scène absente du roman source. En contrepoint les passages vaudevillesques soulagent le public et reposent tous sur

un comique structurel lié à l'écriture de l'intrigue et concernant la situation, un comique généré par le spectacle et sa mise en scène et enfin un comique verbal provoqué par le langage. (p. 196)

Calembours, quiproquos gestuels et langagiers, travestissement, effets burlesques, toute la palette comique du Verne des premières années refait surface et allège le tragique de ces pièces. Le mélange des genres est donc fondamental. Pour inventer ce « théâtre-monde », Verne et d'Ennery s'inspirent d'ailleurs théâtre du voyage mais empruntent également au genre de la féerie, qui favorise le grand spectacle, les décors flamboyants et les images éloquentes, ainsi qu'au mélodrame qui alterne entre le comique et le pathétique en usant d'effets spectaculaires. Véritable tragédie populaire, ce genre est lui-aussi pensé pour émouvoir le spectateur et repose essentiellement sur la mise en scène. Conjuguant les genres et les registres, Verne

et d'Ennery sont donc ostensiblement tournés vers le grand spectacle et font jouer leurs grandes pièces au Châtelet, dont les moyens matériels sont adaptés à la production de pièces à machines.

Baisser de rideau

Revenant en détail sur l'exploitation et l'évolution scénique du *Tour du Monde en 80 jours* (25 reprises) et de *Michel Strogoff* (22 reprises) jusqu'en 1939, S. Roques souligne enfin l'intérêt constant du public pour le théâtre de Verne ainsi que son importance dans l'histoire des spectacles. Dernières gloires de la féerie, ses pièces sont aussi les premières à nourrir une ambition aussi grande et à se donner de tels moyens de productions. D'ailleurs, elles préfigurent même certains trucages qui seront réemployés par le cinéma, et ce n'est pas un hasard si la Compagnie Française du Phonographe Edison contrefait *Michel Strogoff* en 1913. Le côté spectaculaire de ces pièces inspire : , le voyage théâtral est si saisissant qu'on veut le retranscrire à l'écran. Répondant à la curiosité du public pour les merveilles du progrès, les grandes adaptations des *Voyages* occupent donc une place singulière dans la seconde moitié du siècle. Ce sont, avec les Expositions universelles, les attractions populaires les plus remarquables d'une époque qui découvrira bientôt le cinéma.

Enfin, cette étude ne fait pas l'impasse sur l'essoufflement d'œuvres qui connaissent un succès important, mais qui lassent des critiques leur reprochant la profusion des effets. S'attaquant au genre comme aux pièces elles-mêmes, la presse distingue ainsi l'évolution des goûts et des attentes. Une dizaine d'années après leurs premières, ces adaptations surprennent moins. Alors même que les tournées en France et à l'étranger se multiplient, que les innovations techniques modernisent les décors, que des ballets et danseurs à la mode sont engagés pour que les reprises offrent toujours un spectacle nouveau, le genre inventé par Verne et d'Ennery compte principalement sur sa renommée pour faire recette. Le succès de ce « théâtre-monde » va alors déclinant, car l'enchantement est désormais produit par le cinématographe. Ainsi, aucune autre pièce de Verne ne connaîtra de succès équivalent. *Voyage à travers l'impossible* (1882), la dernière collaboration avec d'Ennery, est trop ambitieuse et peu lisible alors que *Kéraban le têtu* (1883) est trop fade.

Ces échecs critiques et publics, imputables au manque d'investissement financiers mais aussi à une formule trop répétitive et à une écriture moins soignée que celle des pièces précédentes, ne ternissent toutefois pas le caractère visionnaire et l'originalité des trois grandes adaptations verniennes. Installant une nouvelle vision

de l'espace et du temps sur scène, faisant du plateau un univers en mutation perpétuelle, accueillant autant les merveilles de la technique que l'exotisme des contrées lointaines, ce « théâtre-monde » est une formidable attraction dont S. Roques démonte les rouages.

PLAN

- [Des débuts modestes](#)
- [Un théâtre spectaculaire](#)
- [Des Voyages au théâtre](#)
- [Baisser de rideau](#)

AUTEUR

Kevin Even

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : kev.even@gmail.com