



HAL
open science

Les souterrains au XIXe siècle : des images du temps

Conrad Thomas

► **To cite this version:**

Conrad Thomas. Les souterrains au XIXe siècle : des images du temps. Communications [EHESS], 2019, Vivants sous terre, 2 (105), 10.3917/commu.105.0055 . hal-02997776

HAL Id: hal-02997776

<https://hal.science/hal-02997776v1>

Submitted on 24 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thomas Conrad

LES SOUTERRAINS AU XIX^E S. : DES IMAGES DU TEMPS

Ce travail se propose de mettre en perspective historiquement l'imaginaire du souterrain, dans les fictions littéraires, autour d'une période où sa signification se trouve redéfinie : le XIX^e siècle, notamment en sa seconde moitié. L'hypothèse proposée ici est que le motif du souterrain, dans le roman du XIX^e siècle, est investi de nouvelles significations qui déplacent les enjeux des schémas mythiques traditionnels (catabases des héros antiques, Enfer dantesque, caverne de Platon).

Il en va par exemple ainsi des « bas-fonds » urbains : Dominique Kalifa a montré que l'imaginaire social de la misère et de la pègre se double d'un imaginaire spatial, souvent constitué d'espaces « du dessous » :

Partout des caves, des caveaux, des souterrains, des fosses, des gouffres, des catacombes, des égouts [...] Tout en bas, on retrouve l'eau, l'eau stagnante, puante, putride, le cloaque qui renvoie au sens initial et maritime des bas-fonds, mais aussi aux représentations classiques des Enfers, bordés par le Styx, le fleuve des morts. [...] Les pauvres y sont décrits comme des naufragés, des épaves¹.

On peut contextualiser bien plus largement cet intérêt du XIX^e siècle pour le souterrain, avec ses fantasmes sociaux mais aussi technologiques, que la révolution industrielle charrie avec elle. La littérature accompagne ce mouvement de conquête et d'aménagement du sous-sol, se faisant l'écho du développement effectif des mines ou des projets plus lointains d'urbanisme souterrain².

Mais c'est bien avant, dès la fin du XVIII^e siècle, que le roman gothique anglais a créé un décor romanesque vertical : montagnes et précipices, châteaux et souterrains³. Cela fut peut-être un moment décisif pour l'imaginaire européen : « en remettant le style « perpendiculaire » à l'ordre du jour, les « antiquaires » du milieu du XVIII^e siècle firent basculer l'axe du rêve »⁴. Hoffmann a imaginé dans *Les Mines de Falun* (1819) un bel emblème de ce basculement. Son héros renonce à naviguer à la « surface de la terre » pour devenir mineur ; et cela non par intérêt, mais par une conversion mystérieuse, d'ordre spirituel :

Il se pourrait bien, cependant, qu'au plus profond de ces profondeurs, à la faible lueur de la lampe du mineur, l'œil humain devînt plus clairvoyant et qu'enfin même, prenant de plus en plus d'assurance, il sût reconnaître dans les roches merveilleuses le reflet de ce qui se cache là-haut, par-delà les nuages⁵.

L'abandon de la mer horizontale pour la mine verticale est la condition pour accéder à une connaissance métaphysique. Falun tient de l'Enfer dantesque⁶, mais c'est aussi le lieu

d'une vision mystique : le mythe est reformulé positivement, comme révélation d'une dimension « verticale », spirituelle, de l'existence. Dans la mine, en effet, le héros retrouve sa « patrie » (*Heimat*)⁷ originaire, qu'il pressentait depuis « sa plus tendre enfance »⁸.

Que signifie cette verticalité ? On aurait trop vite fait de la rabattre sur la seule « psychologie des profondeurs », car elle caractérise toute la culture du XIX^e siècle, dans ses fondements épistémologiques⁹ comme dans son imaginaire social¹⁰. Tout un ensemble culturel se forme alors autour des souterrains, à commencer par deux sciences dont l'impact culturel est considérable : l'archéologie, la géologie. Le siècle est scandé par le développement de l'archéologie : Pompéi, depuis le milieu du XVIII^e siècle ; l'Égypte, après l'expédition de Bonaparte ; l'Assyrie, à partir de 1843. Plus profondément, à partir du début du siècle, se met en place un « regard archéologique » (*archaeological gaze*), pour qui l'objet exhumé ne vaut plus par sa seule beauté intemporelle, mais par sa valeur de document, de trace du passé¹¹. Quant à la géologie, elle est entièrement refondée à partir des théories « neptuniennes » de Werner, selon qui toutes les roches de la croûte terrestre auraient été déposées à partir d'un océan primitif : au-delà des différences minéralogiques, on retrouve donc un même ordre de superposition des terrains à travers le globe. Les subdivisions de l'espace souterrain indiquent les phases de l'histoire du monde. La notion *historique* de « terrain » domine alors les notions *classificatoires* des « roches » et des « minéraux » : la géologie devient de part en part une science historique¹². L'utilisation des fossiles (avec Cuvier et Brongnart en France, Webster au Royaume-Uni), permettra de fonder la corrélation (historique) des terrains dissemblables (du point de vue minéralogique). Les sciences procèdent donc à une historicisation générale du sous-sol, humain et naturel. Le souterrain devient fondamentalement temporel ; fossiles et ruines évoquent des durées qui défient l'imagination.

Verne a su, dans *Voyage au centre de la Terre*, mettre en récit cette vision stratigraphique selon laquelle la Terre est fondamentalement historique. Certes, il emprunte l'intrigue à Dante (descente en spirale initiale, voyage initiatique, et enfin inversion de la boussole, analogue au renversement de perspective final de *L'Enfer*) ; mais il lui donne ce nouveau sens : descendre dans l'espace, c'est remonter dans le temps. En traversant les formations géologiques, les personnages lisent l'histoire de la Terre. Lorsque les explorateurs atteignent le point le plus bas de leur itinéraire, Axel a une vision (ch. XXXII). Il assiste aux commencements du monde, bizarrement représentés à l'envers (des animaux antédiluviens à la formation de la Terre) : cette hallucination prolonge la « remontée » temporelle au-delà des limites concevables de la descente spatiale, tout en conservant sa forme régressive typique du

schéma wernérien de la superposition des couches. Verne donne ainsi à la géologie la valeur plus générale d'une quête de l'origine.

C'est alors que les explorateurs vont rencontrer, non plus le passé inerte des fossiles, mais un passé vivant (sous la forme des animaux préhistoriques, puis du géant entrevu). Par une série de glissements calculés, Verne transforme la nature du souterrain : initialement enregistrement présent d'une vie passée, le souterrain devient ce passé lui-même. On passe d'un fossile à un souvenir. La fiction permet ainsi d'imaginer une mémoire non humaine, où l'homme peut retrouver sa place dans ce temps géologique qui dépasse toute « histoire » humaine.

La géologie rend donc le souterrain disponible pour la représentation du temps – et plus précisément : la représentation d'un temps qui échappe à la conscience humaine. Nous pouvons alors formuler notre hypothèse : ce qui vit sous terre, au XIX^e siècle, ce sont des souvenirs, des créatures temporelles. Le souterrain n'est pas (encore) un « milieu » mais l'ouverture de la surface visible du monde à sa dimension temporelle, à son historicité. Les analyses qui suivent préciseront cette hypothèse en dégagant deux axes de cette rêverie sur le temps au XIX^e s. : le souterrain peut être une mémoire du passé, géologique ou archéologique ; il peut aussi être une anticipation de l'avenir : la mine en est alors le modèle privilégié.

Mémoire contre histoire

Dans l'« Histoire de la Reine du matin et de Soliman prince des génies » (incluse dans le *Voyage en Orient* de 1851), c'est un modèle archéologique que Nerval convoque. Adoniram, l'architecte de Salomon, est lui-même un archéologue qui s'inspire d'une antiquité antérieure à l'antiquité biblique elle-même : il a visité « des villes entières ensevelies dans un linceul de sable [...] ces merveilles du génie primitif »¹³. On se trouve au croisement du mythe, de l'archéologie et de la paléontologie : les statues de ces villes antédiluviennes représentent « des géants disparus de notre monde, des animaux symboliques appartenant à des espèces évanouies »¹⁴ depuis des « millions d'années »¹⁵, selon une durée plus géologique que biblique.

Cette première entrée dans « une société morte » (qui en prépare une seconde, de même que chez Verne les fossiles inertes préparent les animaux vivants), fait d'Adoniram l'héritier d'une tradition antérieure et étrangère à la civilisation hébraïque. Salomon (que

Nerval présente, contre le récit biblique, comme un roi mesquin et ridicule et vaniteux), en perçoit immédiatement la dimension subversive de cet art souterrain. Aussi jette-t-il immédiatement l'« anathème sur cet art d'impiété et de ténèbres » inspiré par « les vestiges de [...] la cité des enfants de Kaïn »¹⁶ ; et il lui oppose l'esthétique néoclassique du temple, tournée vers le soleil : « Notre nouveau temple réfléchit les clartés du soleil ; les lignes en sont simples et pures, et l'ordre, l'unité du plan, traduisent la droiture de notre foi »¹⁷. Le souterrain joue donc le rôle d'une mémoire critique, qui s'oppose à l'ordre politique présent.

La seconde descente d'Adoniram sous la terre amplifie ces thèmes. Guidé par son ancêtre Tubal-Kaïn jusqu'au « centre de la terre... dans l'âme du monde habité, là où s'élève le palais souterrain d'Énoch »¹⁸, Adoniram découvre encore, non pas à proprement parler un lieu, mais plutôt une image du temps lui-même. Les patriarches issus de Kaïn lui apparaissent comme « une rangée de colosses, assis à la file »¹⁹ (spatialisation de l'idée temporelle de lignée). L'un après l'autre, dans l'ordre généalogique, ils racontent à Adoniram la « vraie » histoire de la Genèse : selon un renversement polémique et parodique du mythe chrétien, Adonaï est un dieu faible et tyrannique, comme Salomon est un faux sage. Adoniram devient ainsi le dépositaire d'une mémoire hétérodoxe, qui conteste violemment les hiérarchies et les valeurs de l'histoire biblique. La descente aux Enfers est réécrite comme une descente dans un passé biblique « refoulé » ; la caverne est le lieu de la vérité (selon un renversement du mythe platonicien que nous retrouverons souvent) :

Sous ces forteresses de granit, au milieu de ces cavernes inaccessibles, nous avons pu trouver enfin la liberté. C'est là qu'expire la tyrannie jalouse d'Adonaï, là qu'on peut, sans périr, se nourrir de fruits de l'Arbre de la Science²⁰.

Salomon se réclamait du soleil ; Tubal-Kaïn révèle la lumière souterraine du feu central²¹, plus éternelle et vivante que « la fraîcheur du soleil d'Adonaï, fourneau manqué qui n'aurait même pas la force de cuire un œuf »²². À la lumière immatérielle du soleil, il faut préférer la chaleur active et créatrice du feu central où se forgent les métaux. En effet l'archéologie (la visite du « palais » des patriarches) se teinte de géologie (au centre de la terre se créent les montagnes, les métaux et les pierres précieuses²³). Le souterrain joue en définitive le rôle d'une mémoire ésotérique, qui conteste le récit biblique dominant, et critique l'ordre politique qui en tire son autorité, au nom d'un « monde où les ouvriers étaient rois »²⁴.

L'archéologie est aussi à l'arrière-plan de la fameuse description de l'égout dans *Les Misérables*. Si en effet « l'histoire passe par l'égout »²⁵, c'est sous la forme de fragments et de vestiges. « La philosophie [...] reconstruit la pourpre d'après le haillon et la femme d'après le chiffon. Avec le cloaque elle refait la ville »²⁶. L'égout est de nature fondamentalement

temporelle : « l'esprit croit voir rôder, à travers l'ombre, dans de l'ordure qui a été de la splendeur, cette énorme taupe aveugle, le passé. »²⁷. C'est moins un lieu de la ville – fût-il caché, secret – qu'une strate, une « formation géologique à laquelle se superpose la merveilleuse formation historique, nommée Paris »²⁸. Hugo, superposant la géologie à l'archéologie, étend même sa signification à l'histoire universelle : l'égout « a la trace des révolutions du globe comme des révolutions des hommes »²⁹.

Mais cette valeur temporelle de l'égout a une fonction plus précise, d'ordre historico-politique. Dans *Les Châtiments* (1852), Hugo associait déjà l'archéologie de l'égout et la critique du pouvoir impérial :

Ceci, c'est le cloaque, effrayant, vil, glacé.
 Et Rome tout entière avec tout son passé,
 Joyeuse, souveraine, esclave, criminelle,
 Dans ce marais sans fond croupit, fange éternelle. [...]
 On approche, et longtemps on reste l'œil fixé [...]
 Sans pouvoir distinguer si ces mornes charognes
 Ont une forme encor visible en leurs débris,
 Et sont des chiens crevés ou des césars pourris³⁰.

Dans le souterrain obscur, la corruption de la surface devient visible. *Les Misérables* reprennent ce motif de la « fosse de vérité »³¹ – motif antiplatonicien, encore une fois : cette vérité n'a pas pour modèle la contemplation des astres éternels, mais la reconstitution à partir de traces temporelles.

L'objet archéologique par excellence, c'est, à l'entrée du Grand Égout, le linceul de Marat fabriqué dans le drap de lit d'une marquise³². Il condense l'Ancien Régime et la Révolution et résume ainsi l'Histoire elle-même – de même que l'égout tout entier se divise en un réseau ancien et un réseau moderne, séparés par la « révolution »³³ qu'est l'exploration de Bruneseau à l'époque napoléonienne, métaphore de la volonté d'explorer le mal social. Le souterrain est « la conscience de la ville »³⁴ : le sentiment latent, voire refoulé, de son historicité.

On comprend alors qu'il ne soit pas question de *vivre* dans ces souterrains allégoriques, mais seulement de les explorer : comment déployer une durée vivante dans un temps passé ? Pour Bruneseau comme pour Jean Valjean, il s'agit de traverser allégoriquement le passé, de « progresser », non de s'installer. L'épisode des sables mouvants qui engloutissent presque Jean Valjean indique assez qu'il n'y a pas de repos possible dans ce « lieu » passé : s'y attarder, c'est s'y effacer.

Sur un mode bouffon, c'est le même lien intrinsèque entre souterrain et historicité qui s'établit dans un roman de Gaston Leroux, *La Double Vie de Théophraste Longuet* (1904). Théophraste Longuet, petit bourgeois tranquille, visite la Conciergerie. Nulle émotion devant les cellules les plus apparemment « historiques », mais un détour inattendu par les caves le met en possession d'une trouvaille archéologique, un papier vieux de deux siècles. Ce document réveille en lui le souvenir d'une vie antérieure : Théophraste se souvient d'avoir été le fameux bandit Cartouche. L'identité de Cartouche prend alors peu à peu le pas sur la sienne propre.

Le souterrain, encore une fois, est une mémoire, symbolisée par le document, qui est à la fois écrit dans le souterrain (par Cartouche, entre deux séances de torture) et retrouvé dans le souterrain (par Théophraste). Pour exorciser l'âme de Cartouche, Théophraste recourt à une cure d'hypnose, dont le principe est précisément la remémoration : elle consiste à forcer Cartouche à revivre sa mort, à rejouer sa torture dans les caves de la Conciergerie (encore une fois, on ne vit pas dans le souterrain, mais on y meurt).

Cette mémoire archéologique s'oppose à l'histoire linéaire, en connectant ce que la chronologie sépare : « La douleur de Cartouche criait, à travers deux siècles, et ce cri de la douleur qui n'était pas sorti de la bouche de Cartouche avait attendu, pour sortir, la bouche de Théophraste. » Comme le dit le narrateur, « il ne faut ajouter qu'une foi médiocre aux histoires officielles »³⁵, signale le narrateur).

Le souterrain est l'image d'une temporalité qui rapproche des moments distants, qui relie le présent au « *fond des siècles* »³⁶ (selon le leitmotiv que Leroux souligne et répète, comme à son habitude). Éternité ? Plutôt rémanence du passé, à l'instar de ce « *rayon carré que le soleil a oublié là* [dans la cellule souterraine de la Conciergerie] *depuis le commencement de l'histoire de France* »³⁷.

La mine de l'avenir

Le chapitre « La Mine et les mineurs » des *Misérables* propose une allégorie complexe du progrès historique, sous la forme d'une mine verticale, dont les étages sont les époques successives :

Le sol social est partout miné [...] Au-dessous de Jean Huss, il y a Luther ; au-dessous de Luther, il y a Descartes ; au-dessous de Descartes, il y a Voltaire ; au-dessous de Voltaire, il y a Condorcet ; au-

dessous de Condorcet, il y a Robespierre ; au-dessous de Robespierre, il y a Marat ; au-dessous de Marat, il y a Babeuf. Et cela continue. Plus bas, confusément, à la limite qui sépare l'indistinct de l'invisible, on aperçoit d'autres hommes sombres, qui peut-être n'existent pas encore³⁸.

Malgré l'énumération initiale des grands penseurs du passé, cette superposition n'est plus celle de la géologie ou de l'archéologie (où le bas représente le passé), mais celle de la mine (où le bas correspond aux galeries les plus récentes). La mine permet d'imaginer la vision fantastique d'un futur « déjà présent » sous la société, « un monde dans les limbes à l'état de fœtus »³⁹. Le passé et le futur se côtoient dans la même image d'un souterrain dynamique, opposé à l'ordre social statique du présent. À côté du paradigme archéologique, la mine dessine un paradigme utopique : « Les utopies cheminent sous terre dans les conduits »⁴⁰.

L'allégorie est néanmoins plus complexe, car un double fond s'ouvre sous ce « grand récit » du progrès. La mine artificielle s'enchaîne avec la caverne naturelle :

Il y a un point où l'approfondissement est de l'ensevelissement, et où la lumière s'éteint.

Au-dessous de toutes ces mines, [...] au-dessous de tout cet immense système veineux souterrain du progrès et de l'utopie, [...] et sans relation aucune avec les étages supérieurs, il y a la dernière sape. [...] C'est la fosse des ténèbres. C'est la cave des aveugles. *Inferi*⁴¹.

Le souterrain, mine et caverne, devient ainsi le lieu d'une tension historique entre les possibilités de l'avenir et le poids du passé, entre la civilisation et la nature :

La grande caverne du mal [...] est au-dessous de toutes et est l'ennemie de toutes. [...] Cette cave a pour but l'effondrement de tout. [...] Y compris les sapes supérieures, qu'elle exècre. Elle ne mine pas seulement, dans son fourmillement hideux, l'ordre social actuel ; [...] elle mine le progrès⁴².

Zola, dans *Germinal*, a probablement voulu prolonger l'allégorie de Hugo⁴³. Mais la mine concrète remplace la mine « philosophique » : de ce fait, le sens allégorique se complique et la tension s'approfondit.

Dans le roman de la mine, on voit enfin le souterrain décrit comme un lieu de travail et de vie (ou de survie). On connaît bien cet aspect quasi-ethnographique de la description des mineurs dans *Germinal*. Disons même que Zola y décrit un milieu, au sens fort : un environnement auquel le corps s'adapte. Le corps des mineurs, adapté aux galeries et aux positions fausses, se tord ; pris dans les accidents, il se déforme (Jeanlin devient boiteux à la suite d'un éboulement). L'originalité de Zola ne tient pas à ce qu'il exprime la souffrance, mais à ce qu'il la situe dans l'adaptation, et donc dans l'aliénation, des mineurs à la mine. Zola situe l'horreur de la mine dans son quotidien, non dans ses accidents ; les accidents font d'ailleurs partie de la norme de la mine. Rien de commun ici avec Hector Malot qui écrit que pour le mineur « le grand danger se trouve dans les éboulements, les explosions et les

inondations ; puis aussi dans les accidents résultant de son travail, de son imprudence ou de sa maladresse »⁴⁴. *Germinal* raconte comment les mineurs intériorisent la mine dans leur corps : Bonnemort, au début du roman, est imprégné de houille qu'il crache ; Jeanlin, marqué définitivement par l'éboulement dans la boiterie de ses deux jambes, se confond à la fin avec le nuage de suie où il s'efface.

Dès lors la mine n'est pas un symbole univoque du progrès : en elle se rejoignent les images contradictoires du progrès et de l'aliénation, des « utopies souterraines » (agitées par Étienne) et de « l'effondrement de tout » (réalisé par Souvarine). La description matérialiste de la vie des mineurs est inséparable de la dimension allégorique du souterrain. Zola amène Étienne à ce « point où l'approfondissement est de l'ensevelissement, et où la lumière s'éteint », dans la mine détruite. C'est le moment décisif de cette dialectique, restée ouverte chez Hugo : c'est là que, dans la régression même à l'état de nature (régression déjà expérimentée dans le puits abandonné de Réquillart transformé en abri maternel), Étienne prend contact avec des forces fondamentales, des pulsions archaïques de mort et de vie, avec le meurtre de Chaval, tué avec un bloc de schiste, et l'union sexuelle avec Catherine, sur un lit de boue. Paradoxalement, cette régression dans une mine devenue caverne archaïque est la première étape de la « germination » finale, image qui rejoint *in extremis* l'idée d'un progrès venu du souterrain. L'allégorie de la mine comme image de l'avenir, est donc maintenue, et le travail souterrain des mineurs, dans la dernière page du roman, sert encore d'image de la dynamique historique.

On retrouve la mine comme paradigme du progrès dans les *Indes noires* de Verne (1877). Dans un filon épuisé de la mine d'Aberfoyle en Écosse, Verne imagine la découverte d'un nouveau filon, par Simon Ford, un ancien ouvrier nostalgique de la mine au point d'y avoir installé son cottage souterrain. La « Nouvelle Aberfoyle » présente non seulement une quantité phénoménale de houille, mais aussi un paysage accueillant, sans intempéries (c'est-à-dire sans aléas naturels), où va s'établir la ville utopique de « Coal city », où cohabitent harmonieusement ouvriers et ingénieurs (on ne parle pas des propriétaires). On entre ainsi dans le temps de l'utopie. À la surface, c'est le temps de l'histoire : sous le patronage vénérable de Walter Scott, romancier de l'histoire, les personnages visitent les lieux célèbres de l'Écosse. Mais cette visite s'achève avec l'effondrement du lac Katrine, qui nous ramène sous terre, où se déploie l'utopie.

Celle-ci reste ambivalente : la mine menace toujours de s'abîmer dans une régression à l'état de nature. Dans le roman de Verne, ce rôle est joué par Silfax, double maléfique de Simon Ford : lui aussi s'est attaché à la mine, mais à la manière d'un « sauvage »⁴⁵, en

compagnie d'un harfang, sans rien y construire. Dans une identification démente avec les forces de la nature⁴⁶, il tente de détruire la mine par l'eau (inondation) et par le feu (explosion de grisou).

Car c'est la contradiction entre société et nature, essentielle à l'idée de progrès, qui se joue dans ces souterrains utopiques : le paradigme de la mine permet en effet d'imaginer une « *élimination complète de la nature vivante* »⁴⁷, comme le rêve Tarde dans son *Fragment d'histoire future* qui raconte l'installation future de l'humanité sous terre pour échapper à la glaciation du globe. C'est le fantasme d'une humanité purifiée de son rapport à l'animalité et à la nature, sous tous leurs aspects (absence de microbes, d'aléas naturels comme les intempéries, lumière artificielle électrique, inutilité de l'élevage et de l'agriculture, etc.)⁴⁸. Ce fantasme ne va pas sans son envers, figuré aussi dans nos récits : la persistance de la nature sous l'utopie, de la caverne sous la mine, du passé sous l'avenir.

Dans *Les Indes noires*, cette menace, représentée par la présence de Silfax dans les tréfonds de la Nouvelle-Aberfoyle, est conjurée et domestiquée. Les mineurs de Coal City découvrent la petite-fille de Silfax, Nell, dans une profondeur inexplorée de la mine. Harry Ford la sauve après un combat symbolique contre le harfang. Selon une réécriture (assez fidèle, celle-là) du mythe de la caverne, Nell, initialement presque aveugle, recouvre la vue et parvient à contempler le soleil levant sur l'Écosse ; elle peut ensuite retourner vivre sous terre à Coal City. L'utopie a finalement absorbé sa zone d'ombre.

On trouvera enfin une inflexion intéressante du motif de l'utopie souterraine dans *La Double Vie de Théophraste Longuet*. La péripétie est burlesque : au ch. XXIX, le commissaire Mifroid poursuit « Cartouche » dans les rues de Paris ; par un trou de la chaussée, tous deux dégringolent dans les catacombes. Le titre du chapitre annonce emphatiquement la signification politique de l'épisode : « Un ouvrier qui chante l'*Internationale* accomplit cette œuvre symbolique d'enterrer un voleur et un commissaire de police »⁴⁹. Programme révolutionnaire s'il en est. Évidemment le fait même d'énoncer le symbole le vide ironiquement de son sens. Suivons néanmoins nos personnages dans leur déambulation souterraine. Dans les catacombes, ils rencontrent des habitants bien vivants, les Talpa. Ce peuple souterrain s'avère très accueillant, malgré leur difformité (ils n'ont pas d'yeux mais un groin et vingt doigts). D'où viennent-ils ? Mifroid forme cette hypothèse :

Une famille, dans les premières années du quatorzième siècle, s'est trouvée enfermée dans les catacombes, à la suite d'une catastrophe qui n'a pour nous aucune importance [...] Au bout de trois générations ces gens *ne se souviennent même plus du dessus de la terre*. D'autant plus qu'ils ont peut-être intérêt à en perdre la mémoire. Ce qui se passait alors sur la terre n'était point si ragoûtant, et nous

comprenons, quant à nous, tout à fait bien que, lorsqu'on a cessé de contempler, par le plus heureux des hasards, les horreurs du Moyen Age, on ne soit point pressé de revoir la lumière du jour. Bien entendu, on continue toujours à parler la langue et, comme aucun élément étranger ne s'y vient mêler, elle se conserve dans toute sa pureté à travers les siècles⁵⁰.

Les Talpa parlent par conséquent « la plus pure langue d'oïl du commencement du quatorzième siècle »⁵¹ (on retrouve ici la valeur mémorielle du souterrain, analysée précédemment). Le cadrage générique est cependant résolument celui de l'utopie⁵² : une utopie anarchiste, dont l'ironie ne gomme pas tout à fait la valeur subversive. Les Talpa n'ont « ni Dieu ni maire »⁵³, selon l'expression du commissaire Mifroid qui peine à comprendre cette société sans État ni propriété. La scène où Mifroid et Cartouche tentent maladroitement d'expliquer à ce peuple sans lois ce que sont les voleurs et les policiers déclenche chez les Talpa un éclat de rire général. On retrouve ainsi, sous la forme de la comédie, le motif du souterrain qui sape les fondements de la société de la surface :

Tout à coup, j'entendis sous la fenêtre un prodigieux éclat de rire. C'était la nation talpa qui riait de l'idée qu'avaient eue les nations *du dessus* d'inventer les voleurs et les commissaires de police. Ils riaient, [...] ; ils riaient à en faire éclater la Terre⁵⁴ !

Mifroid n'avait donc pas tort, en entrant dans les catacombes, de pressentir « une révolution auprès de laquelle les bouleversements sociaux de 1793 sont de petits jouets de peuple en enfance »⁵⁵. L'*Internationale* n'était donc pas si déplacée.

Cependant, et c'est là l'inflexion significative, l'utopie politique se mêle à une conjecture biologique. Les Talpa sont non seulement une autre société, mais aussi une autre espèce humaine. Le rôle de l'évolutionnisme est ici déterminant : il fait dériver l'image du souterrain vers celle d'un *milieu* spécifique (plutôt que d'un lieu allégorique). Leroux justifie le zoologiste Henri Milne-Edwards à propos de l'atrophie des yeux chez les poissons des catacombes, pour justifier les caractéristiques des Talpa. Le *temps souterrain* est alors un temps biologique, celui qui est nécessaire pour qu'une espèce s'adapte à un nouveau milieu. L'atrophie des yeux est un motif remarquable, dès lors qu'on le confronte au thème si fréquent, de la « lumière souterraine », souvent électrique, chez Nerval, Verne, ou Sand ; le souterrain était alors le lieu d'une « vision », non un milieu de vie. C'est cette atrophie des yeux qui explique le mode de vie concret des Talpa (mais non la disparition de la propriété privée, qui relève du genre utopique), en particulier leur art : leur musique silencieuse (adaptée à leur ouïe surdéveloppée), leur architecture ornée (art tactile et non visuel)⁵⁶. Cette inflexion biologique est sans doute la tendance qui s'affirme au tournant du siècle. Il en va ainsi chez Rosny aîné, avec l'exploration d'un milieu souterrain hostile (*La Contrée*

prodigieuse des cavernes, 1896), et chez Wells, avec les descendants souterrains des humains, les inquiétants Morlocks adaptés à la vie nocturne (*The Time Machine*, 1895).

Au XIX^e siècle a donc eu lieu une reformulation décisive du motif ancien du souterrain, qui l'a associé étroitement au temps. Le motif mythique de la descente aux Enfers, qui opposait le monde temporel des mortels au monde éternel des âmes, devient l'exploration d'un temps – géologique, archéologique, historique, biologique. Le XIX^e siècle transforme le vieux royaume des morts en une mémoire du passé : sous la surface de la société, s'ouvre ainsi une dimension verticale d'historicité, qui la traverse et la constitue. La représentation des conditions concrètes de la « vie souterraine »⁵⁷ s'inscrit alors nécessairement dans le « grand récit » du progrès ou de la décadence, qui articule la société présente à son passé et à son avenir. Le souterrain est un modèle non linéaire de représentation du temps, qui prend les figures de la mémoire, de l'écroulement, de la révolution, ou de l'utopie.

Thomas Conrad

République des savoirs / ENS Ulm (Université PSL)

thomas.conrad@ens.fr

¹ Dominique Kalifa, *Les Bas-Fonds. Histoire d'un imaginaire*, Seuil, 2013, p. 32-37.

² Cf. David L. Pike, *Subterranean Cities. The world beneath Paris and London, 1800-1945*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2005, et *Metropolis on the Styx. The Underworlds of Modern Urban Culture, 1800-2001*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2007 ; et Rosalind Williams, *Notes on the underground. An Essay on Technology, Society and the Imagination*, Cambridge-London, MIT Press, 1990.

³ Les souterrains sont un élément fréquent mais facultatif (*Les Mystères d'Udolphe*, par exemple, ne proposent, parmi de nombreux corridors labyrinthiques, qu'un seul souterrain, d'importance d'ailleurs mineure).

⁴ Maurice Lévy, *Le roman "gothique" anglais, 1764-1824*, Albin Michel, 1995 [1968], p. 641.

⁵ E.T.A. Hoffmann, *Les Mines de Falun*, dans *Les Frères de Saint Sérapion*, trad. Madeleine Laval, Paris, Phébus, 1981, p. 252.

⁶ *Ibid.*, p. 257.

⁷ *Ibid.*, p. 256.

⁸ *Ibid.*, p. 253. L'originalité de Hoffmann, comme il la souligne lui-même dans l'« Entretien » relatif au conte, est de mettre l'accent moins sur la chute du conte (le cadavre du héros soustrait au temps) que sur le symbole de la mine.

⁹ Michel Foucault voit dans le début du XIX^e siècle un moment de basculement du savoir dans une « verticalité obscure », rapportant les choses visibles aux « grandes forces cachées [...] de l'origine, de la causalité et de l'histoire », dans la « nuit d'en-dessous qui les foment avec le temps » (*Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 263-264). L'image de la verticalité est toutefois due à Foucault, non aux « savoirs » qu'il examine.

¹⁰ Pierre Macherey relie politiquement la naissance d'une littérature des profondeurs à l'avènement d'une société démocratique où « la vérité se situe en bas » (« Autour de Victor Hugo, Figures de l'Homme d'en bas », in *À quoi pense la littérature ?*, PUF, 1990, p. 75-96, p. 95).

¹¹ Göran Blix, *From Paris to Pompeii. French romanticism and the Cultural Politics of Archaeology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009, p. 7.

¹² Sur cette mutation de la géologie, cf. Rachel Laudan, *From Mineralogy to geology : the foundations of a science, 1650-1830*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 138-180. Voir aussi Gabriel Gohau, *Histoire de la géologie*, Paris, La Découverte, 1987 ; et François Ellenberger, *Histoire de la géologie*, t. 2 : *La Grande écloison et ses prémices 1660-1810*, Paris, Technique et documentation, 1994.

¹³ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient, Œuvres complètes*, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. II, 1984, p. 695.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 695-696.

¹⁷ *Ibid.*, p. 696.

¹⁸ *Ibid.*, p. 718.

¹⁹ *Ibid.*, p. 722.

²⁰ *Ibid.*, p. 719.

²¹ *Ibid.*, p. 720.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 720-721.

²⁴ *Ibid.*, p. 726.

²⁵ Victor Hugo, *Les Misérables, Œuvres complètes. Roman II*, Robert Laffont (« Bouquins »), 1985, p. II, 995.

²⁶ *Ibid.*, p. 996.

²⁷ *Ibid.*, p. 1000.

²⁸ *Ibid.*, p. 1002.

²⁹ *Ibid.*, p. 1005.

³⁰ Victor Hugo, « L'Égout de Rome », *Les Châtiments, Œuvres complètes. Poésie II*, Robert Laffont (« Bouquins »), 1985, p. 178-179.

³¹ Victor Hugo, *Les Misérables, op. cit.*, p. 995.

³² *Ibid.*, p. 1000.

³³ *Ibid.*, p. 1001.

³⁴ *Ibid.*, p. 995.

³⁵ Gaston Leroux, *La Double Vie de Théophraste Longuet*, Paris, Flammarion, 1904, p. 192.

³⁶ *Ibid.*, p. 16, p. 243, p. 316, p. 349, et p. 350.

³⁷ *Ibid.*, p. 16, p. 182, et p. 350.

³⁸ Victor Hugo, *Les Misérables, op. cit.*, p. 569-570

³⁹ *Ibid.*, p. 570.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 569.

⁴¹ *Ibid.*, p. 570.

⁴² *Ibid.*, p. 571.

⁴³ Auguste Dezalay, « Lecture du génie, génie de la lecture : *Germinal* et *Les Misérables* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 85^e année, n°3, mai-juin 1985, p. 435-446.

⁴⁴ Hector Malot, *Sans Famille*, t. II, Paris, Dentu, 1879, p. 51.

⁴⁵ Jules Verne, *Les Indes noires*, Paris, Hetzel, 1877, p. 262 et p. 264.

⁴⁶ Une lecture plus subversive est possible, selon laquelle Verne dénonce, dans la volonté d'appropriation de la mine par Silfax, la propriété capitaliste, mais en déplaçant prudemment cette dénonciation, au lieu de la faire porter directement sur les propriétaires de la mine (Rosalind Williams, *op. cit.*, p. 167-168). Ce déplacement modifie néanmoins considérablement la portée critique de cette dénonciation, puisqu'elle la rabat sur la « sauvagerie » de Silfax – sauvagerie certes fantasmagique, folie peut-être imputable à son ancien métier de « pénitent » chargé de la tâche risquée d'éliminer le grisou en le brûlant (mais c'est alors une folie d'ouvrier, non de capitaliste).

⁴⁷ Gabriel Tarde, *Fragment d'histoire future, Revue internationale de sociologie*, Paris, V. Giard et E. Brière, 1896, t. IV, p. 603-654, p. 629.

⁴⁸ Cf. Rosalind Williams, *op. cit.*, p. 4-6.

⁴⁹ Gaston Leroux, *La Double Vie de Théophraste Longuet, op. cit.*, p. 258.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 303.

⁵¹ *Ibid.*, p. 298.

⁵² L'utopie souterraine est un *topos* au XVIII^e s. : Peter Fitting, « Les utopies souterraines au siècle des Lumières », dans *Utopies des lumières*, dir. Antoine Hatzenberger, Lyon, ENS Éditions, 2010. [en ligne : <http://books.openedition.org/enseditions/4290>]

⁵³ Gaston Leroux, *op. cit.*, p. 312.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 322.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 276.

⁵⁶ Tarde aussi consacre un développement au rang éminent de l'architecture dans sa société souterraine : « aujourd'hui, au lieu d'être le plus discipliné des arts, l'architecture en est le plus libre et le plus exubérant » (art. cit., p. 635).

⁵⁷ Selon le titre de l'ouvrage de Louis Simonin, *La Vie souterraine. Les Mines et les mineurs*, Paris, Hachette, 1867.