LE REGARD COMME THEME IMMANENT DE L'ŒUVRE VERNIENNE

Corina-Amelia GEORGESCU
Universitatea din Piteşti

***Résumé**: Le thème du regard semble inépuisable, mais nous avons l'impression qu'il fait fortune dans l'œuvre de Jules Verne qui joue sur toutes les connexions et connotations que ce mot peut évoquer : point de vue, description, réalisme du détail dans la présentation des personnages, des endroits ou des phénomènes, tout comme la minutie de suggérer les relations interhumaines.*
*Mots-clés**:description, point de vue, regard***

Le thème du regard semble inépuisable, mais nous avons l'impression qu'il fait fortune dans l'œuvre de Jules Verne qui joue sur toutes les connexions et connotations que ce mot peut évoquer : point de vue, description, réalisme du détail dans la présentation des personnages, des endroits ou des phénomènes, tout comme la minutie de suggérer les relations interhumaines.

Nous nous proposons d'analyser le thème du regard et ses implications descriptives dans le roman « Michel Strogoff » ; le choix de celui-ci nous a été dicté par le fait qu'il exploite d'une façon beaucoup plus explicite que d'autres romans la question du regard et de la vue en les opposant à la cécité.

Courrier du tsar, Michel Strogoff est chargé par celui-ci à remettre à son frère qui se trouve à Irkoutsk, une lettre dans laquelle on le prévenait que l'invasion tartare menaçait de soustraire à l'autonomie russe les provinces sibériennes et que le traître Ivan Ogareff qui s'était allié aux tartares voulait le tuer. Le héros doit donc parcourir le trajet Moscou-Irkoutsk à tout prix et, si possible sans révéler son identité. Dans ce contexte, tout le roman semble redevable au couple vue/vie, couple symboliquement constitué de deux termes presque identiques du point de vue phonique et graphique, d'où leur équivalence, telle qu'elle est affirmée par Jean-Pierre Goldenstein[1] : « La vue c'est la vie ». Sa remarque est une déduction d'un des commentaires du narrateur : « Perte de la vue, plus terrible peut-être que perte de la vie ! »[2]

Nous essaierons de mettre en évidence l'importance du regard et sa récurrence comme thème dans le chapitre[3] qui présente l'aveuglement de Michel Strogoff, intitulé suggestivement « Regarde de tous tes yeux, regarde ! ». La sentence qui frappe le courrier du tsar est donnée par l'émir qui avait ouvert le Koran au hasard et qui avait lu un verset qui finissait par « Et il ne verra plus les choses de la terre. » [4]

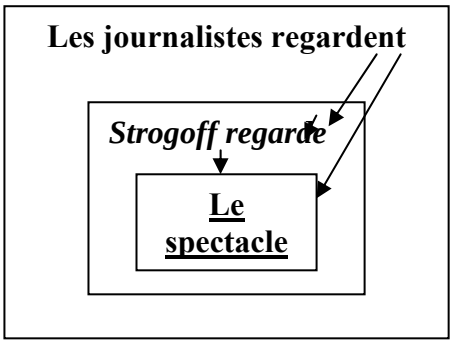
En fait, l'injonction prononcée par Féofar-Kahn et adressée à Strogoff se répétera trois fois dans le chapitre avant que Michel ne soit aveuglé ce qui met en évidence sa valeur symbolique. D'ailleurs, le courrier du tsar est considéré comme un espion dans le camp tartare et la fonction principale des espions est d'*épier* c'est-à-dire d'observer attentivement et secrètement quelqu'un ou quelque chose[5], fonction qui implique l'emploi particulier de la vue.

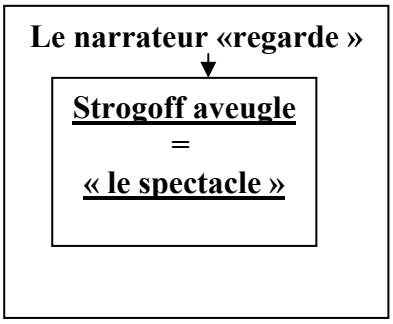
---

[1] Verne, J., Préface de *Michel Strogoff. Moscou-Irkoutsk*, Pocket Classiques, Paris, 1999, p. VII
[2] Verne, J., *Michel Strogoff. Moscou-Irkoutsk*, Pocket Classiques, Paris, 1999, p. 312
[3] Il s'agit de chapitre V de la deuxième partie du roman.
[4] Verne, J., *Michel Strogoff. Moscou-Irkoutsk*, Pocket Classiques, Paris, 1999, p. 305
[5] conformément au *Petit Robert*

BDD-A5454 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:00:02 UTC)

D'ailleurs, la scène est conçue comme une sorte de mise en abîme au niveau du regard, fait dû à la présence des deux journalistes, Alcide Jolivet et Harry Blount qui sont définis au début du roman comme étant l'un « tout yeux » [6](Alcide Jolivet) et l'autre « tout oreilles » (Harry Blount). Il est nécessaire qu'ils y soient présents simultanément à cause de leur complémentarité. Jolivet et Blount représentent donc le premier niveau du regard, car ils regardent toute la scène qui se passe jusqu'à un certain moment y inclus Michel Strogoff. Le regard de celui-ci est donc mis en abîme à l'intérieur du regard des journalistes. On a donc affaire au début de la scène avec un regard doublé qui finira par être remplacé par un regard unique (celui de Strogoff) auquel on substituera, après l'aveuglement, le regard extérieur du narrateur qui se focalise sur le héros. Nous pouvons donc résumer ces remarques sous la forme de deux schémas :





Les journalistes regardent Strogoff et le ballet, tandis que le courrier ne regarde que le ballet. Le fragment est structuré en trois parties délimitées par l'ordre de regarder ; ces trois parties sont des descriptions ayant non pas uniquement une composante visuelle, mais aussi une composante auditive. Il s'agit donc d'analyser ces trois descriptions en tant que **systèmes descriptif** (**S.D**.)**.** Dans la conception de Philippe Hamon[7], tout système descriptif pressupose l'existence d'un ***pantomyme*** –noté **P** - (l'objet décrit) qui est le centre de référence dans un réseau d'anaphoriques, tout comme l'existence de son ***expansion*** qui implique à son tour une ***nomenclature*** –notée **N** – (les parties de l'objet décrit) et un groupe de ***prédicats*** – notés **Pr** – (les qualités de l'objet décrit).

I. Le premier ordre de regarder est suivi par un fragment qui débute par une composante auditive et finit par une composante visuelle. Nous avons donc affaire avec plusieurs sub-systèmes descriptifs **(S.S.D.)** qui s'associent pour constituer un système descriptif plus grand, ayant pour **pantomyme** les instruments musicaux tartares.
S.S.D.$_1$ - la « doutare » /mandoline

Nomenclature		Prédicats	
manche	N_1	Pr_1	long, en bois de mûrier,
deux cordes	N_2	Pr_2	de soie tordue, accordées par

[6] Verne, J., *Michel Strogoff. Moscou-Irkoutsk*, Pocket Classiques, Paris, 1999, p. 14, 15
[7] Hamon, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981

BDD-A5454 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:00:02 UTC)

			quarte

S.S.D.$_2$ - le « kobize » /violoncelle

Nomenclature		**Prédicats**	
partie antérieure	$\mathbf{N_1}$	$\mathbf{Pr_1}$	ouverte
crins	$\mathbf{N_2}$	$\mathbf{Pr_2}$	de cheval
archet	$\mathbf{N_3}$	**-**	-

S.S.D. $_3$ - la « tschibyzga » /flûte

Nomenclature		**Prédicats**	
la « tschibyzga » /flûte	$\mathbf{N_1}$	$\mathbf{Pr_1}$	long, de roseau

Nous remarquons facilement l'intention de mettre en évidence les instruments spécifiques tartares qui ont un double nom et qui possèdent plusieurs prédicats, chacun constituant à lui seul un autre sub-système descriptif. D'ailleurs, ces instruments traditionnels évoquent par le matériel dont ils sont faits le lien avec la nature : le bois de mûrier, la soie, les crins de cheval. Par contre, les instruments avec lesquels le lecteur est familiarisé (trompettes, tambourins, tamtams) ne sont que mentionnés. Cet « orchestre » crée le fond sonore pour la danse qui est sur le point de commencer. Les ballerines, la composante visuelle de ce fragment, constituent le pantomyme d'un autre système descriptif.

Nomenclature		**Prédicats**	
origine	$\mathbf{N_1}$	$\mathbf{Pr_1}$	persane
costume	$\mathbf{N_2}$	$\mathbf{Pr_2}$	national
oreilles	$\mathbf{N_3}$	$\mathbf{Pr_3}$	petits triangles d'or, longues pendeloques
cou	$\mathbf{N_4}$	$\mathbf{Pr_4}$	cercles d'argent niellés
bras	$\mathbf{N_5}$	$\mathbf{Pr_5}$	bracelets formés d'un double rang de gemmes
jambes	$\mathbf{N_6}$	$\mathbf{Pr_6}$	
nattes	$\mathbf{N_7}$	$\mathbf{Pr_7}$	pendants richement entremêlés de perles, de tourquoises et de cornalines
taille	$\mathbf{N_8}$	$\mathbf{Pr_8}$	la ceinture fixée par une brillante agrafe
visage	$\mathbf{N_9}$	$\mathbf{Pr_9}$	découvert
yeux	$\mathbf{N_{10}}$	$\mathbf{Pr_{10}}$	éclatants
baudrier	$\mathbf{N_{11}}$	$\mathbf{Pr_{11}}$	cuir bordé de perles

En analysant ce système descriptif, il est impossible de ne pas remarquer que ce ne sont que les termes $\mathbf{N_1}$, $\mathbf{N_2}$, $\mathbf{N_9}$, $\mathbf{N_{10}}$ qui ont un prédicat constitué d'un seul terme qui exprime une caractéristique proprement-dite. Les autres sont plus développés pouvant constituer des noyaux aptes à former le point de départ pour d'autres sous-systèmes descriptifs. Cela tient particulièrement à la richesse des détails spécifique à l'œuvre vernienne. En fait, au centre de ce système descriptif constitué autour des ballerines, il y a les bijoux qu'elles portent car chaque partie de leur corps n'est pas caractérisée par un

BDD-A5454 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:00:02 UTC)

adjectif, mais par les bijoux qui s'y trouvent qui, à leur tour, sont caractérisés par une suite de déterminants.

Les systèmes et les sous-systèmes descriptfifs s'entrelacent pour conférer de l'unité à la séquence. Si le côté auditif est dominé par les sons produits par les instruments tartares, le côté visuel se distingue par la profusion de métaux et de pierres précieuses qui, pendant la danse, produisent eux-aussi certains sons. Cette première séquence a donc le rôle d'exciter les sens et d'éblouir ceux qui la regardent comme pour les faire accepter de se soumettre et elle est délimitée par les impressions de Jolivet au début et à la fin et introduite par le regard de Strogoff.

II. La deuxième séquence commence par la même injonction que la première et par le moment où les deux journalistes reconnaissent que les danseuses sont en fait les tsiganes de Nijni-Novgorod. Pourtant, elle difère de la première qui, malgré le fait qu'elle rend la danse, n'est pas une séquence dynamique, si on analyse attentivement les verbes. Par contre, cette deuxième séquence commence par une certaine immobilité, mais continue par l'association de plusieurs types de mouvements. Sangarre est celle qui est immobile :

«Sangarre *ne dansa pas*, mais elle *se posa* comme une *mime* au milieu de ses ballerines (…). Sangarre, tenant un de ces daïres qui frémissaient entre ses mains, excitait cette troupe de véritables corybantes.»[8]

Le verbe « danser » employé au négatif, suivi par le verbe « se poser » et par la comparaison « comme une *mime* » sont les éléments qui indiquent l'absence du mouvement. Sangarre semble être le centre d'équilibre de cette scène ou même plus, peut-être une sorte de metteur en scène ou de chef d'orchestre sans lequel rien ne peut se passer. Cette fois-ci, musique et danse ne se séparent plus, elles se déroulent simultanément, impression créée par l'entrelacement des termes qui tiennent à l'un et à l'autre tels que l'on montre dans le tableau ci-dessous.[9]

Danse		**Musique**
Elles s'animaient	→	au bruit des cymbales qui cliquetaient (…), aux ronflements des « daïres »
excitait cette troupe de véritables corybantes.	←	Sangarre, tenant un de ces daïres qui frémissaient entre ses mains,
Pendant le couplet de cette chanson (…), une danseuse vint se placer près de lui (…)	←	Il tenait à la main une doutare, dont il faisait vibrer les deux cordes par un simple glissement de ses ongles. Il chanta.
elle reprenait sa danse interrompue (…)	←	mais chaque fois que le refrain revenait aux lèvres du jeune chanteur,

Cette deuxième séquence n'est pas une description où on puisse repérer un système descriptif et éventuellement des sous-systèmes descriptifs, mais elle s'ajoute à la première formant une sorte de gradation qui conduit à la troisième. Nous constatons que les deux premières séquences sont construites à partir de deux types d'images, visuelles et auditives, mais tandis que la première est vue d'un angle plus statique, la deuxième est vue dans son dynamisme. C'est toujours Jolivet qui la clôt par une

[8] Verne, J., *Michel Strogoff. Moscou-Irkoutsk*, Pocket Classiques, Paris, 1999, p. 308 (nous soulignons)
[9] idem, p. 308-309

BDD-A5454 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:00:02 UTC)

remarque : « Prodigues comme des pillards ! »[10] A part cette réplique qui ferait le lecteur penser à une ressemblance avec la séquence antérieure, il y a un élément qui distingue les deux séquences et qui est le silence. Celui-ci n'apparaît pas à la fin de la première séquence, au moins d'une façon explicite, mais fait ici le passage vers la troisième et la plus importante séquence qui constitue non point uniquement le point culminant de ce chapitre, mais aussi de toute l'intrigue du roman.

III. La troisième injonction, suivie par la transcription de l'observation de Jolivet[11], ouvre la voie à une nouvelle description. Le système descriptif se constitue à partir du pantomyme qu'est le paysage ce qui donne l'impression qu'il s'agit d'un moment de relâche, mais en fait, la fonction de celui-ci n'est qu'accroître la tension, d'autant plus que l'on a affaire avec une gradation : le soleil disparaît peu à peu faisant place à l'ombre :

« Cependant, le soleil s'abaissait déjà au-dessous de l'horizon. Une demi-obscurité commençait à envahir les arrière-plans de la campagne. La masse des cèdres et des pins se faisait de plus en plus noire, et les eaux du Tom, obscurcies au lointain, se confondaient dans les premières brumes. L'ombre ne pouvait tarder à se glisser jusqu'au plateau qui dominait la ville. »[12]

Le fragment est mis sous le signe d'une isotopie de l'obscurité : *demi-obscurité, noire, obscurcies, l'ombre*.

Nomenclature		**Prédicats**	
le soleil	$\mathbf{N_1}$	$\mathbf{Pr_1}$	-
une demi-obscurité	$\mathbf{N_2}$	$\mathbf{Pr_2}$	-
la campagne	$\mathbf{N_3}$	$\mathbf{Pr_3}$	-
la masse des cèdres et des pins	$\mathbf{N_4}$	$\mathbf{Pr_4}$	de plus en plus noire
les eaux du Tom	$\mathbf{N_5}$	$\mathbf{Pr_5}$	obscurcies au lointain
les brumes	$\mathbf{N_6}$	$\mathbf{Pr_6}$	-
l'ombre	$\mathbf{N_7}$	$\mathbf{Pr_7}$	-
plateau	$\mathbf{N_8}$	$\mathbf{Pr_8}$	-
la ville	$\mathbf{N_9}$	$\mathbf{Pr_9}$	-

Les termes qui forment la nomenclature de ce système descriptif sont plus que ceux qui sont des prédicats. Cette fréquence plus grande indique une sorte de spatialisation de l'obscurité. Il y a donc deux gradations, l'une se rapporte à l'ombre qui s'empare du paysage peu à peu temporellement, tandis que l'autre concerne toujours l'ombre, mais elle implique le fait qu'elle s'étend peu à peu spatialement. Ces remarques faites, nous pouvons affirmer que ce système descriptif constitue le décor des événements qui vont se passer, car c'est un cadre défini du point de vue de l'espace et du temps également.

L'instant où l'ombre s'installe coïncident avec celui où les escalves envahissent la place. Comme pour souligner l'importance du moment, les persanes rejoinent les tsiganes pour une dernière danse. Les instruments se font entendre de nouveau, mais le fragment ne met plus l'accent sur la danse des femmes et la musique (qui avaient déjà apparu dans les séquences antérieures, mais sur un élément nouveau ; il s'agit d'un escadron tartare et c'est celui-ci qui devient le pantomyme de ce système descriptif.

[10] idem, p. 309
[11] « (…) Jolivet observa que l'exécuteur ne tenait plus son sabre nu à la main. », ibidem
[12] ibidem

BDD-A5454 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:00:02 UTC)

Nomenclature		Prédicats	
soldats	N_1	Pr_1	-
sabres	N_2	Pr_2	nus
pistolets	N_3	Pr_3	longs
armes	N_4	Pr_4	chargées d'une poudre colorée, à la mode chinoise, par quelque ingrédient métallique, lançaient de longs jets rouges, verts, bleus

L'escadron tartare est défini par ses armes et moins par d'autres détails et nous remarquons cette fois-ci une sorte de symétrie avec la première séquence où les femmes étaient présentées par leurs bijoux. On est en présence d'une esquisse de portrait des tartares qui sont envisagés par leur soif de richesse et de sang. Les armes des hommes ne constituent pas uniquement une image visuelle, mais leur bruit contribue, tout comme celui des bijoux des femmes à créer l'impression d'une image auditive, en se mêlant aux sons produits par les instruments musicaux :

« Ces soldats, armés de sabres nus et de longs pistolets, tout en exécutant une sorte de voltige, firent retentir l'air de détonations éclatantes, de mousquetades continues qui se détachaient sur le roulement des tambourins, le ronflement des daïres, le grincement des doutares. » [13]

Hommes et femmes se mêlent dans un « kaléidoscope d'étincelles »[14] et cette troisième séquence semble structurée symétriquement, car elle débute par le paysage calme, se poursuit par la danse et finit par un instant de silence total qui précède le moment où Strogoff est emmené devant l'émir. Comme les deux autres séquences, celle-ci est close par le dialogue des deux journalistes qui décident de rentrer dans la ville.

C'est à ce moment précis que le regard des journalistes sur Strogoff et sur ce qui se passera dorénavant est anéanti, car ils se décident à partir et ce ne sera que le regard de Strogoff qui ne fonctionne plus comme un regard qui décrit et ce que l'on imagine être le « regard » du narrateur.

En fait, les trois séquences introduites toutes par l'ordre de regarder deviennent une sorte d'étapes qui précèdent le supplice. Chacune de ces séquences est délimitée par la présence des deux journalistes et par leurs impressions et elles sont disposées très suggestivement, car la première et la troisième se caractérisent par la présence des systèmes descriptifs proprements dits, se trouvant dans un équilibre réaliséa par la présence symétrique des femmes (dans la première) et des hommes (dans la troisième), tandis que la deuxième séquence est un court passage narratif. La tension augmente par le fait que femmes et hommes, danse et musique se réunissent dans la séquence finale et que tout s'arrête pour un instant. Toute cette multitude de détails concentrés dans l'espace d'un chapitre réussissent à nous donner la mesure du talent de Jules Verne et de l'importance que le regard acquiert dans sa création.

Bibliographie

Hamon, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981
Verne, J., *Michel Strogoff. Moscou-Irkoutsk*, Pocket Classiques, Paris, 1999

[13] idem, p. 310
[14] ibidem

BDD-A5454 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:00:02 UTC)