

IMMERSIONS.
L'IMAGINAIRE DES PROFONDEURS DE LA TERRE
AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

by

STÉPHANIE CLÉMENT

B.A., University of Toulouse, France, 1997

M.A., University of Toulouse, France, 1998

M. A. (D.E.A), University of Geneva, Switzerland, 2007

A thesis submitted to the
Faculty of the Graduate School of the
University of Colorado in partial fulfillment
of the requirement for the degree of
Doctor of Philosophy
Department of French

2016

This thesis entitled:
Immersion. L'Imaginaire des profondeurs de la Terre au dix-neuvième siècle
written by Stéphanie Clément
has been approved for the Department of French

Elisabeth M. Bloomfield

Christopher Braider

Date_____

The final copy of this thesis has been examined by the signatories, and we
find that both the content and the form meet acceptable presentation
standards
of scholarly work in the above mentioned discipline.

Clément, Stéphanie (Ph.D., French department)

Immersions. L'Imaginaire des profondeurs de la Terre au dix-neuvième siècle

Thesis directed by Associate Professor Elisabeth M. Bloomfield

Au dix-neuvième siècle, la fortune de la notion de profondeur est considérable en même temps que les abîmes terrestres et océaniques suscitent un grand intérêt. Comment se rencontrent les dimensions physique et métaphysique de la profondeur? Dans cette thèse, j'explore les liens entre ces dimensions tels qu'ils s'expriment dans les discours du savoir et surtout dans les œuvres littéraires. L'étude est centrée sur la figure de l'immersion—terme choisi pour signifier que le rapport à la Terre est ici essentiel. Au dix-neuvième siècle, les littératures françaises, anglaises et américaines proposent de nombreux récits où des personnages font l'expérience d'une plongée dans les abîmes. Par une approche épistémologique et écocritique, je démontre que ces figures d'immersion ont pour enjeu une définition du savoir et de la littérature ainsi qu'une conception de l'être humain en tant qu'il est habitant de la planète. Je montre également comment l'imaginaire des profondeurs s'inscrit dans une époque qui évolue du romantisme vers une modernité marquée par une crise du savoir et du langage.

Le premier chapitre constitue une synthèse contextuelle de l'expérience des profondeurs. Le second chapitre offre un panorama des récits d'immersion partant de l'analyse de leurs dimensions scénarique, fantasmatique et narrative. Les chapitres suivants s'intéressent à des récits d'immersion emblématiques du siècle et de son évolution. Le troisième chapitre, sur *La Mer* et sur *La Montagne* de Michelet, montre comment chez cet auteur la Terre est un miroir. L'historien naturaliste, en Narcisse vainqueur, franchit la surface pour livrer aux hommes un savoir supérieur. Le quatrième chapitre porte sur *Les*

Travailleurs de la mer et *L'Homme qui rit* de Hugo dans lesquels la Terre est un obstacle. La sur(-)vie dans des espaces-obstacles met les personnages en présence d'un savoir transcendant qui ne se révèle que dans son mystère. Le dernier chapitre analyse *Voyage au centre de la Terre* et *Vingt mille lieues sous les mers* de Verne. Lors d'immersions, les voyageurs ambitieux de l'anthropocène rencontrent la Terre comme limite.

REMERCIEMENTS

Au moment d'ajouter ces dernières lignes au mémoire de thèse, je mesure une nouvelle fois la chance que j'ai eu de travailler avec le comité qui fut le mien et je voudrais donc lui exprimer toute ma gratitude. Celle-ci va avant tout à Elisabeth M. Bloomfield. Je la connaissais en tant que professeur remarquable, j'avais déjà eu le privilège d'admirer l'intelligence avec laquelle elle parlait de textes ardues et j'avais pu apprécier ses qualités humaines, je n'ai donc pas été étonnée de découvrir en elle la directrice de thèse idéale. Ce travail de thèse a aussi été l'occasion de bénéficier de l'accompagnement attentif de Claudie Bernard et de la pertinence précieuse de sa lecture. Du côté anglo-saxon, je souhaite remercier Christopher Braider. Ses connaissances philosophiques et sa capacité à les mettre en lien m'ont été d'une grande aide. Masano Yamashita a régulièrement inspiré mon travail par ses commentaires. Revenant à la charge et sans faillir, elle a attiré mon attention sur les meilleures productions de la critique américaine. À ce titre, toujours du côté des membres américains—deux n'étaient point de trop—Andrew Cowell lui a été un renfort solide. À mon comité, j'adresse un grand merci. Je n'oublie pas non plus Maxime Goergen qui m'a conseillée dans les moments importants d'un commencement de thèse.

Enfin, je remercie tout spécialement Laurent Terray qui a été une présence inestimable et un soutien constant, notamment lors des rares fois où je trouvais qu'écrire n'était pas si facile. Il est aussi un interlocuteur averti et cette thèse et ma santé mentale lui doivent beaucoup. "Last but not least," j'ai une pensée particulière pour Renée et Germain Clément. Merci à eux d'avoir été des supporters fidèles et des lecteurs correcteurs patients.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	1
CHAPITRE	
I. LE DIX-NEUVIÈME, SIÈCLE DES PROFONDEURS	12
La prose des profondeurs de la Terre.....	13
De l'électricité au fond des mers	13
Et du soleil en cave	17
Le dix-huitième siècle entre surface et profondeur.....	19
Le monde comme une surface mécanique	19
Le monde, une profondeur en devenir	22
Les tremblements de terre	25
La transparence impossible	27
Les abymes du dix-neuvième siècle	35
Les profondeurs romantiques ou la recherche de l'absolu.....	36
La marche de l'humanité	39
Le monde en soi	41
Au-delà de ce que voient les yeux	43
Bains de mer, bains de boue	45
Le mot poétique: un signe sans fond.....	46
II. IMMERSIONS	52
D'abord la contemplation	55

Les scénarios de l'immersion.....	57
Encadrement	57
Temps et rythmes	60
Modalités.....	61
Personnages.....	64
L'imagination des profondeurs	67
Les enfers, envers de la société.....	67
La remontée dans le temps ou l'initiation historique.....	72
L'inconnu absolu	76
Maelström narratif	82
III. LA TERRE COMME MIROIR	93
Vérité en leur miroir	93
Les miroirs de la Terre	94
La Terre, mon beau miroir	100
Michelet, Narcisse averti	100
L'être humain doublé	105
Portrait de l'humanité par les profondeurs.....	110
Le miroir des mots	112
IV. LA TERRE COMME OBSTACLE.....	118
Avoir affaire à l'obstacle	120
L'espace et l'obstacle.....	120
Le mouvement et l'obstacle	128
Lutter contre l'obstacle	135
L'énigme de la haine.....	135
La sur(-)vie.....	137

V. LA TERRE COMME LIMITE	150
La double profondeur dans <i>Vingt mille lieues sous les mers</i> ou le sens des limites ..	152
Les océans: des profondeurs appropriables	152
Révélation de l'autre profondeur	161
L'être humain situé	166
L'homme de l'anthropocène	170
Le professeur Lidenbrock ou le schlemihl de <i>Voyage au centre de la Terre</i>	172
Schlemihl ou l'art d'être un loser.....	173
Le professeur Otto Lidenbrock voyage.....	175
Mouvement et science: les ressources ultimes de la schlemihlitude universelle	184
CONCLUSION.....	195
BIBLIOGRAPHIE	210

INTRODUCTION

Les représentations de la Terre, en art, en philosophie ou en science, changent à travers les temps et selon les cultures. Mais ces représentations témoignent toujours de la relation intime de l'être humain à la planète. Parmi les nombreux aspects que l'on peut élire pour décrire, raconter ou questionner cette relation entre un habitant et ce que l'on peut appeler sa maison cosmique, les profondeurs de la mer et celles de la terre ont souvent été au cœur des imaginations et des interrogations. Parce que ce sont des espaces inconnus au même titre que les profondeurs célestes en même temps que des espaces fondamentaux,¹ les profondeurs terrestres sont une scène privilégiée où représenter métaphoriquement l'expérience que les êtres humains ont du mystère de l'existence. Ce rapport que l'on a parfois posé entre le mystère et l'incontestabilité des profondeurs de la Terre d'une part et le fait et le mystère de l'existence d'autre part annonce déjà les correspondances que l'on peut établir entre une physique et une métaphysique des profondeurs.

Si les profondeurs de la Terre favorisent la rencontre de ces deux points de vue, ce n'est pourtant pas toujours le cas et la notion de profondeur, de nature physique ou métaphysique, est elle-même sujette à une fortune plus ou moins grande suivant les époques et les cultures. De ce point de vue, le dix-neuvième siècle occidental est une époque particulièrement intéressante car il réunit des conceptions différentes, voire opposées, sur ce thème alors qu'il connaît une curiosité forte et partagée pour la Terre dans son ensemble et pour ses profondeurs en particulier. On étudie alors le globe avec un intérêt, si ce n'est un

étonnement, renouvelé. Que les abîmes physiques et métaphysiques ne forment qu'un seul et même mystère ou pas, l'accès au savoir véritable semble dépendre de la possibilité de franchir la surface. Sonder la Terre devient un enjeu majeur en philosophie, en science aussi bien qu'en art et en littérature.

L'objet général de cette recherche est d'explorer les relations entre les profondeurs physiques et métaphysiques telles qu'elles apparaissent dans la littérature du dix-neuvième siècle. C'est aussi, partant du constat que j'ai fait initialement, d'interroger les liens entre l'expérience des profondeurs terrestres et marines, telle qu'elle peut être représentée au dix-neuvième siècle, et la relation de l'être humain au monde, au savoir et au langage. Dans quelle mesure les façons dont le siècle imagine les profondeurs de la Terre redéfinissent-elles la relation de l'être humain à la planète et par conséquent, ce que c'est qu'être humain? L'imaginaire des profondeurs terrestres dans la littérature du dix-neuvième siècle se transforme et ne se divise pas seulement en différentes représentations qui seraient figées dans le temps. Le but de cette étude est donc aussi d'interroger l'évolution de ces représentations. Comment l'imaginaire des profondeurs s'inscrit-il dans une époque qui évolue du romantisme vers la modernité? Comment, plus précisément, les représentations littéraires des profondeurs de la Terre accompagnent-elles des représentations intellectuelles qui se modifient, de la croyance en l'accès à un savoir transcendant à un recul de cette croyance, vers une crise du savoir et du langage?

Au dix-neuvième siècle, et principalement dans la deuxième partie du siècle, dans les littératures françaises, anglaises et américaines, l'imaginaire des profondeurs, qui inspire de nombreuses œuvres, trouve un développement privilégié avec ce que je nommerai des récits d'immersion. Dans ces derniers, des personnages franchissent la surface terrestre vers les profondeurs terrestres ou océaniques de la planète. Selon l'étymologie du nom *immersion* et du verbe *immerger*, qui viennent du verbe latin *immergere*, "plonger dans,"² ces personnages

qui vont au-delà de la surface terrestre se trouvent plongés dans les profondeurs de la Terre. Quand ces personnages ne sont pas en quête déclarée de savoir, par leur immersion, ils sont pour le moins dans un espace qui se définit par son rapport au savoir. Autre trait que je voudrais souligner ici, en lien avec l'étymologie du mot, l'immersion imaginée favorise une relation étroite avec la Terre. Les différentes figures d'immersion sont donc respectivement rattachées à une image de la Terre qui suscite des types particuliers de comportements, de sentiments, et, pourquoi pas, d'humeurs.

Je me suis principalement intéressée aux récits de trois auteurs majeurs du dix-neuvième siècle dans lesquels la figure d'immersion est porteuse d'une signification essentielle et dans lesquels s'exprime, par voie de conséquence, une relation sensible à la Terre. Il s'agit de *La Mer* (1861) et de *La Montagne* (1868), ouvrages d'histoire naturelle de Jules Michelet, des romans *Les Travailleurs de la mer* (1866) et *L'Homme qui rit* (1869) de Victor Hugo et de *Voyage au centre de la Terre* (1864) et *Vingt mille lieues sous les mers* (1869) de Jules Verne. Tous ces récits ont été écrits dans la décennie des années 1860, période durant laquelle les profondeurs de la Terre sont au premier plan des attentions, et celles de la mer en particulier—j'en examinerai les raisons au chapitre premier.

Par son ample œuvre historique, Jules Michelet interroge le sens de l'histoire française et s'arrête plus spécialement sur l'évènement fondamental que constitue pour lui la Révolution de 1789. Sa connaissance historique l'amène notamment à écrire *Le Peuple* (1846) afin de guider ledit peuple français dans la réalisation de ce qu'il considère être sa destinée. En complément de sa réflexion sur l'histoire, Jules Michelet va s'intéresser à la nature et va écrire une série d'ouvrages d'histoire naturelle: *L'Oiseau* (1856), *L'Insecte* (1858), *La Mer* et *La Montagne*. Dans ces œuvres, Jules Michelet montre un souci d'enseignement semblable à celui dont il fait preuve dans ses essais sur l'histoire française. Mais il s'agit alors de chercher le sens de la nature, et non plus seulement si je puis dire, de

l'histoire, afin de le livrer à ses lecteurs. Dans *L'Oiseau* et dans *L'Insecte*, son travail va consister à révéler l'âme de ces êtres vivants. Dans les deux autres livres qui nous intéressent ici, le but et la méthode sont finalement les mêmes et pour ce faire, il faut interroger les profondeurs de la mer et de la montagne. C'est dans cette perspective que l'historien va écrire des récits d'immersion, des récits dans lesquels il va imaginer franchir la surface terrestre en quête du savoir de la nature.

Victor Hugo connaît *La Mer* de Jules Michelet.³ Avec *Les Travailleurs de la mer*, il livre à son tour sa vision de ce qu'est la mer et des enseignements qu'elle porte. Mais c'est au travers des aventures du personnage de Gilliatt le malin, dont l'expérience de la mer participe également d'une immersion. Le héros du roman entreprend la réparation du bateau à vapeur, *La Durande*, naufragé sur un écueil. Lors de son long séjour sur l'écueil, isolé et entouré d'eau, Gilliatt entre dans une relation étroite avec l'océan. Dans *L'Homme qui rit*, quoique la mer occupe une place moins centrale, des personnages sont confrontés aux éléments naturels à des moments déterminants du roman. Dans la partie initiale de l'œuvre, le jeune Gwynplaine sur la terre, et les comprachicos en mer, qui viennent d'abandonner l'enfant, sont pris dans une lutte contre les éléments qui les enveloppent. Dans ces deux romans, l'immersion, comme expérience intime des profondeurs, met les personnages en lien avec un espace de transcendance et pourrait donc apporter un savoir.

Les deux voyages dans les profondeurs de la terre et de la mer racontés dans *Voyage au centre de la Terre* et dans *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne se présentent comme des explorations à caractère scientifique. L'acquisition d'un savoir est un enjeu clair des immersions. Il s'agit de découvrir le centre de la Terre pour le professeur Lidenbrock et ses deux compagnons de voyage et il s'agit d'explorer les profondeurs inconnues des océans pour le professeur Aronnax et les autres passagers du sous-marin le *Nautilus*. La modestie du professeur Aronnax, le narrateur de *Vingt mille lieues sous les mers*, qui célèbre le talent de

l'auteur des *Travailleurs de la mer*, alors qu'il doit raconter la rencontre des passagers du *Nautilus* avec un animal inconnu, symbolique du mystère des océans, doit être comprise comme un élément faisant partie de la signification globale du récit, du point de vue du rapport que cet élément instaure entre l'écriture et le savoir, et ne doit pas masquer que l'auteur Jules Verne occupe une place majeure dans la littérature du dix-neuvième siècle. Son œuvre abondante éclaire et signifie le siècle notamment dans ses rapports déterminants à la technique, à la science et à la Terre perçue comme un espace à conquérir.

Cette étude a donc pour but de faire apparaître et d'interroger les liens entre les représentations de la Terre en ses profondeurs, les discours de savoir et les définitions de l'être humain, ainsi que leur évolution, à travers les figures d'immersion présentes dans les œuvres de Jules Michelet, de Victor Hugo et de Jules Verne. Je voudrais revenir sur le terme d'*immersion* et sur les motivations du choix de ce mot. En désignant par ce terme l'expérience des profondeurs terrestres, j'ai voulu mettre en avant ce qu'elle implique de rapports étroits et sensibles à la Terre. L'immersion, entendue comme un "plongeon dans," entraîne une relation intime à la Terre et annonce le développement d'une sensibilité, d'un sentiment à son égard qui fait que la Terre importe. C'est aussi pourquoi je n'ai pas choisi le terme d'*initiation*. S'interroger sur la question de l'imaginaire des profondeurs de la Terre dans ses rapports au savoir amène à examiner ses liens avec la notion d'initiation. Cela étant, sans compter que l'initiation au sens strict est constituée par une série d'actions relevant d'un rituel codifié à caractère sacré—de la préparation et de la mort symbolique à la renaissance et à l'accession à un savoir supérieur—que ne comportent pas nécessairement les récits d'immersion du dix-neuvième siècle, le cadre souterrain dans lequel peut se produire une initiation, même comprise dans le sens large d'accession à un savoir supérieur, n'est souvent pas considéré hors de son emploi métaphorique et importe finalement peu en lui-même. L'espace des profondeurs vaut comme cadre symbolique de l'action initiatique, comme dans

le cas de la catabase antique. Parmi les études sur l'initiation où apparaissent, mais pour ainsi dire incidemment donc, les notions de profondeur terrestre et de voyage souterrain, Léon Cellier notamment a exploré dans de nombreux travaux les liens entre les œuvres romantiques et le schéma initiatique. Après lui, Simone Vierre a considéré les aspects initiatiques des romans de Jules Verne. Or, si mon approche est de nature épistémologique et si je m'intéresse dans cette étude aux discours du savoir, j'ai pour ambition de les interroger dans leur rapport à une représentation des profondeurs de la Terre et dans leurs liens à une image de la Terre qu'ils génèrent. J'emploie donc le terme d'*immersion* pour signifier que le rapport à la Terre et la représentation de l'espace sont ici essentiels.

D'autre part, mon examen des liens entre les représentations littéraires de la Terre profonde et les discours du savoir au dix-neuvième siècle implique un questionnement du statut de la littérature et du pouvoir des mots. Si un savoir des profondeurs est possible, il est délivré par l'écriture, par la littérature dont la représentation que l'on s'en fait est finalement déterminée, en retour, par sa capacité à signifier l'expérience des profondeurs. L'enjeu de mon travail se situe donc au croisement des représentations de la Terre, du savoir et de la littérature. Aussi, je dirai finalement que mon intérêt dans cette étude relève d'un souci que l'on peut qualifier d'écocritique. M'écartant d'une analyse d'ordre générique, notamment celle qui porterait sur le roman initiatique, à laquelle de toute manière la critique littéraire a déjà largement contribué, je voudrais ici, par une exploration des figures d'immersion, découvrir des liens qui intéressent particulièrement notre époque qui place comme capitales la pensée de la Terre et la relation que nous instaurons avec elle. En effet, si les Romantiques appelaient déjà à un retour de la Terre dans nos consciences et d'autres après eux,⁴ c'est-à-dire s'étonnaient de sa présence dans le cosmos profond, notre époque, à l'heure de la reconnaissance de l'impact de l'humanité sur la planète, estime qu'il est désormais crucial de renouveler nos réflexions sur notre rapport avec elle. Or, par l'immersion, par l'écriture de

l'immersion, il s'agit bien pour les auteurs, en dernier lieu, de s'interroger sur l'association intime de la Terre et de l'être humain et sur ce que l'on peut découvrir quand l'on songe qu'il est en tant qu'habitant de la planète.

Dans cette perspective, je commencerai par proposer une synthèse de l'expérience des profondeurs, notamment dans ses dimensions philosophiques, historiques, picturales et littéraires. En comparant les représentations des profondeurs au dix-neuvième siècle avec celles principalement du dix-huitième siècle, mon but sera de répondre à la question suivante: pourquoi peut-on appeler le dix-neuvième, le siècle de la profondeur? Ce faisant, ce chapitre permettra d'une part d'exposer les différentes définitions de la notion de profondeur, celles que le dix-neuvième siècle en donne principalement et, d'autre part, d'éclairer les rapports entre les profondeurs physiques de la Terre et la profondeur métaphysique, tels qu'ils apparaissent au dix-huitième et au dix-neuvième siècle. J'examinerai comment, pour toute une partie de ces deux siècles, les profondeurs terrestres sont non seulement l'espace métaphorique des nouvelles profondeurs métaphysiques, mais aussi l'espace réel qui suscite de nouvelles interrogations ontologiques.

Je m'intéresserai ensuite plus particulièrement aux représentations littéraires des profondeurs de la Terre au dix-neuvième siècle à travers l'analyse des récits d'immersion des littératures françaises, anglaises et américaines. J'examinerai ces récits selon leurs dimensions scénarique, fantasmatique et narrative. Centré sur une littérature qui fait grand cas des profondeurs de la Terre, mon propos s'orientera, de fait, vers un usage riche de la notion de profondeur, notamment dans ses emplois métaphoriques. À ce sujet, je montrerai comment l'immersion participe de la révélation d'un savoir inconnu, soit parce qu'elle permet la découverte d'un ailleurs temporel, soit parce qu'elle permet la mise au jour d'un ailleurs sociétal, soit encore parce qu'elle ouvre, dans un mouvement de spirale, vers l'abîme insondable d'ailleurs absolus. Ce sont dans tous ces types de récits d'immersion que se tissent

les liens les plus complexes entre les profondeurs physiques et les profondeurs métaphysiques et c'est de ces liens aussi que naissent une pensée de la littérature et un questionnement sur sa capacité d'atteindre une profondeur à laquelle elle s'estime corrélée.

Dans les chapitres suivants, j'analyserai les figures d'immersion dans les œuvres de Jules Michelet, Victor Hugo et Jules Verne que j'ai précédemment nommées. Ces œuvres partagent cette figure commune, elles traitent du même thème des profondeurs de la Terre et elles paraissent dans la même décennie. Toutes aussi, à partir de l'expérience des profondeurs par les personnages, développent une représentation du savoir humain, de la Terre et de l'être humain dans son rapport à la planète. Bref, pour ces trois auteurs, révéler la Terre dans ses profondeurs mystérieuses, grâce à l'immersion, est un projet de haute ambition ontologique qui correspond, somme toute, au statut de sages, sinon de prophètes,⁵ que leur accordent leurs contemporains ou les critiques littéraires à venir. Cependant, pour chaque auteur, l'imaginaire fondamental des profondeurs est différent, ce qui entraîne une conception de la Terre et de ses habitants différente. L'intérêt d'étudier ces trois auteurs tient précisément dans le fait que, partageant cette ambition, leurs propos sur le thème diffèrent et sont significatifs des évolutions de pensées de leur siècle. Alors qu'il est entendu que les œuvres de ces auteurs sont essentielles pour comprendre le dix-neuvième siècle dans ses développements culturels et intellectuels, on ne les a pas encore comparées pour montrer comment leur représentation des profondeurs éclaire l'œuvre général de leur auteur et leur inscription dans une évolution de la pensée au dix-neuvième siècle—dans laquelle intervient, comme je l'ai déjà dit, une pensée corrélée de la littérature, de la Terre et de l'humanité.

Le troisième chapitre sera donc consacré aux œuvres de Jules Michelet, *La Mer* et *La Montagne*. Je montrerai comment chez Michelet, l'immersion amène à la révélation de la Terre comme un miroir, et plus précisément, comme un beau miroir où se contempler. Le franchissement des surfaces miroitantes de la Terre permet l'accession au savoir et assure la

découverte d'une vérité qui concerne les êtres humains pris dans le temps de l'histoire. Le monde des profondeurs naturelles, terrestres et marines, forme en effet le double du monde humain, mais un double idéalisé toutefois. Cela étant, la croyance en la pleine réussite de l'immersion annoncée par l'auteur qui se peint en Narcisse vainqueur, nécessite la croyance en un autre miroir, celui du langage comme reflet mimétique du réel, et repose d'autre part, sur la foi du lecteur dans l'écriture michelétienne.

Dans le quatrième chapitre, j'analyserai les figures d'immersion dans *Les Travailleurs de la mer* et *L'Homme qui rit* de Victor Hugo. Je démontrerai comment, chez Victor Hugo, la Terre est un obstacle, c'est-à-dire comment elle se présente à l'être humain immergé et à sa compréhension en tant que matière *et* en tant que mystère. De ce fait, la possibilité de l'accession au savoir grâce à l'immersion dans les profondeurs terrestres marque un recul par rapport aux œuvres de Jules Michelet. Recul mais non pas disparition: la Terre-obstacle, et plus précisément les espaces-obstacles auxquels sont confrontés les personnages qui font l'expérience des profondeurs, s'ils engagent à une lutte pour la survie, font aussi accéder à une forme de sur-vie. Nous verrons que c'est le cas pour Gilliatt, héros des *Travailleurs de la mer*, en tant qu'il est bricoleur des rochers Douvres. Le savoir transcendant se fait pressentir, apparaît dans la présence de son mystère et sa révélation fait l'objet d'un double report: au temps de la mort et au seuil du livre. L'obstacle à franchir est finalement aussi celui de l'écriture. Se retrouve ici la figure de la génialité romantique qui associe l'écriture à un au-delà d'elle-même.

Enfin, le cinquième chapitre portera sur les deux romans de Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre* et *Vingt mille lieues sous les mers*. Nous verrons comment, alors que les voyages dans les profondeurs de la Terre semblent réaliser leur promesse de conquête spatiale et intellectuelle, un renversement s'opère qui met un terme aux ambitions humaines. Tout compte fait, la Terre est une limite. Ainsi, l'immersion, bien plutôt que de permettre

l'accession à un savoir transcendant, enseigne les limites de la connaissance humaine.

L'ambition humaine s'avère vanité. Dans *Voyage au centre de la Terre*, les fanfaronnades du professeur Lidenbrock l'apparentent au personnage du schlemihl dans le sens où son enthousiasme fervent et constant, qui n'est jamais payé de succès, en fait un "loser" sublime et l'entraîne à éprouver maintes fois un sentiment des limites. J'explorerai enfin l'autre versant de la "schlemihlitude" qui consiste pour le personnage de savant malchanceux à se déplacer sans cesse pour connaître et je montrerai comment il fait écho à l'activité d'écrivain telle que Jules Verne l'envisage pour lui-même.

Voilà donc les lignes directrices de l'exploration intellectuelle et littéraire que je me propose de mener ici. Il apparaîtra, me semble-t-il, et en ajout des différentes définitions de la profondeur que nous rencontrerons, que la profondeur de la Terre est ce avec quoi nous n'aurons jamais fini. Je voudrais par cette dernière remarque souligner que l'étude des figures d'immersion ouvre sur une réflexion toujours renouvelée dont l'enjeu demeure les liens fondamentaux de l'être humain à la planète qu'il habite.

¹ Noter à ce propos l'origine commune de l'adjectif *profond*, du latin *profundus*, et de *fondamental*, du latin chrétien *fundamentalis*, tous deux issus du nom latin *fundus*,i: "fond de quelque chose...; limite, point extrême; partie essentielle de quelque chose; fonds de terre" ("fond," *Trésor de la Langue Française informatisé*).

² *Immergere*, dérivé lui-même de *mergere* (de l'indo-européen *mezg) et du préfixe *-in* à valeur locative. Voir le dictionnaire Gaffiot, pour les sens de *mergere*, principalement: "plonger," "enfoncer," "faire pénétrer dans" et dans ses emplois figuratifs: "engloutir, précipiter dans" et "cacher, rendre invisible" (970).

³ Il avait accusé réception et fait compliment du livre à Jules Michelet dans une lettre datée du 18 janvier 1861.

⁴ Je renvoie à ce sujet au développement sur la “Terre mouvante, horrible, exquise,” des pages 297-302 de l’essai de Maurice Blanchot. J’évoquerai simplement deux des citations du passage, emblématiques de ce retour de la Terre, successivement celles de Rilke et de Van Gogh: “Terre, n’est-ce pas ce que tu veux, invisible en nous renaître?” et “Je suis attaché à la terre” (297).

⁵ Je renvoie à l’ouvrage de Paul Bénichou. S’il va probablement de soi que l’on peut considérer Jules Michelet et Victor Hugo comme des prophètes de leur temps, ce n’est peut-être pas le cas pour Jules Verne. Mais, précisément, le travail que je présente ici montrera que Jules Verne mérite largement ce terme dans ce que son œuvre révèle de notre époque et de ses rapports problématiques à la Terre.

CHAPITRE I

LE DIX-NEUVIÈME, SIÈCLE DES PROFONDEURS

Nota bene: les représentations des tableaux évoqués au premier chapitre sont insérées entre les parties “Le 18^e siècle entre surface et profondeur” et “Les abymes du 19^e siècle,” aux pages 30-34.

Le nom de *profondeur* fait partie des termes polysémiques qui sont comme en balance entre leurs sens concrets et leurs sens figuratifs et entre leurs dénnotations et leurs connotations—plus leur définition est vague, plus il semble qu’ils font appel à l’intuition mais, naturellement, plus leur définition est précise, moins ils requièrent l’éclairage de l’intuition. Une autre manière de signifier le dualisme de ce nom est de recourir à la double expression de *prose* et de *poésie des profondeurs*. D’un côté, nous avons la mesure, pratique et utile instrument aux mains des constructeurs en dur, de l’autre le songe de l’abîme dont on est bien incertain d’en connaître jamais le fond. Et lorsque l’on regarde “en bas,” “plus bas que la cave”—selon la réplique d’Axel, héros du *Voyage au centre de la Terre*—que distingue-t-on de la prose ou de la poésie des profondeurs?

Je vais ici étudier les rapports entre les profondeurs métaphysiques et les profondeurs physiques de la Terre au dix-neuvième siècle. Ce rapport ne semble pas symétrique. Je commencerai par voir qu’il peut exister des profondeurs physiques sans métaphysique mais l’inverse ne semble pas vrai. La métaphysique des profondeurs rencontre, tôt ou tard la

physique des profondeurs, quand elle ne naît pas d'elle. Dans le premier cas, les profondeurs terrestres donnent lieu à des représentations prosaïques—des profondeurs sans profondeur?—dans l'autre cas, les profondeurs terrestres sont l'objet de représentations poétiques.

Avant de passer à l'analyse de ces rapports, je ferai remarquer que la qualité profonde, aussi désignée par l'adjectif *altus* en latin (dictionnaire Gaffiot 107-08), est ambivalente: on pourrait également considérer la profondeur s'étendant au-dessus de nous. Victor Hugo écrit notamment sur les deux gouffres, du bas et du haut, et situe l'être entre ses deux inconnus. Chez certains poètes et chez certains penseurs, on y retrouverait les mêmes qualités de mystère et de silence. Cependant, je me concentrerai dans cette étude sur l'imaginaire des profondeurs de la Terre. Comme je l'ai souligné en introduction, mon but est de montrer comment les représentations des abîmes terrestres deviennent liées, au dix-neuvième siècle, à des enjeux épistémologiques et ontologiques majeurs. Je partirai d'un événement qui a amené au premier plan de l'actualité les profondeurs physiques de la planète et qui a fait que l'époque s'est passionnée pour elles d'une manière nouvelle.

La prose des profondeurs de la Terre

DE L'ÉLECTRICITÉ AU FOND DES MERS

“Confondre l'espace, annuler le temps, devancer le soleil dans sa course autour de la terre” (“Expédition” 537): c'est ce que la très jeune science de la télégraphie océanique a accompli en cette année 1866 d'après Henri Blerzy. Ces quelques mots enthousiastes du contributeur de la *Revue des deux mondes* font prendre la mesure de la ferveur qu'a suscité l'invention du câble télégraphique océanique et particulièrement de celui qui reliait le vieux et le nouveau continent.⁶ En 1854, l'industriel américain Cyrus West Field promeut l'idée d'un câble transatlantique. Si le projet apparaissait fou au plus grand nombre, quelques années

seulement suffisent à sa réalisation et à la date historique du 14 août 1858, grâce à l'électricité qui circule au fond de l'Atlantique, un premier message est échangé entre le président Buchanan et la reine Victoria.

Une des principales revues de l'époque, la *Revue des deux mondes*, est révélatrice de la passion suscitée par la télégraphie océanique à l'époque. Plusieurs articles y sont consacrés durant la décennie des années 1860. En quatre articles, écrits entre 1862 et 1866, Henri Blerzy détaille ses différents aspects. L'auteur insiste sur les difficultés de l'entreprise dont les scientifiques et les ingénieurs viendront pourtant à bout, sur l'importance des capitaux réunis pour cette bonne cause—celle du progrès de l'humanité—sur la confiance dans la réussite finale et, enfin, sur l'augmentation considérable de la connaissance des fonds marins. C'est ce dernier point qui m'intéresse particulièrement ici. L'actualité de la pose des câbles océaniques, qui s'est accompagnée d'un fort intérêt pour les profondeurs marines, a entraîné un accroissement sensible de la connaissance des fonds marins. Mais que signifie donc pour Henri Blerzy connaître les profondeurs? Quelles représentations la *Revue des deux mondes* en propose-t-elle en cette décennie des années 1860?

La description des profondeurs océaniques par Henri Blerzy est exemplaire de la pensée positiviste qui a été formulée deux décennies auparavant par Auguste Comte et qui constitue le courant scientifique dominant de cette seconde moitié du dix-neuvième siècle. La vision générale du contributeur à la *Revue des deux mondes* est éminemment prosaïque et le terme de *profondeur* est réduit à son sens concret de mesure. Henri Blerzy met précisément en avant le travail de mesure des profondeurs, point de départ incontournable à la pose des câbles pour lequel le lieutenant de vaisseau américain Matthew Fontaine Maury, inspecteur du "Dépôt des cartes et instruments de la marine" a joué un rôle primordial. De nombreux sondages lui permettent de dessiner en 1855 la première carte des grands fonds de l'Atlantique Nord. D'autre part, les sondages effectués amènent Henri Blerzy à constater, en

accord avec le *Cours de philosophie positive* (1830) de Comte, que la connaissance est liée à l'utilité: "La science, pour se développer, attend qu'elle ait un rôle pratique à remplir. Les savants ne prêtèrent quelque attention à la *mer profonde* que le jour où les premiers essais de télégraphie sous-marine vinrent donner à cette nouvelle étude un intérêt immédiat d'utilité" ("Explorations" 706). Les fonds marins intéressent pour autant qu'ils soient exploitables. Réduits à une dimension pratique, ils forment un ensemble de phénomènes connaissables. Henri Blerzy se félicite ainsi à plusieurs reprises de la découverte par les scientifiques des lois des profondeurs qui rendent leur exploitation possible. Ceci rejoint l'affirmation comtienne de la *Première leçon* de ne s'attacher qu'à la connaissance de faits réels et observables:

dans l'état positif, l'esprit humain reconnaissant l'impossibilité d'obtenir des notions absolues, renonce à chercher l'origine et la destination de l'univers, et à connaître les causes intimes des phénomènes, pour s'attacher uniquement à découvrir, par l'usage bien combiné du raisonnement et de l'observation, leurs lois effectives... (4)

Par ailleurs, la description des profondeurs par Henri Blerzy est remarquable par l'absence de quelque trait saillant qui pourrait piquer l'imagination de ses lecteurs:

En résumé, la mer profonde, c'est-à-dire la région qui commence à quelques centaines de mètres de profondeur, se présente à nous dans des conditions remarquablement uniformes: même sol, une couche d'oaze qui s'accroît lentement par l'effet des siècles; même température, 4 degrés au-dessus de zéro; quelques rares habitants, appartenant tous sans doute aux espèces inférieures; un repos presque absolu, sauf quelques mouvements imperceptibles des eaux de haut en bas et de bas en haut. ("Explorations" 713)

Des étoiles de mer, des coquillages et de grosses huîtres, pour l'essentiel, parsèment ici et là les fonds: point de monstres marins ou d'animaux prodigieux donc mais point non plus le vide absolu qui pourrait être une autre source de fascination. Toujours suivant la conception positiviste, il est particulièrement emblématique que l'évocation de l'Atlantide, si propice à la rêverie depuis l'Antiquité, aboutisse à la mention de ses sommets comme possibles pylônes:

Il y a donc quelque fondement à chercher les hauts plateaux et les chaînes de montagnes de ce continent disparu pour y déposer les câbles destinés à rattacher les deux parties du monde. Les lignes télégraphiques qui s'appuieraient sur les sommets apparents de l'antique Atlantide rempliraient un double but: elles reliaient à l'Europe quelques-unes des principales colonies ... et elles nous mettraient en correspondance avec les États-Unis.
(“Esquisse” 956)

À la même époque, dans un autre article publié dans cette même revue, Henri Blerzy prône une éducation scientifique dans laquelle on peut reconnaître les préceptes positivistes. Auguste Comte indiquait dans son *Cours de philosophie* que la science devait se fonder sur l'observation des faits mais que le raisonnement devait contrôler l'observation. Henri Blerzy reprend cet équilibre entre faits et lois en indiquant deux méthodes d'enseignement possibles: “la méthode analytique qui montre d'abord les faits et fait ressortir de leur comparaison les principes par lesquels ils sont régis; la méthode synthétique, qui énonce d'abord les principes et énumère ensuite les faits par lesquels les principes sont confirmés” (“Méthode” 508). À cela, il oppose une éducation qu'il condamne pour se servir d'un “condiment surnaturel,” c'est-à-dire de “monstres et [de] merveilles” qui sont une “nourriture malsaine” (“Méthode” 510). En mentionnant l'Atlantide relativement à son emploi pratique stratégique dans son article sur l'exploitation des profondeurs marines et en faisant disparaître ici ce qu'il nomme là des *chimères*, Blerzy poursuit le même but de vider les profondeurs de

tout “condiment surnaturel” et s’en tient à une représentation strictement positiviste. Voici donc une représentation des profondeurs physiques sans métaphysique des profondeurs.

Enfin, Henri Blerzy associe la connaissance des profondeurs au Progrès. Nous reconnaissons encore une fois le *credo* positiviste: la science, la technologie et l’industrie—ici celles de la télégraphie océanique—vainquent les obstacles naturels en vue d’améliorer la société et d’apporter aux hommes une vie meilleure. Le ton général des articles de Blerzy est très optimiste. Il affirme sa “plus robuste confiance dans l’avenir de [l’] industrie” télégraphique océanique (“Explorations” 734) et conclut un de ses articles en appelant les hommes à se réunir autour de “l’amour du progrès” (“Esquisse” 959).

ET DU SOLEIL EN CAVE

Cette représentation des profondeurs de la mer dont on retient les qualités d’exploitabilité en vue du Progrès à une époque où domine le positivisme, est tout à fait comparable à une certaine vision des profondeurs de la terre. La seconde moitié du dix-neuvième siècle découvre l’usage qu’on peut faire du sous-sol marin en même temps que l’étendue du potentiel énergétique recelé par le sous-sol terrestre et exploitable industriellement. Les profondeurs sont alors avant tout des lieux de ressource. En cela, les représentations positivistes convoquent un sens du radical de *profondeur*: *fonds* entendu comme *bien* ou *capital*.

La *Revue des deux mondes*, emblématique des intérêts de son époque, consacre régulièrement des articles aux mines comme à la télégraphie océanique. Qu’elles soient de charbon—ou houillères—, d’or, d’argent, de diamant, de fer ou qu’elles renferment du pétrole, les mines participent toutes au développement du Progrès. En 1864, Henri Blerzy écrit un article sur les mines d’or d’Australie mais c’est surtout l’ingénieur des mines Louis Laurent Simonin qui contribue à la *Revue des deux mondes* sur ce sujet. L’auteur connu pour

La Vie souterraine ou les mines et les mineurs (1867) est un adepte du paternalisme pour qui la mine doit être au centre de la vie des mineurs. Dans un article de 1865, après avoir loué les nombreux bienfaits de la houille,⁷ Simonin aborde le problème—déjà posé donc—de l'épuisement de ce qu'il nomme "le pain quotidien de l'industrie" (268). Mais ici aussi, l'optimisme prévaut et l'auteur assure un peu plus loin dans l'article "qu'après la houille l'éternelle sagesse qui régit le monde nous fera découvrir quelque chose d'équivalent, fût-ce dans le soleil" (271).

Henri Blerzy affirmait sa volonté de s'en tenir à une définition concrète, géométrique et raisonnée des profondeurs de la mer où tout élément imaginaire était évacué. La représentation des profondeurs par les deux auteurs participe cependant d'une Foi dans le Progrès aux attributs divins pour lequel l'énergie sert d'aliment, ce qu'illustre la métaphore oxymorique employée par Louis Laurent Simonin, "le charbon, c'est du soleil en cave" ("Extraction" 271). Ce n'est sûrement pas non plus un hasard si Simonin parle du charbon comme du pain quotidien, selon la formule que nous avons déjà mentionnée. C'est à la profondeur de la terre que l'homme de l'époque industrielle demande le *panem nostrum quotidianum* que l'orant demande à Dieu dans le *Pater Noster*. Les représentations des profondeurs de Blerzy et de Simonin ne sont pas objectives—au sens d'une mimesis évidemment impossible à atteindre et selon la méthode positiviste qui s'efforce d'atteindre ce qui existe en tant que tel indépendamment de nous. Mais elles reposent sur une glorification de l'énergie qui permet le progrès et qu'exploite le génie humain des peuples policés grâce à la science et à la technologie. Cette attitude ne rejoint-elle pas après tout celle d'Auguste Comte qui fait du positivisme la nouvelle religion dont il serait le grand prêtre?

Dans ces articles sur la télégraphie océanique, Henri Blerzy insiste sur le nom d'*âme* donné au fil électrique central du câble. Ici aussi, la métaphore est révélatrice. L'auteur vise à substituer une vision positiviste, pour qui il n'y a d'"âme" qu'électrique, à une autre vision

que je qualifierai ici rapidement de poétique. C'est aussi cet autre genre de représentation qu'il attaque lorsqu'il juge:

Les projets télégraphiques seraient infinis en nombre et surtout en étendue, si l'on enregistrerait toutes les rêveries des hommes étrangers à la science. Nous ne pouvons nous intéresser qu'aux entreprises qui ont été conçues et étudiées par des savants initiés aux difficultés géographiques de même qu'aux obstacles scientifiques de ces opérations.... ("Esquisse" 933)

Avant d'étudier ces représentations que Blerzy dénonce comme chimériques, il faut s'intéresser au dix-huitième siècle. En effet, la division entre prose et poésie des profondeurs au dix-neuvième siècle y a ses principales origines.

Le dix-huitième siècle entre surface et profondeur

Je voudrais ici montrer comment les différents courants de pensée au dix-huitième siècle peuvent être articulés selon les dimensions de surface—le plus souvent—ou de profondeur.⁸ Schématiquement, la vision d'un univers analysable comme une surface aboutira au positivisme du dix-neuvième siècle et à la vision prosaïque des profondeurs de la Terre à laquelle je viens de m'intéresser. En revanche, la représentation d'un univers où domine la dimension de profondeur métaphysique donnera lieu à une poésie des profondeurs. L'espace des profondeurs de la Terre sera alors riche de sens métaphoriques.

LE MONDE COMME UNE SURFACE MÉCANIQUE

Les théories galiléenne et cartésienne, en opposition avec un dix-septième siècle pascalien qui accordait une place prépondérante aux notions d'abîme métaphysique et de providence divine, modifient la représentation du monde. Vers 1715, la théorie du mécanisme universel est dominante en France. Parmi les partisans de la "physique nouvelle," je citerai le

physicien Robert Boyle, en Angleterre puis Fontenelle en France, auteur des *Éléments de la géométrie de l'infini* (1727) qui proposent une explication mécanique de l'univers. La théorie mécaniste prévaut non seulement dans le domaine de la physique mais aussi en biologie et en médecine. Ainsi, la définition de l'être vivant comme une machine, apparue avec le biomécanisme au dix-septième siècle, se développe jusqu'à devenir dominante après 1715. Il est à noter par ailleurs qu'à partir de l'empirisme intellectualiste de Locke, Condillac développe une philosophie sensualiste dans laquelle l'homme est également dépourvu de toute dimension spirituelle. Dans le *Traité des sensations* (1754), le philosophe montre comment l'homme construit sa connaissance à partir de la sensation, comme une statue que l'on doterait de sens.

Dans la pensée mécaniste, l'espace de la géométrie rend compte du monde et la nature est perçue comme un système de lois mathématiques. La nature n'est plus une puissance occulte mais une surface régie par des formules mathématiques, intelligible donc et maîtrisable selon la thèse développée par Descartes dans le *Discours de la méthode* (1637). La nature maîtrisable sera bientôt maîtrisée avec l'utilisation des techniques. Les tableaux de Vernet par exemple, *Les Abords d'une foire* (1774) et son pendant *La Construction d'un grand chemin*, commandes du contrôleur général des Finances de Louis XV, l'abbé Terray, ou sa série des ports de France commanditée par Louis XV, font l'éloge de la puissance française et de l'administration royale en particulier. Ces tableaux de Vernet illustrent la domination de la nature par les hommes qui construisent routes et ponts et qui, par de nouvelles voies terrestres et maritimes, développent des activités commerciales prospères. La mer est alors envisagée comme une surface servant au transport et non pas selon son autre dimension de profondeur.

La figure de l'horloge rend symboliquement compte de la vision aplanie du monde et de l'homme où la nature réduite à un système de lois mécaniques est une notion qui perd

toute épaisseur. Certains tentent de concilier la pensée mécaniste et les exigences de la foi. Cela aboutit à une interprétation d'un Dieu Horloger. Dans *De la recherche de la vérité* (1712), Malebranche par exemple développe l'idée d'un Dieu comme seule et véritable Cause de l'univers. L'abbé Pluche, lui, dans *Le Spectacle de la Nature* (1732-1750) tente d'accorder la pensée mécaniste et la foi avec la représentation d'un Dieu qui agit dans l'univers par des lois générales. L'idée de l'intervention providentielle s'éloigne encore davantage chez Fontenelle qui s'en tient à un strict déterminisme avec la conception d'un univers géométrique uniquement régi par les principes d'inertie et de conservation du mouvement où Dieu est le "Premier Moteur." Cependant, les interprétations finalistes et hiérarchiques, telle celle de Fénelon dans sa *Démonstration de l'existence de Dieu* (1713), où chaque chose est à sa place selon l'ordonnancement de Dieu, s'écartent du cartésianisme. Il est à noter par ailleurs que des cartésiens comme Malebranche ou Fénelon attaquent les thèses "impies" du *Traité théologico-politique* (1670) ou de *l'Éthique* (1677): ils veulent se défendre d'un rapprochement dangereux avec Spinoza et avec sa thèse d'origine cartésienne de la nécessité universelle et parfois aussi, explique Jean Ehrard, marquent un recul "devant les conséquences inavouables de leur propre pensée" (94). Dans cet univers mécanique ordonné par un Dieu horloger, il n'y a nulle place pour une métaphysique de la profondeur.

Si le cartésianisme domine la première moitié du dix-huitième siècle, les Jésuites lui opposent une résistance constante par l'intermédiaire notamment de l'organe des *Mémoires de Trévoux*. Les courants occultistes et piétistes s'opposent également au courant dominant. Des penseurs, tels Saint-Martin, Georg-Christoph Lichtenberg et Karl-Philipp Moritz annoncent les changements à venir.⁹ Leibnitz par sa théorie des "forces vives" s'écarte également d'une pensée géométrique abstraite et réintroduit une dimension de profondeur dans la représentation de l'univers. C'est surtout la physique newtonienne qui va d'abord être perçue comme anticartésienne. La théorie de la gravitation universelle imagine l'univers

comme un ensemble de masses mues dans l'espace. Si les mouvements obéissent à des lois mathématiques, la cause de la gravitation reste cependant inconnue. D'autre part, dans le cadre d'un déterminisme rigide, Isaac Newton réintroduit le principe de liberté: le monde est plein d'un Dieu infiniment libre qui n'est pas seulement initiateur du mouvement mais qui assure aussi son renouvellement. L'œuvre scientifique de Newton s'appuie sur un théisme mystique qui redonne à la nature une dimension mystérieuse. Réapparaît donc chez Newton une dimension essentielle de profondeur dans sa représentation de l'univers.

Les cartésiens du dix-huitième siècle accusent d'abord Newton de proposer une vision quasi magique de la nature qui s'oppose à l'univers intelligible du mécanisme universel. La théorie de la gravitation est rejetée en ce qu'elle s'appuie sur une "qualité occulte" du monde. De la même manière, si Voltaire adhère au newtonisme, il réfute en revanche le Dieu de Newton et lui préfère un Dieu horloger, géomètre et abstrait, proche de celui de Fontenelle. Cependant, vers 1740, la physique newtonienne a gagné la partie contre la théorie des tourbillons de Descartes. L'attraction s'impose mais est intégrée aux schémas du mécanisme traditionnel, annonçant le positivisme du dix-neuvième siècle. Même, la pensée religieuse de Newton mis de côté, sa physique aboutira en partie au déterminisme et à l'athéisme laplaciens qui sont les formes les plus achevées du mécanisme.

LE MONDE, UNE PROFONDEUR EN DEVENIR

Bien que les théories de Descartes et de Galilée aient connu des oppositions et des glissements dans leurs interprétations, elles dominent la première partie du dix-huitième siècle: le monde, régi par des lois mathématiques, n'a nulle épaisseur alors. Mais la crise ouverte par le newtonisme se continue dans la deuxième partie du dix-huitième siècle. Elle est marquée par un rejet de l'impérialisme des mathématiques et un retour aux sciences concrètes. Le nouveau naturalisme de Diderot et l'histoire naturelle de Buffon contribuent de

manière essentielle au bouleversement des idées. Il est emblématique que l'intérêt que l'on avait pour la science optique se reporte sur la géologie et sur la génétique. Ce qui m'intéresse ici est que non seulement le monde et l'homme se pensent à partir de la notion de profondeur mais aussi que l'attention commence à se tourner vers la Terre en ses profondeurs comme lieu de réponses aux interrogations scientifiques.

Buffon oppose à la conception classique d'une nature statique et ordonnée une pensée évolutionniste. Il attribue à la nature une dimension historique et la science de la classification laisse place à l'histoire naturelle. La nature est désormais perçue selon une profondeur temporelle. Les sciences naturelles consistaient à inventorier et à classer le vivant. Le naturaliste Linné notamment faisait en quelque sorte œuvre de collectionneur. Les cabinets de curiosités illustraient la diversité du vivant, souvent à fin dernière de glorifier le Créateur. La nouvelle représentation dynamique de la nature en devenir se substitue à une pensée de l'ordre et à la conception d'une nature immuable. Les mathématiques ne peuvent alors plus rendre compte seules de la réalité du monde dans sa complexité et dans son évolution, de même que la géométrie ne convient plus à la représentation d'une nature devenue opaque.

À ce propos, dans le domaine des arts, le tableau de Joseph de Wright of Derby, *A Philosopher Giving a Lecture at the Orrery* (1766) montre que la pensée mécaniste ne peut tout expliquer. Au centre du tableau une lampe non visible figure le soleil et éclaire les armatures métalliques représentant l'orbite des planètes du système solaire et, plus loin, les visages et les corps du philosophe et de ses élèves. Mais, par un jeu de clair-obscur et selon leur position par rapport à la lampe, les personnages sont plus ou moins éclairés. Une partie des visages et des corps reste dans l'ombre. La lampe n'éclaire pas toute la scène et plus les endroits sont éloignés de la lumière, plus ils sont plongés dans l'obscurité. Les visages reflètent des sentiments divers dont la réflexion tels ceux des deux personnages de profil

encadrant le planétaire. Les jeux d'ombre et de lumière apportent une profondeur au tableau qui répond à l'attitude des personnages qui semblent plongés dans une profonde réflexion. De même que la lampe crée et laisse des zones d'ombre et est impuissante à éclairer tous les personnages et toute la pièce, de même la mécanique des astres figurée par la construction est impuissante à tout expliquer et ne peut éclairer toute la profondeur des êtres et des choses. Le tableau *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (1768) du même peintre amène à un constat identique. La science ne peut tout expliquer, pas du moins les différentes réactions des hommes devant l'expérience de physique, ni par la fenêtre, la nuit nuageuse partiellement éclairée par la lune. Ici aussi le centre éclairé où a lieu l'expérience scientifique révèle mais ne pénètre pas les profondeurs obscures et mystérieuses à l'entour. Les limites de la lumière signalent aussi métaphoriquement les limites de la science.

On découvre également une nouvelle profondeur au monde alors qu'on applique les thèses évolutionnistes aux sciences de la Terre. L'essai de Buffon, *Histoire et théorie de la Terre* (1749) marque le point de départ de la géologie moderne. L'étude des fossiles qui servait à appuyer la théorie diluvienne—c'est-à-dire une histoire de la Terre conforme à la Bible—démontre désormais la longue loi d'évolution de la Terre. Pour Buffon et les savants “neptuniens,” c'est la mer qui est la cause essentielle des changements du globe terrestre. La géologie mène à la paléontologie et à l'étude des espèces disparues. La Terre apparaît bien plus vieille que la théorie diluvienne ne le laissait supposer. Elle existait avant l'apparition des hommes. La nouvelle profondeur temporelle attribuée à la Terre coïncide avec une redécouverte de sa profondeur physique. Dans ses profondeurs terrestres et océaniques gisent les traces des changements, ou pour les actualistes les traces des bouleversements, et la mémoire des vies depuis longtemps éteintes.

Diderot, fondateur du néo-naturalisme, partage les convictions de Buffon quant au caractère historique de la nature. Il défend lui aussi la supériorité des sciences

expérimentales. Il oppose à la finalité externe de la Création la finalité interne de la nature. Celle-ci évolue incessamment, tâtonne, se trompe et est soumise au hasard. Cette conception dynamiste de la matière implique là aussi une dimension de profondeur. Ainsi, la conception d'un univers-horloge fait place à la conception d'une nature-animal. Les explications biologiques supplantent les explications mécanistes.

LES TREMBLEMENTS DE TERRE

Si on commence à envisager la Terre et la nature dans leur longue évolution temporelle, l'historiographie du siècle des Lumières propose cependant une vision plane de l'expérience historique des hommes. Dans *Metahistory, the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Hayden White, montre comment l'histoire au dix-huitième siècle est pensée selon le modèle mécaniste où les événements se succèdent selon de simples relations de cause à effet. La chronique des événements nous apprend, au mieux, à différencier les types de la nature humaine. Voltaire par exemple reste fidèle à la conception d'un monde fixe dans lequel rien ne change véritablement. Sa pensée historique se développe à partir des assises d'un ordre universel stable et d'une nature aux lois constantes. C'est dire au fond, qu'il n'y a pas d'histoire. Hayden White classe, d'autre part, l'historiographie du siècle des Lumières selon le mode ironique. En effet, Voltaire aussi bien que Hume ou Gibbon pose un regard critique ironique sur les efforts des hommes—et sur le leur propre—à donner un sens aux événements.

Pourtant “des choses arrivent” et parfois des catastrophes—naturelles et politiques—qui rompent l'harmonieuse régularité mécanique du temps. À une époque qui ne se satisfait plus de l'arbitraire divin, comment penser la catastrophe si l'on s'en tient à une conception mécanique de la Terre d'une part et de l'histoire d'autre part? Les réactions au tremblement de terre de Lisbonne de 1755¹⁰ sont emblématiques de la pensée historique du siècle des

Lumières. S'ils subsistent des auteurs, tels Le Brun ou Madame de Genlis, qui avancent des raisons à la catastrophe fondées sur le principe de justice divine—Lisbonne méritait le châtement divin reçu—l'analyse voltairienne qui range les explications providentialistes au nombre des réactions obscurantistes marque les esprits. Dans le "Poème sur le désastre de Lisbonne," contre l'optimisme et contre Leibniz, Voltaire pose l'énigme du mal; l'homme ne saurait y apporter de réponses toutefois. S'il est un enseignement tiré du tremblement de terre, c'est que "[la] nature est muette, on l'interroge en vain" (163). En revanche, le mal humain a pour cause la volonté de trouver une explication transcendante aux événements. L'allégorie, qui tente d'apporter une signification à ce qui ne saurait en avoir, est à proscrire dans un monde que la transcendance et l'abstraction échouent à éclairer.

Né dans les profondeurs de la Terre, le séisme de Lisbonne ne laisse cependant pas d'inquiéter. Le schéma mécanique classique d'une nature-horloge ne peut rendre compte d'une nature aux soubresauts imprévisibles. Certains voient là une bonne raison pour abandonner le modèle mécaniste superficiel et pour chercher dans les profondeurs cachées de la Terre des lois de la nature encore inconnues. C'est le cas du modèle thermodynamique qui prête à la nature une complexité et une importance nouvelles comme le font les théories naturalistes de Diderot et évolutionnistes de Buffon. Un an après le tremblement de terre de Lisbonne, Kant publie deux articles et un fascicule consacrés aux théories sismiques et fournit une première explication physique aux séismes qui seraient dus à l'agitation de gaz chauds souterrains. Ces écrits sont considérés par certains comme les premiers ouvrages de sismologie.

Ainsi l'attention, et en premier lieu celle des savants, se porte sur les profondeurs de la Terre. Les sciences de la terre—la géologie et la sismologie à peine naissante—commencent à interroger les profondeurs de la planète. Liée à la découverte de ces espaces, c'est une nouvelle dimension de profondeur que l'on prête à la nature, aux êtres vivants et à

la planète en devenir. Le tremblement de terre devient d'autre part la métaphore des bouleversements politiques comme celui de la Révolution française. La profondeur concrète de la Terre rencontre les profondeurs abstraites du temps et de l'évolution.

Par ailleurs, la catégorie du sublime redéfinie d'abord par Edmund Burke dans *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) puis par Kant dans *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764) et dans la *Critique de la faculté de juger* (1791) permet de penser ce qui est hors des limites, le déchaînement de la nature ou l'événement extrême, dirions-nous aujourd'hui, comme le tremblement de terre de Lisbonne. Pour Longin, dans la traduction de Boileau du *Traité du sublime* (1674), le sublime est une catégorie du discours. Mais à partir de l'ouvrage de Burke, le sublime est une qualité de l'objet contemplé. Il y est défini négativement. Face au spectacle incompréhensible de la nature déchaînée, il n'est pas question d'un accès à une transcendance mais au contraire d'une rupture de sens dans la relation du sujet à l'objet.¹¹ Ainsi, à côté des tableaux de Vernet que j'évoquais précédemment et qui figurent une "nature employée," selon le terme de l'Encyclopédie, d'autres tableaux de Vernet représentent une nature indomptée. Par exemple, le groupe de deux paysages *Un bateau dans la tempête* (1773) et son pendant *Paysage au lever du soleil avec pêcheurs*, figurent ces deux aspects. Le naufrage reste toujours possible. Il est un risque inhérent à la société civilisée et, près des côtes, les spectateurs assistent impuissants au drame, tel celui qui se joue dans *Paul et Virginie* (1789), le roman à grand succès de Bernardin de Saint-Pierre. La profondeur sublime qui se découvre dans la tempête en mer est celle d'un abîme où vont se perdre le sens et la raison.

LA TRANSPARENCE IMPOSSIBLE

Pour finir cet aperçu du dix-huitième siècle selon les pensées de la surface et de la profondeur et avant de revenir à la question de la profondeur au dix-neuvième siècle, je

m'arrêterai un instant sur les figures de Kant et de Rousseau. En réhabilitant le sentiment, Rousseau propose et annonce une nouvelle vision de l'homme qui sera déterminante pour les Romantiques. Dans son essai *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Jean Starobinski a montré que l'idéal de transparence et de clarté de l'auteur suisse se heurtait à de l'opacité. Jean-Jacques Rousseau voudrait notamment se montrer aux autres aussi transparent qu'il apparaît à sa propre conscience. Mais les autres le méjugent et il n'est de clarté intérieure que pour lui seul. Par le moyen de l'autobiographie, il veut livrer à ses lecteurs la vérité intérieure de son être et se peindre tel qu'il est, *intus et in cute*, selon la citation en exergue des *Confessions*. Mais l'entreprise n'est pas sans obstacles. D'une part il existe le risque que le lecteur se trompe dans son interprétation ou lui soit hostile mais surtout l'écriture est une médiation qui ne permet ni de tout dire ni de restituer l'innocence première du sentiment passé. La transparence immédiate que recherche Rousseau est donc inaccessible car le dévoilement de soi passe par le langage qui reste une médiation. Se dire dans la vérité de son être est cependant possible dans une écriture libre et sincère qui devient le dévoilement même mais qui est toujours en train de s'accomplir. Ainsi, l'opacité que l'on découvre ici avec Rousseau est aussi et déjà celle du langage. L'obscurité regrettable du moi de Rousseau pour les autres amène à un autre aspect du thème de la profondeur qui est celle de l'individu. Le titre de cette partie fait référence au recueil regroupant les aphorismes d'Arthur Schnitzler—écrivain viennois à qui Freud avait un jour confié le sentiment de familiarité qu'il ressentait à lire son œuvre—soit *la transparence impossible* comme un rappel, si besoin était, de la fécondité pérenne de la thématique des profondeurs humaines.

Par une autre voie que celle de Rousseau, Kant va également amorcer les bouleversements à venir. Le criticisme kantien va conduire à une recherche de l'absolu en montrant que l'univers est autre chose que ce que manifestent nos sens et notre entendement. Kant va d'autre part permettre la réhabilitation de la faculté imaginative alors que l'intellect

ne peut atteindre le domaine de la chose en soi. Dans son expérience des profondeurs, une partie du dix-neuvième siècle retiendra notamment l'expérience de Rousseau, le criticisme de Kant et les théories d'auteurs comme Buffon ou Diderot qui, au dix-huitième siècle, ont amené à sonder au-delà de la surface. Le monde va se découvrir selon une nouvelle dimension de profondeur métaphysique.



La Construction d'un grand chemin, Claude Joseph Vernet, 1774



Les Abords d'une foire, Claude Joseph Vernet, 1774



Un bateau dans la tempête, Claude Joseph Vernet, 1773



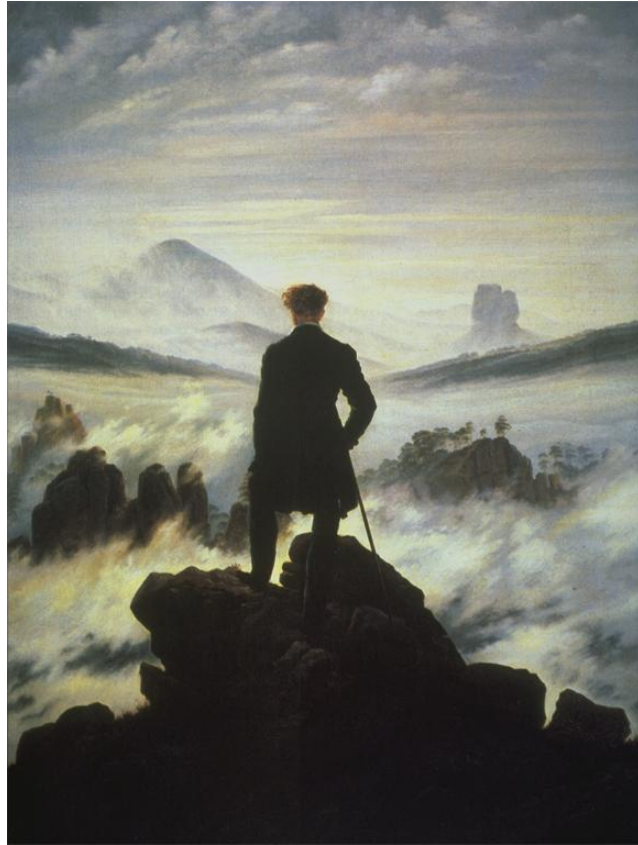
Et son pendant: *Paysage au lever du soleil avec pêcheurs*, Claude Joseph Vernet, 1773



A Philosopher Giving a Lecture at the Orrery, Joseph Wright of Derby, 1766



An Experiment on a Bird in an Air Pump, Joseph Wright of Derby, 1768



Der Wanderer über dem Nebelmeer, Caspar David Friedrich, 1817-18



Gordale Scar, James Ward, 1815 (exposition)



Un Bar aux Folies Bergère, Edouard Manet, 1882



Slave Ship (Slavers Throwing overboard the Dead and Dying—Typhoon coming on), Joseph Mallord William Turner, 1840

Les abîmes du dix-neuvième siècle

Dans *Faits et croyances* (1840), Victor Hugo regrette “l’Y de l’ancienne orthographe du mot abîme. Car Y était du nombre de ces lettres qui ont un double avantage: indiquer l’étymologie et faire peindre la chose par le mot: ABYME” (162). J’inaugure cette partie consacrée à la poésie des profondeurs au dix-neuvième siècle par cette citation et je m’en inspire pour le titre car cette remarque d’Hugo illustre la richesse et la complexité des notions de profondeurs et d’abîme qui vont transformer la vision du monde alors. D’une part le cratylisme hugolien qui apparaît ici établit des correspondances entre le mot et la chose et entre l’alphabet et la Nature. La vision allégorique du monde, dont le cratylisme de Victor Hugo est un élément, est un des aspects de la profondeur au dix-neuvième siècle. Le sens de ces correspondances est une double énigme à décrypter pour l’homme: à la profondeur troublante du monde répond celle, tout aussi mystérieuse du langage et des langues. Par ailleurs, un autre aspect de la profondeur des langues est leur évolution historique. Pour Hugo, les langues sont en devenir et c’est accéder à un sens enrichi que de se retourner vers les origines des mots comme il le fait ici pour l’étymologie du mot *abîme*.¹² Enfin, à travers la lettre Y, la citation fait état de la diversité des sens métaphysiques de la profondeur. La lettre Y, indique Hugo dans *Alpes et Pyrénées* (1890, parution), a “des significations sans nombre”: “L’arbre est un Y; l’embranchement de deux routes est un Y; le confluent de deux rivières est un Y; une tête d’âne ou de bœuf est un Y; un verre sur son pied est un Y; un lys sur sa tige est un Y; un suppliant qui lève les bras au ciel est un Y” (684). La polysémie de cette lettre, qui porte en elle l’ambivalence, signale les multiples valeurs de la “chose abîme,” et notamment des abîmes terrestres, qui connotent autant le vice que la vertu.

Ainsi, nous entrevoyons ici comment une partie du dix-neuvième siècle invente une poésie des profondeurs qui rompt avec une pensée mécaniste de la surface. Les profondeurs

de la mer et de la terre ont leur part dans cette poésie des profondeurs. Leur représentation s'oppose à la vision prosaïque positiviste des profondeurs de la planète que j'ai étudiée en première partie de ce chapitre. Je vais maintenant m'intéresser aux profondeurs métaphysiques et aux rapprochements entre les profondeurs physiques et métaphysiques tels qu'ils peuvent être envisagés dans différents domaines de représentation et de discours du dix-neuvième siècle. Mon but est de proposer un aperçu des nouvelles potentialités que l'on prête au mot *profondeur* et de montrer comment, dans bien des domaines et pour bien des discours—philosophiques, historiques, artistiques...—la notion de *profondeur* est centrale.

LES PROFONDEURS ROMANTIQUES OU LA RECHERCHE DE L'ABSOLU

Je commencerai par le vaste mouvement romantique et, précisément, je donnerai le nom générique de Romantisme aux bouleversements des représentations dont la dimension essentielle commune sera la Profondeur. Durant la décennie des années 1770 en Allemagne, la génération du *Sturm und Drang*, porte déjà en elle les inspirations romantiques contre le mécanisme et sa confiance dans une raison superficielle. Regroupé autour de la figure tutélaire de Goethe et de celles de Hamann et de Herder, ce courant renoue avec les mystères de l'existence humaine et d'un infini dont l'homme fait partie et qui dépasse son entendement. Goethe appelle à la redécouverte—je pense notamment au texte dit des deux infinis de Pascal—des profondeurs de la terre et du ciel. Ainsi, réagissant à la lecture du *Système de la Nature* (1770) où le baron d'Holbach expose sa théorie mécaniste matérialiste, le poète allemand qui combat par ailleurs le système newtonien écrit: “Que tout nous semblait creux et vide dans cette triste semi-obscurité de l'athéisme où disparaissaient la terre avec ses produits, le ciel avec toutes ses étoiles! ” (315).

À la suite de cette génération du *Sturm und Drang*, naît en Allemagne à la toute fin du dix-huitième siècle, le romantisme premier, théorique, que l'on appellera aussi le

romantisme d'Iéna. En six numéros parus entre 1798 et 1800, la revue *Athenaeum*, dirigée par les frères Auguste-Wilhelm et Friedrich Schlegel, tous deux philologues et entourés de collaborateurs tels Schleiermacher, Novalis, Tieck et Schelling, pose la question de ce qu'est la littérature et dresse le portrait de l'homme comme d'un être plongé dans le mystère infini de la vie.¹³

Dans l'introduction à la *Philosophie de l'art* (1859, posthume), Schelling définit l'art comme "un épanchement de l'absolu" (406). Le poème est une forme finie qui manifeste l'infini du monde. Ce rapport entre la forme finie et l'infini sur laquelle elle ouvre détermine la forme allégorique de l'œuvre d'art. De la même manière, lors des conférences données en 1800-01 et annoncées sous le titre des *Leçons sur l'art et la littérature*, A. W. Schlegel parle de la composition poétique comme d'"une éternelle symbolisation" (343):

Comment donc l'infini peut-il se trouver à la surface, accéder à la manifestation? Uniquement de manière symbolique, en images et en signes. La vision non-poétique des choses est celle qui considère que tout est dit sur elles avec les perceptions des sens et les déterminations de l'entendement; la vision poétique est celle qui ne cesse de les interpréter et qui voit en elles une inépuisable figurabilité. (343)

Il apparaît ici que ce qui constitue une présentation de l'infini par le fini relève d'une ouverture vers une profondeur. Schelling conclut le paragraphe en ramenant le rapport entre fini et infini au rapport entre une surface et une profondeur: "ou bien nous cherchons une enveloppe extérieure pour une réalité spirituelle, ou bien nous rapportons un extérieur à un intérieur invisible," explique-t-il (343). La spirale symbolise ce mouvement en profondeur, jamais achevé, vers un centre. Enfin, nous voyons ici comment la recherche romantique de l'absolu porte en elle sa propre définition du sublime. Dans le même texte, A. W. Schlegel le

constate: “Selon Schelling, la beauté est l’infini dans une présentation finie; dans une telle définition, le sublime comme il se doit, est déjà compris” (342).

Pour les Romantiques la profondeur sera donc le nouveau lieu du sublime et de la transcendance, et lieu véritablement car la vision romantique ne distingue pas la profondeur de la poésie des profondeurs terrestres et les unit, comme ici F. Schlegel dans *Entretien sur la poésie* (1800), dans une réciprocité créatrice:

Tel que de lui-même le noyau de la terre s’est couvert de formations et de végétaux, telle que d’elle-même la vie a jailli des profondeurs, et tout s’est peuplé d’êtres qui joyeusement se sont multipliés, c’est ainsi que d’elle-même la poésie s’épanouit, engendrée par la force originelle invisible de l’humanité, quand le chaud rayon du soleil divin la touche et la féconde. (290)

À plus vaste échelle encore, la profondeur du monde, celle des hommes et celle de la poésie se confondent avec ce que Schlegel nomme dans le même *Entretien* “la mer universelle” (289).

En France, les générations de 1815 et de 1830 découvriront le sens renouvelé de la profondeur. Dans l’introduction à son célèbre essai, *L’Âme romantique et le rêve*, Albert Béguin constate que la profondeur est la dimension commune aux mythes constitutifs du romantisme: ceux de l’Âme, de l’Unité, de l’Inconscient et de la Nuit. Dans ces ouvrages sur le romantisme, Georges Gusdorf suit par ailleurs minutieusement les différents développements de la pensée romantique. La notion de profondeur se rencontre tout au long de ses pages au travers des mêmes thèmes que je viens d’énoncer et qui constituent le fondement commun de l’expérience romantique.¹⁴ Alors que l’horloge symbolisait la pensée mécaniste du dix-huitième siècle, l’arbre figure la vision romantique. L’arbre plonge ses racines dans la terre. Il s’épanouit à la surface, s’élance vers le ciel mais se nourrit des profondeurs terrestres.¹⁵

S'il existe un lien privilégié entre le romantisme et la profondeur, la fortune de cette notion dépasse au dix-neuvième siècle le seul mouvement romantique. Je vais maintenant examiner quelques développements de la pensée de la profondeur dans différents domaines culturels.

LA MARCHE DE L'HUMANITÉ

Quoique les conceptions de l'histoire de Hegel et des Romantiques diffèrent,¹⁶ elles ont en commun de s'opposer à la vision mécanique de l'histoire dominante au dix-huitième siècle. Pour Hegel, le schéma mécanique qui réduit l'histoire à une relation de cause à effet est absurde. L'histoire serait alors un enchaînement strictement déterminé et aucune véritable transformation n'aurait jamais lieu. Les évolutions que l'on constate cependant—en matière de religion, en philosophie et dans les sociétés notamment—amènent Hegel à repenser l'histoire et à considérer le monde selon une épaisseur temporelle. De plus, la philosophie de l'histoire qu'il propose intègre à la marche de l'histoire la conscience réflexive que l'on en a. Le rôle transcendant de la réflexion qui fait de l'histoire un récit signifiant et une science—elle n'est plus seulement le passage du temps—est synonyme de liberté pour l'homme. Dans *Les Mots et les choses*, Michel Foucault remarque que c'est tout le dix-neuvième siècle qui se met à considérer les choses selon leur épaisseur historique¹⁷: la science désormais se confond avec l'histoire de la science.

Chez les historiens du dix-neuvième siècle, la profondeur de l'histoire réside dans une transcendance qui donne sens à la marche de l'humanité. Un historien romantique comme Jules Michelet, à la recherche de la signification du passage du temps, propose dans *Le Peuple* la figure transcendante du Français, enraciné dans un terroir, marié à sa terre et il fait de l'événement historique de la Révolution française l'évangile d'une nouvelle ère. La marche de l'histoire devient alors la réalisation de l'idée de la révolution. Autre exemple, en

science politique, le philosophe socialiste Pierre Leroux, apôtre du christianisme révolutionnaire, est pareillement attentif à la dimension religieuse de la société, idée qu'il développe notamment dans *La Grève de Samarez* (1863).

La profondeur de l'histoire tient aussi d'autre part à l'intérêt du siècle pour la question désormais ouverte des origines et pour la notion de préhistoire quand il semble qu'on peut toujours remonter dans le temps et que l'histoire n'a plus pour point de départ un événement de l'ordre de la création divine.¹⁸ La mise à mal de la théorie diluvienne par Buffon, que j'ai mentionnée dans la partie sur le dix-huitième siècle, s'accroît au siècle suivant et, en histoire, on cesse de considérer que l'histoire puisse avoir une origine biblique. On rêve alors d'un passé toujours plus lointain et d'êtres qui auraient existé en Europe avant l'Antiquité, ce que la conception de la Bible comme livre d'Histoire interdisait auparavant. Savants et historiens reconnaissent la Préhistoire comme période historique au début des années 1860, au début donc de la décennie à laquelle je m'intéresse particulièrement dans cette étude. En Europe, elle sera officiellement reconnue lors de l'Exposition universelle de Paris de 1878 lorsqu'une section y sera consacrée. Il s'en suivra, dans le domaine des arts, un engouement pour les genres nouveaux du roman et de la peinture préhistoriques.

Nous avons vu précédemment comment avec Buffon les profondeurs concrètes de la Terre devenaient le lieu d'étude de son évolution. Le sens abstrait de la nouvelle profondeur temporelle du monde se découvrait sous la surface terrestre. De la même manière, chez Michelet, la profondeur historique qui se réalise dans une transcendance coïncide avec l'espace des profondeurs terrestres. La vérité historique est à trouver sous la surface. Dans *Le Peuple*, l'historien se fait donc archéologue et sondeur de fortune: "Il faut que je perce la terre, que je découvre les bases profondes de ce monument [la masse]; l'inscription, je le vois, est maintenant tout enfouie, cachée bien loin là-dessous... Je n'ai pour creuser là, ni pioche, ni fer, ni pic; les ongles y suffiront" (155). Enfin, la recherche en préhistoire se bâtit à partir de

fouilles archéologiques: certaines de ses découvertes seront exposées lors de l'Exposition universelle ci-dessus mentionnée. Pour ce nouveau domaine de recherche, les profondeurs de la Terre sont également le point de départ de réflexions métaphysiques sur la profondeur temporelle.

LE MONDE EN SOI

En philosophie, après Kant, la distinction entre les phénomènes et la chose en soi amène Schopenhauer à envisager le monde selon la dimension de la profondeur: "Les choses, commente-t-il dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1818), se présentent différemment à nous de ce qu'est leur essence propre, elles apparaissent comme derrière un masque, lequel présuppose toujours ce qu'il y a derrière mais ne le donne jamais à connaître; voilà pourquoi elles luisent au travers, comme autant de mystères insondables" (1454). La raison n'atteint jamais que le monde comme représentation qui n'est qu'une surface: "en empruntant le chemin de la CONNAISSANCE OBJECTIVE, c'est-à-dire en partant de la REPRÉSENTATION, nous ne pouvons jamais aller au-delà de la représentation, à savoir du phénomène, et nous devons nous en tenir à la face extérieure des choses sans pouvoir jamais pénétrer à l'intérieur" (1455).

Mais il existe, explique Schopenhauer, un moyen de faire une percée vers "l'essence intime et propre des choses" (1455): "un chemin s'ouvre à nous ... par l'intérieur, un passage souterrain pour ainsi dire, une communication secrète qui, comme par quelque trahison, nous transportera d'un seul coup à l'intérieur de la forteresse qu'aucun assaut extérieur n'aurait jamais pu prendre" (1455). Ce chemin est celui de l'art. Ce que la raison est impuissante à réaliser, l'œuvre d'art le tente et, ce faisant, nous met en lien avec la volonté de vivre qui est, dans la philosophie de Schopenhauer, "l'essence la plus intime de toute chose dans la nature" (264). Parmi les différents arts, la musique et la tragédie ont un statut particulier. La musique

exprime l'essence intime des choses, indépendamment du monde phénoménal: elle est "une image aussi immédiate de la volonté qu'est le monde lui-même" (503). La tragédie présente "le côté effrayant de la vie" (495 et 1833) et nous guérit ainsi de la volonté de vivre. Tragédie et musique nous mettent donc en lien avec le monde dans sa profondeur mystérieuse.

Concernant sa pensée de la profondeur de la musique, Schopenhauer lui-même évoque son dû à Diderot—dont j'ai précédemment indiqué le rôle qu'il jouait dans la redécouverte de la profondeur du monde. En effet, dans le chapitre sur la métaphysique de la musique, Schopenhauer cite le *Neveu de Rameau* dans lequel les personnages de "Moi" et de "Lui" confrontent leur vue. Le premier, homme des Lumières, a l'habitude de tenir le monde à distance alors que l'autre, par la musique, se plonge dans le monde. Dans *La Naissance de la tragédie* (1872), Nietzsche reprend la réflexion de Schopenhauer et s'inspire également du *Neveu de Rameau*. La tragédie, née de la musique, a à voir avec la profondeur dionysiaque du monde: "pour le spectateur de la tragédie," écrit Nietzsche, "tout se passe comme si ce qu'il entendait, lui parlant distinctement, c'est la voix même qui surgit de l'abîme le plus enfoui des choses" (123).

Encore une fois, il faut noter les liens entre les profondeurs abstraites et les profondeurs concrètes de la Terre. Nietzsche oppose l'esprit dionysiaque à l'esprit socratique. Il fait de Socrate le type de l'homme théorique qui croit que la science découvrira la vérité nue et pourra "pénétrer jusqu'au fond des choses" (94). Or, pour illustrer ce fantasme au cœur de la science, le philosophe écrit que sans lui, "les adeptes [de la science] se feraient alors l'effet de gens qui auraient entrepris de creuser un trou au travers de la terre: chacun s'apercevrait que l'effort de toute une vie ne peut faire plus que de percer une infime portion de l'énorme profondeur" (92). Au contraire, l'artiste demeure "extasié à ce qui demeure encore de voile après le dévoilement" (91). La Terre est le paradigme réel et idéal du rapport entre une surface et une profondeur à jamais mystérieuse et inatteignable. En elle

immanquablement se rencontre ce que Nietzsche nomme “le point limite de la circonférence où [l’homme noble et bien né] se fige, interdit devant l’inexplicable” (94). Nietzsche poursuit: “Et lorsque là, transi d’effroi, il découvre qu’à cette limite la logique s’enroule sur elle-même et finit par se mordre la queue—alors surgit une nouvelle forme de connaissance, la connaissance tragique, qui réclame pour être supportable, le remède et la protection de l’art” (94). J’ai précédemment cité un extrait de l’*Entretien* de Schlegel dans lequel celui-ci unifiait la profondeur de notre planète et celle de la poésie. Apparaît ici, à l’origine de la poésie des profondeurs de la Terre, le même lien où la physique et la métaphysique des profondeurs se confondent.

AU-DELÀ DE CE QUE VOIENT LES YEUX

Carl Gustav Carus (1789-1869) est un personnage qui trouve sa place dans ce chapitre à maints égards. Ses intérêts l’ont orienté vers différents domaines. Il fut professeur d’obstétrique à l’université de Dresde et poursuivit des travaux sur l’anatomie comparée; sa passion dominante fut la géologie. Il écrivit également plusieurs ouvrages sur l’inconscient et sur l’âme. Peintre, il fut l’élève de Caspar David Friedrich. Il est aujourd’hui connu pour ses lettres réunies dans le recueil *De la peinture de paysage dans l’Allemagne romantique* dans lesquelles il fait part de ses vues théoriques sur la peinture. À recenser ses différents centres d’intérêt, il apparaît clairement qu’ils ont pour point commun l’étude des profondeurs. Sonder au-delà de ce que voient les yeux et acquérir une vision supérieure est un leitmotiv de ses réflexions.

Dans ces *Neuf lettres sur la peinture de paysage* (1831), Carus s’inspire des idées schellingiennes sur le rapport entre le fini et l’infini que j’ai évoquées et développe l’idée que l’œuvre de l’artiste conduit à l’infini derrière les choses. Le but de l’artiste est d’“élever immédiatement le sujet contemplateur à la sphère d’une intuition supérieure du monde et de

la terre” (107). En poésie, il prend pour modèle Goethe et, en peinture, il louera Caspar David Friedrich d’amener le spectateur à voir au-delà du tableau. L’artiste idéal exerce son regard sur le monde. Il sait par exemple lire dans les strates des roches l’histoire du monde car il voit avec l’œil de l’esprit:

L’artiste, pénétré de l’intelligence et de l’interaction merveilleuse de la terre, du feu, de la mer et de l’air, ne nous parlera-t-il pas avec plus d’autorité par sa représentation, n’ouvrira-t-il pas à plus de pureté et de liberté d’âme du sujet contemplateur, de telle sorte qu’il se fera, lui aussi, une idée des mystères de la vie de la nature, qu’il comprendra, lui aussi, que le passage de nuages et la forme des montagnes, la figure des arbres et les vagues de la mer, ne sont pas dénués de loi, livrés au hasard, mais qu’un sens supérieur et une signification éternelle vivent en eux tous? (103-04)

Encore une fois, profondeurs physiques et métaphysiques correspondent et l’art est ce qui permet de révéler les racines de la vie. Celles-ci, d’ordre cosmique, Carus et les philosophes de la Nature les appellent du nom d’Inconscient.¹⁹ Caspar David Friedrich partage cette vision et sa peinture est un effort pour conduire le spectateur au-delà de l’apparence première des choses. *Le Voyageur devant la mer de nuage* (1817-18) est emblématique d’une métaphysique de la profondeur. L’œuvre finie du tableau ouvre sur les abîmes du monde et de l’âme humaine qui se font échos.

Enfin, je signalerai plusieurs conséquences à ce rapport entre fini et infini. J’ai déjà mentionné que, pour les Romantiques, il contenait l’idée du sublime. Le célèbre tableau de James Ward, *Gordale Scar* (1815) l’illustre en même temps qu’il marque l’apparition de l’irrationnel en peinture. Ce rapport, qui peut être entendu comme le lien entre une surface et une profondeur, met également et durablement un terme à l’idée que tout est visible dans un tableau et vers la fin du siècle, les jeux de miroir d’*Un bar aux Folies bergères* d’Édouard

Manet (1882) ouvrent toujours sur l'infini. Enfin, l'échange entre une surface et une profondeur implique que la surface devient visible. En peinture, le matériel apparaît. Ce dernier point mériterait un large développement qu'il n'est pas lieu de proposer ici mais je peux au moins citer l'exemple de William Turner qui, dans *Slave Ship* (1840), peint les profondeurs mystérieuses et cruelles par d'épaisses et visibles couches de peinture.

BAINS DE MER, BAINS DE BOUE

J'ai débuté ce chapitre par la représentation prosaïque des profondeurs où nulle métaphysique ne venait sublimer la physique des profondeurs terrestres. L'intérêt industriel, épaulé par la science et la technologie, prévalait alors. Mais il serait faux de considérer que la science se range forcément dans les rangs positivistes. Il existe en effet une science romantique pour laquelle les découvertes du siècle nourrissent une pensée métaphysique de la profondeur. L'électricité et le magnétisme sont notamment les preuves d'une harmonie en profondeur du cosmos sous les apparences de la diversité.²⁰ Ces flux manifestent l'unité et l'énergie de la vie universelle.

D'autre part, Buffon avait initié une révolution dans le domaine des sciences naturelles en postulant notamment qu'il était plus légitime, en zoologie, de s'intéresser aux organes des animaux qu'à leur apparence extérieure. Ce qui est valable pour le monde animal est étendu à l'ensemble des choses. Carus, par exemple, traite dans ses lettres de l'importance de la structure interne des montagnes aussi bien que de celle des animaux. Né au dix-huitième siècle, l'intérêt pour la géologie et la stratigraphie se développe. Il est ici question de faire parler la structure interne des roches. Or, il arrive qu'en bord de mer, les falaises laissent apparaître les rochers à vif. La mode des promenades en bord de mer propices à la rêverie sur le long passé de la Terre se poursuit. La géologie moderne de Charles Lyell, établit l'ordre précaire et éphémère des choses: après la Révolution française, l'histoire de la nature fait

écho à l'histoire des hommes et à la fragilité des ordres sociaux.²¹ Encore une fois la profondeur physique conduit à la profondeur métaphysique. L'estran est un lieu privilégié pour révéler l'une par l'autre.

Enfin, la nouvelle valeur accordée à la profondeur accentue la mode des bains de boue et des bains de mer. Dans les domaines de la médecine et de l'hygiénisme, les discours sur les bienfaits du thermalisme se structurent. La plage devient un lieu encore plus prisé par l'air de qualité qu'on y respire. S'immerger, même quelque peu, dans les profondeurs du globe est source de régénération. Le limon de la terre renferme le principe de vitalité et la mer est le réservoir premier de la vie. Médecins et hygiénistes conseillent donc la pratique des bains de mer aussi bien que de boue pour fortifier les populations—principalement les femmes et les enfants—affaiblies par l'air vicié de la ville. Dans ce contexte, la villégiature maritime se développe. La métaphysique des profondeurs amène à s'intéresser aux profondeurs concrètes de la Terre et à leur accorder des vertus curatives.

LE MOT POÉTIQUE: UN SIGNE SANS FOND

La distinction entre surface et profondeur est au cœur de l'analyse que Barthes mène dans "Y a-t-il une écriture poétique?". Elle signifie la coupure entre la poésie classique et la poésie moderne. À l'époque classique, le langage n'existe que dans un rapport de surface: "Aucun mot n'y est dense par lui-même, il est à peine le signe d'une chose, il est bien plus la voie d'une liaison. Loin de plonger dans une réalité intérieure consubstantielle à son dessin, il s'étend, aussitôt proféré, vers d'autres mots, de façon à former une chaîne superficielle d'intentions" (35). De cela découle une vision de la Nature elle-même sans profondeur: "Que signifie en effet l'économie rationnelle du langage classique sinon que la Nature est pleine, possédable, sans fuite et sans ombre, toute entière soumise aux rêts de la parole?" (38).

Mais, dans la poésie moderne, écrit-il, “le mot n’a plus qu’un projet vertical, il est comme un bloc, un pilier qui plonge dans un total de sens, de réflexes et de rémanences: il est un signe debout... ” (37). La profondeur abstraite du langage est exprimée métaphoriquement par des expressions du domaine de la profondeur physique comme ici: “Ainsi, sous chaque Mot de la poésie moderne gît une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom...” (37). La profondeur de la poésie moderne est à l’origine de notre représentation de la Nature, partielle et éclatée. Elle ne nous apparaît désormais que dans sa profondeur mystérieuse: “Le discontinu du nouveau langage poétique institue une Nature interrompue qui ne se révèle que par blocs.... La Nature devient une succession de verticalités, l’objet se dresse tout d’un coup, empli de tous ses possibles: il ne peut que jalonner un monde non comblé et par là même terrible” (39).

Nous voyons ici, de nouveau et pour clore ce chapitre, comment métaphysique et physique des profondeurs se confondent. La profondeur physique peut être une métaphore des profondeurs métaphysiques—du langage, de la nature—mais les profondeurs terrestres sont aussi le lieu de découverte des profondeurs métaphysiques. Le poète ou l’artiste se fait voyant. Selon l’expression de Carl Gustav Carus que je rappelle, son but est de voir avec l’œil de l’esprit. Aidé de l’imagination, qui devient une faculté essentielle, comme le souligne Baudelaire notamment, l’artiste cherche à pénétrer jusqu’à l’essence des choses. Le regard se porte alors au-delà de la surface. De là naît une poésie des profondeurs. Le globe terrestre devient l’espace privilégié où exercer son regard de “voyant.” Une partie des écrivains du dix-neuvième siècle imagine les profondeurs de la Terre. Ce rêve des profondeurs terrestres par la littérature constitue le sujet du prochain chapitre.

⁶ Je renvoie ici au chapitre du *Mystère des abysses* de Jean-René Vanney, “Par la drague, le câble et le chalut,” qui retrace le bouleversement sans précédent qu’a constitué la télégraphie océanique dans l’intérêt et dans la découverte des profondeurs marines à partir de 1850.

⁷ “On le sait la houille intervient dans la défense des états, et c’est depuis quelques années l’agent moteur de notre flotte militaire. Comme source de mouvement mécanique, la houille est de même employée dans toutes nos usines, sur une bonne portion de nos navires marchands, sur tous nos chemins de fer. ... C’est le grand réducteur de tous les minerais métalliques. Comme agent de calorique, c’est elle qui chauffe tous les fours de nos fabriques, de nos manufactures, et ceux des plus vastes comme des plus modestes ateliers. On la voit aussi au foyer domestique, à celui du pauvre comme à celui du riche; mais elle sert surtout au chauffage du pauvre depuis que le prix toujours plus élevé du bois a fait remplacer par la houille le combustible végétal. Agent lumineux, elle éclaire nos villes et nos maisons. Enfin, on l’en retire depuis quelques années les plus vives et les plus solides couleurs....” (267)

⁸ Pour une histoire détaillée de la pensée de la nature au dix-huitième siècle, je renvoie au livre de Jean Ehrard qui reste une référence *L’Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*. Pour ce panorama général de ce siècle entre surface et profondeur, je renvoie notamment à la première partie de l’ouvrage *Nature et système du monde*.

⁹ À ce sujet, je renvoie à l’essai d’Albert Béguin (3-46).

¹⁰ Voir l’ouvrage collectif édité par Theodore E. D Braun et John B. Radner, pour la diversité des réactions.

¹¹ Voir l’article de Patrick Marot, notamment: “... chez Burke, c’est au contraire la perte même de la visibilité qui manifeste le sublime, et avec elle l’impossibilité de cette démarche synthétique que serait la généralité d’une idée claire et distincte; la rupture dans la continuité syntaxique, le caractère illimité ou incompréhensible de l’objet représenté (un gouffre par

exemple, ou quelque autre *locus horribilis*) disqualifient l'ordre rationnel et signalent le retrait de toute garantie transcendante d'une lisibilité des choses" (24).

¹² Voir l'article de Claude Millet, notamment: "La langue est comme la terre, écrit Hugo dans le livre de "L'argot" [des *Misérables*]: une superposition de sédiments, d'alluvions, et comme telle une profondeur à fouiller, creuser, sonder, chaque nouvelle couche d'idiome recouvrant la précédente sans la détruire. La philologie est une géologie...." (532).

¹³ Pour une analyse plus complète, je renvoie à *L'Absolu littéraire*, que j'utilise ici pour les citations et dans lequel Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy explorent les textes fondateurs du romantisme allemand.

¹⁴ Je renvoie à ces deux études pour une analyse détaillée de la pensée romantique. Voir notamment chez Gusdorf: "L'existence humaine dépasse l'homme; il s'y est trouvé engagé sans son consentement, elle lui sera retirée d'une manière également arbitraire. La réalité de l'homme intervient comme une émergence entre deux zones d'ombre, escortée au long de sa durée par les fantasmes de la nuit, parasitée par les récurrences de l'inconscient. Le cheminement de la conscience claire n'est qu'une ligne brisée, discontinue, un pointillé à la limite d'univers antagonistes; toute prétention à l'équilibre est à la longue intenable; l'unité et l'identité ne sont qu'un vœu pieux autant qu'illusoire. L'homme est un danseur de corde, suspendu au-dessus de l'abîme dans lequel il finira par tomber, à la lisière entre le jour et la nuit, entre la vie et la mort, entre le rêve et la réalité" (191).

¹⁵ Voir *La Douceur de l'ombre: l'arbre, source d'émotions de l'Antiquité à nos jours* d'Alain Corbin sur l'histoire des émotions suscitées par l'arbre dans la pensée occidentale, notamment à l'époque romantique, tout au long des chapitres thématiques.

¹⁶ Voir *Metahistory* d'Hayden White, chapitre 2 "Hegel: The poetics of History and the Way beyond History": "Thus, [Hegel] said, in those (Romantic) philosophers who claim to find

“genius, poetry, and even philosophy” everywhere in equal abundance (or equal scarcity), there is a failure to distinguish between form and content and to identify the latter as a unique particularity along with the identification of the form as a precious evidence of the spirit’s equal dispersion throughout the world...” (84).

¹⁷ “Mais on voit bien qu’Histoire n’est pas à entendre ici comme le recueil des successions de fait, telles qu’elles ont pu être constituées; c’est le mode d’être fondamental des empiricités, ce à partir de quoi elles sont affirmées, posées, disposées et réparties dans l’espace du savoir pour d’éventuelles connaissances, et pour des sciences possibles. Tout comme l’Ordre dans la pensée classique n’était pas l’harmonie visible des choses, leur ajustement, leur régularité ou leur symétrie constatés, mais l’espace propre de leur être et ce qui, avant toute connaissance effective, les établissait dans le savoir, de même l’Histoire, à partir du XIX^e siècle, définit le lieu de naissance de ce qui est empirique, ce en quoi, en deca de toute chronologie établie, il prend l’être qui lui est propre.” (231)

¹⁸ Voir la partie “Le siècle de l’Histoire” aux pages 19-31 de l’essai de Claudie Bernard et notamment: “... l’Origine de naguère, garantie par la Création divine, les Patriarchies socio-politiques, les Archétypes culturels ou les Modèles artistiques, perd alors sa majuscule, son unité et sa permanence. N’étant plus modelée sur une prolifération ou un geste qui serait l’Événement des événements, elle apparaît désormais mouvante, au même titre que ce qu’elle a engendré; rien n’interdit de la faire remonter toujours plus haut, jusqu’au point où s’estompe toute identité avec son produit et avec elle-même” (21).

¹⁹ À ce sujet je renvoie au chapitre 8 de l’essai de Béguin et à son développement sur le mythe de l’inconscient défini comme “la réalité supra-individuelle où nos énergies ont leur source, le point de contact avec l’organisme universel” (146).

²⁰ En ce qui concerne l'électricité et le magnétisme, voir les pages 500-52 de Georges Gusdorf (*Homme*, chapitre "Lebenskraft—Force vitale").

²¹ À ce sujet, je renvoie au *Territoire du vide* d'Alain Corbin et au chapitre "La Lecture des énigmes du monde."

CHAPITRE II

IMMERSIONS

Le premier chapitre a permis de mettre en avant deux aspects de la représentation des profondeurs au dix-neuvième siècle qui me semblent essentiels pour la suite de mon propos: les profondeurs de la Terre intéressent fortement l'époque—surtout la deuxième partie du siècle—et, d'autre part, pour tout un ensemble de représentations, les profondeurs physiques et celles métaphysiques se rejoignent. Comment les écrivains vont-ils participer à cet élan pour cet espace fondamental? En imaginant des récits d'immersion, c'est-à-dire des récits dans lesquels un ou des personnages franchissent la surface terrestre et, plongés dans cet espace, font l'expérience des profondeurs. Dans ce chapitre, mon but est d'analyser ces récits et de montrer comment la réunion des profondeurs physiques et métaphysiques s'opère. En littérature, à quels imaginaires des profondeurs de la Terre aboutit la nouvelle et grande fortune de la notion générale de profondeur? L'affirmation de la correspondance entre les dimensions physique et métaphysique entraîne une précision de la question. En effet, cette alliance fait apparaître que les récits d'immersion sont liés à la révélation d'une métaphysique et l'on peut donc dire, d'un savoir d'ordre supérieur. L'analyse des récits d'immersion d'une époque l'éclaire d'un point de vue épistémologique. J'affinerai ainsi la question qui guidera ce chapitre: à quelles connaissances sont liées les récits d'immersion? Quels types de savoir révèlent-ils?

Avant de passer à l'étude des récits d'immersion, il me semble nécessaire de faire quelques remarques sur deux points. Tout d'abord, les profondeurs de la planète sont principalement de deux sortes: aquatiques—les mers et océans donc—et terrestres—les continents. Peut-on mettre en avant la dimension de profondeur avant la considération de leur nature terrestre ou aquatique? Dans son travail sur l'imagination de la matière par exemple, Gaston Bachelard distingue les quatre éléments avant d'envisager les mouvements qui leur sont attachés.²² Or, je fais ici l'hypothèse que l'on peut considérer la profondeur et l'immersion en tant que telles et que leur qualité terrestre ou aquatique est secondaire. Dans la nouvelle de Wilkie Collins par exemple, *Frozen Deep* (1874, pièce de théâtre 1856), les deux qualités se confondent et seule la dimension de profondeur est signifiante. On pourrait également objecter qu'au regard du traitement des morts par les vivants, la distinction de matière est capitale et que les personnages homériques qui prennent la mer nous apprennent la différence essentielle entre disparaître en mer et être enseveli dans la terre des aïeux. Cependant les personnages des épopées d'Homère ou ceux de tragédies antiques nous enseignent également qu'il est fondamental que le mort soit recouvert de terre. Qu'ils soient de terre ou de mer, gouffres béants et tombes ouvertes—selon l'expression hugolienne de *L'Homme qui rit* (829)—sont pareillement effrayants.

D'autre part, l'imaginaire de l'immersion dans les profondeurs de la Terre, qu'il s'agisse de celle des vivants procédant à un rituel initiatique, ou de celle des morts qui gagnent le dernier lieu—celle du plongeur de Paestum dont je reproduis la représentation ci-dessous—s'inscrit dans un imaginaire puissant que l'on peut juger relever avant tout d'une dimension intemporelle. Ainsi, Gilbert Durand, dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, appuie son analyse des grandes images de la représentation sur les mouvements, précisément ceux des schémas moteurs primitifs, qu'il juge anhistoriques. Cependant, suivant en cela Dominique Kalifa dans son essai sur l'imaginaire historique des bas-fonds, je

considérerai la représentation de l’immersion d’un point de vue historique en m’attachant au dix-neuvième siècle et particulièrement aux décennies des années 1850 à 1880, période qui concentre, pour des raisons que j’ai soulignées dans le chapitre premier ou que j’évoquerai au fil de ce chapitre, l’imaginaire des immersions pour ce siècle.

Mon propos est donc de mener l’étude synthétique des représentations littéraires de l’immersion de l’époque, dans les océans et dans la terre. Je m’appuierai sur des exemples de récits des genres du roman et de la nouvelle dans les littératures françaises, américaines et anglaises. D’une part, au dix-neuvième siècle, le roman et la nouvelle sont les genres par excellence du récit. Or les récits développent de riches représentations d’immersion que l’on peut étudier à partir des aspects scénariques, fantasmatiques et narratifs qui leur sont propres. Les genres du roman et de la nouvelle fournissent donc une diversité d’exemples intéressants pour une synthèse des figures de l’immersion. D’autre part, comme Margaret Cohen le souligne dans *The Novel and the Sea*, les littératures anglaises, américaines et françaises peuvent être regroupées sous le dénominateur commun de littérature transatlantique et nous verrons qu’en ce qui concerne la figure de l’immersion, ces trois pays partagent plus que la passion pour les câbles télégraphiques océaniques.

Afin de fournir un panorama global emblématique des récits d’immersion, j’organiserai mon étude à partir de trois constantes—l’immersion comme scénario, comme imaginaire et comme récit—dont j’examinerai la diversité de traitements. Ainsi, après un examen bref de la figure de la contemplation comme la forme minimale ou la propédeutique de l’immersion, mon analyse se fera selon les dimensions scénarique, puis fantasmatique et enfin narrative des récits d’immersion. Ces trois aspects correspondent à une logique du mouvement immersif qui s’articule autour de trois temps: faire l’expérience physique des profondeurs, donc les connaître peut-être et donc peut-être les représenter ou en parler. Comment se fait l’expérience des profondeurs, à quel type de connaissance aboutit-on et

quelle représentation peut-on en faire? Ces questions font partie de celles auxquelles je répondrai afin d'établir les sens et les enjeux des récits d'immersion.



Détail de la tombe dite du Plongeur, Paestum, 480 avant JC.

D'abord la contemplation

Avant de rêver et même de pratiquer l'immersion, les profondeurs de la Terre ont été contemplées. Au dix-neuvième siècle, les gouffres de la mer et de la terre sont sublimes mais ce sont dans un premier temps des espaces vides. Pour Chateaubriand par exemple, grand contemplateur de la mer de la génération romantique de 1815, l'océan est un espace transcendant mais transparent²³ qui ouvre sur la rêverie de la majestueuse éternité de la nature opposée aux variations du médiocre temps humain. Cependant, l'imagination romantique repeuple les profondeurs²⁴ en même temps qu'elle en fait l'espace concret de révélations supérieures. Ce développement de l'imaginaire des profondeurs a deux conséquences qui m'intéresse ici: la tentation de l'immersion, qui se fait bientôt tentative, et la nécessité d'un regard supérieur—puisque “quelque chose” il y a à voir.

Pour être capable d'accéder par la vue aux profondeurs, le regard ordinaire qui convient à la surface est impuissant. Une formule de Michelet dans *La Montagne* signale toute la difficulté, si ce n'est le paradoxe, d'une telle entreprise: "par l'esprit, je voyais ce que je ne voyais pas" (352). Pour contempler les profondeurs, il faut donc un regard supérieur, celui auquel Carus par exemple se réfère pour définir l'artiste qui voit avec l'œil de l'esprit comme nous avons vu au chapitre premier. C'est également cette capacité à sonder les profondeurs que vise le terme de *voyant*, lieu commun de la poésie au dix-neuvième siècle. Ce regard est souvent opposé à celui du raisonnement et de la science. Pour Victor Hugo, il est de nature intuitive: "le raisonnement vulgaire rampe sur les surfaces; l'intuition explore et scrute le dessous" écrit-il dans "Philosophie" (*Critique* 510). Parmi bien d'autres exemples possibles, dans le roman de Georges Sand, *Laura ou Voyage dans le cristal* (1865), le personnage de Nasias fait l'éloge du "voyant naturel" (71) qui accède à la "révélation d'un ordre extra-scientifique" (77). Une même distinction des regards se trouve dans *Frozen Deep* où les personnages à l'esprit pratique et positiviste qui entourent Clara, l'héroïne de la nouvelle de Collins, se moquent ou s'inquiètent de sa prétention à être douée d'une "seconde vue" qui lui fait voir les scènes se déroulant dans les profondeurs glacées des régions polaires.

Il n'est cependant pas donné à tout contemplateur de savoir sonder les profondeurs ou de supporter de sublimes visions. La contemplation des profondeurs ne produit parfois qu'un aveuglement. Le jeune Alexis par exemple, narrateur de *Laura*, l'apprend à ses dépens: "mes yeux, éblouis du rayonnement de l'abîme, ne distinguaient rien" (140). D'autres fois aussi, par sa nature même, la contemplation du gouffre insondable est impossible et aboutit au constat de la non-vision et, finalement, à une contemplation négative. On en trouve un exemple dans le roman d'Alexandre Dumas père, *Le Trou de l'Enfer* (1850-51), dans lequel le personnage méphistophélique de Samuel s'amuse malicieusement à remarquer le paradoxe

de ce type de contemplation: “Que le diable m’emporte si j’en vois le fond! Je crois qu’il n’en a pas. C’est mieux que de nuit. L’autre fois, quand je ne voyais pas le fond, je pouvais penser que c’était à cause de l’ombre; maintenant, c’est à cause de la profondeur. Je vois que je ne vois pas. Viens donc voir, Julius” (108).

Le regard est la forme première de l’immersion. Que la tentative réussisse ou échoue, cette forme minimale d’immersion appelle bientôt une forme d’immersion plus complète qui implique l’être entier. Déjà Byron mettait en avant sa passion pour la nage dont il avait eu la révélation lors d’un séjour au bord de la mer Méditerranée.²⁵ Dans ses récits à caractère autobiographique, Jules Michelet fait allusion à ses expériences d’immersion, par exemple à celle des bains d’Acqui dont il raconte l’importance dans *La Montagne*. Durant l’exil de Victor Hugo à Guernesey, son épouse s’inquiète dans sa correspondance que son mari, aimant trop son bain quotidien dans la mer, ne souhaitera jamais vraiment quitter l’île britannique pour Paris. Ces quelques exemples montrent que certains écrivains qui ont écrit des récits d’immersion ressentaient l’appel de l’immersion dans leur vie personnelle. En littérature, ne se contentant pas de la seule contemplation au bord de l’abîme, l’imagination des écrivains explore les profondeurs de la Terre à travers des récits d’immersion dont je vais maintenant examiner les principaux traits.

Les scénarios de l’immersion

ENCADREMENT

D’un point de vue scénarique, l’immersion dans les profondeurs de la Terre peut être encadrée par un prélude—contemplatif par exemple comme nous avons vu—et par une conclusion. La préparation à l’immersion est d’autant plus courante que l’immersion est solennelle, comme dans le cas d’un rituel initiatique²⁶ dont la première phase correspond à

une préparation purificatoire—mais il ne s’agit pas pour autant d’une initiation au sens strict du terme. Dans la nouvelle d’Edgar Poe, *A Descent into the Maelström* (1841), le récit d’un premier narrateur introduit le récit du second narrateur qui s’est trouvé immergé dans le maelström. Dans cet exemple, il est clair que la description du maelström par le premier narrateur prépare le récit de l’immersion. Il semble que la contemplation du vertigineux spectacle, depuis le haut des falaises abruptes, constitue un seuil pour accéder, précisément, au *sub-limes*. Ce seuil, ou cette propédeutique, le récit *incroyable* du second narrateur nous les fait franchir. La conclusion qui appartient au second narrateur, et finalement au lecteur, porte logiquement sur l’invraisemblance d’une “expérience-limite”: “I told them my story—they did not believe it. I now tell it to *you*—and I scarcely expect you to put more faith in it than did the merry fishermen of Lofoden” (67).

Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, ce sont les discours des journalistes et des scientifiques face à un fait divers inexplicable qui forment le prélude au voyage dans les profondeurs du professeur Aronnax. La phase préparatoire correspond alors à l’accroissement de la curiosité des vivants à la surface—et à un autre niveau des lecteurs—intrigués par les profondeurs inconnues mais qui ne produisent que d’hypothétiques discours. La conclusion promet l’authentique récit de l’immersion de la part de celui qui, l’ayant vécue, est à même de substituer le vrai discours des profondeurs aux multiples spéculations fantaisistes des premiers, discours qui pourrait correspondre au livre que nous lisons.

La dimension scénarique de l’immersion peut être également rapportée à la binarité d’un avant et d’un après, l’immersion se rapprochant d’une épreuve de type initiatique. Dans la nouvelle de Poe, le narrateur souligne la différence entre la période antérieure et la période postérieure à l’immersion: “My hair, which had been raven black the day before, was as white as you see it now. They say too that the whole expression of my countenance had changed” (67).

Dans *Germinal* (1884-85), les descriptions de la campagne environnante encadrent l'expérience des profondeurs de la mine. La différence entre les deux descriptions signifie l'avant et l'après de l'épreuve. Le roman s'ouvre sur un paysage vide lorsqu'Étienne arrive à la mine de Montsou: "Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grand route de Marchiennes ..." (31). Quelques pages plus loin, l'ouvrier misérable, quoique situé à une place contemplative de choix, n'est pas à même de voir ou de comprendre le paysage:

Maintenant, Étienne dominait le pays entier. Les ténèbres demeuraient profondes, mais la main du vieillard les avait comme emplies de grandes misères, que le jeune homme, inconsciemment, sentait à cette heure autour de lui, partout, dans l'étendue sans bornes.... Et, les yeux errants, il s'efforçait de percer les ombres, tourmenté du désir et de la peur de voir. Tout s'anéantissait au fond de l'inconnu des nuits obscures, il n'apercevait, très loin, que les hauts fourneaux et les fours à coke. (35)

Les motifs de la plaine et du ciel—étoilé cette fois—sont repris dans l'excipit, lorsqu'Étienne quitte la mine, mais selon une valeur inverse, constituant un renversement à forte charge symbolique: "Dans le ciel limpide, les étoiles vacillaient, tandis qu'une clarté d'aurore empourprait l'orient" (492) et, plus loin: "... il eut une sensation de plein air, de ciel libre, et il respira largement. Le soleil paraissait à l'horizon glorieux, c'était un réveil d'allégresse, dans la campagne entière. Un flot d'or roulait de l'orient à l'occident, sur la plaine immense" (499). Dans le même paragraphe, la fin de l'immersion est sentie comme l'achèvement de l'épreuve des profondeurs—le personnage, "mûri par sa dure expérience au fond de la mine" songe que "son éducation était finie" (499)—ce qui relie la description finale au temps de l'après-immersion et rattache *Germinal* au sous-genre du roman de formation.

TEMPS ET RYTHMES

L'immersion s'inscrit dans un temps bref à prolongé, voire infini quand le personnage immergé meurt—dans un naufrage par exemple. *A Descent into the Maelström* raconte l'histoire d'une immersion plutôt brève, de quelques heures, alors que le roman de Jules Verne, *Les Indes noires* (1877), présente une installation permanente dans une mine. Entre ces deux extrêmes temporels, deux autres romans de Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre* et *Vingt mille lieues sous les mers*, racontent une expérience des profondeurs qui, se déroulant entre plusieurs mois à une année, prend la forme d'un voyage d'exploration—en accord avec le titre programmatique de la série à laquelle les deux romans appartiennent: *Les Voyages extraordinaires*.

Les variations d'ordre temporel informent du niveau d'appropriation des profondeurs. Alors que l'immersion brève annonce une appropriation minimale—dans *A Descent into the Maelström*, le marin est littéralement rejeté par les profondeurs vers la surface—, l'immersion permanente des vivants, comme dans le cas de l'utopie sociale imaginée dans *Les Indes noires*, tend à une domination des profondeurs. Entre les deux, le voyage d'exploration, qui relève aussi chez Jules Verne de la catégorie plus générale du voyage d'aventure, pose précisément la question de l'appropriation. La question de la réussite ou non de l'entreprise tient le lecteur en haleine et les péripéties qui arrivent dans cette quête forment le suspens de l'aventure immersive. Cette dernière renvoie par ailleurs le lecteur à l'actualité de l'installation coloniale et de l'exploration de terres inconnues et répond de façon imaginaire à la question de savoir si l'homme va, avec le temps, tout connaître de la Terre. En rupture avec l'aventure des vivants qui vont s'immerger dans les profondeurs, l'immersion finale des morts clôt toute temporalité et renverse le rapport d'appropriation.

L'immersion est d'autre part un moment singulier ou se produit de manière répétée. Dans la nouvelle de Poe, l'immersion constitue une crise unique dans la vie du personnage.

Conformément au genre, *A Descent into the Maelström* est le récit de cette crise. Dans le roman *Laura. Voyage dans le cristal* au contraire, Alexis renouvelle l'expérience de l'immersion à quatre reprises, la dernière étant la plus développée et composant en soi un voyage dans les profondeurs polaires.

Enfin, l'immersion peut être un moment particulier d'une histoire et par exemple alors constituer une étape d'un voyage qui en comporte plusieurs. C'est le cas du roman d'Hector Malot, *Sans famille* (1878), dans lequel le jeune Rémi travaille quelques jours comme mineur et est victime d'une tragique inondation de la mine avant de reprendre la route. À l'inverse, l'immersion est parfois définitive et équivaut à la fin d'un personnage. Sur terre, on disparaît, par quelque faille, aussi bien qu'en mer. Le gouffre devient la tombe. Ainsi Pym disparaît dans le roman de Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838) a priori emporté dans le gouffre du pôle Sud. L'immersion prend également la forme d'une chute tragique dans le roman de Dumas, *Le Trou de l'Enfer*. Dans ces deux romans, l'engloutissement final est préparé. Christiane, personnage désespéré du roman de Dumas, se jette dans le gouffre dit du Trou de l'Enfer près duquel elle habite. Les mentions régulières du Trou de l'Enfer dans le roman du même nom et du risque d'y disparaître font présager d'une chute fatale et annoncent le suicide final de Christiane. Le sens de l'immersion dépend donc en partie du moment où elle advient et les variations temporelles rapprochent l'expérience plutôt d'une forme de conquête ou plutôt d'une forme de défaite.

MODALITÉS

D'autres variations majeures du scénario tiennent dans les différentes modalités de l'immersion. L'immersion est-elle contrainte ou voulue, désirée ou crainte, fruit du hasard ou objet d'une préparation? Facile ou malaisée? Les profondeurs inconnues fascinent et font peur tout à la fois. Qu'il s'agisse d'une chute involontaire ou d'une exploration active,

l'immersion, comme mouvement également vers un futur inconnu, relève souvent d'un vertige où le désir s'ajoute à la terreur de tomber. Il se produit parfois un changement de la qualité de la vision. Le personnage, maintenant plongé dans les profondeurs, peut contempler directement ce que la barrière constituée par la ligne de surface empêchait peut-être de voir. Au risque et péril du nouveau voyant cependant: la limite physique et métaphysique de la surface protégeait aussi de visions extraordinaires peut-être difficilement supportables. Dans la nouvelle déjà citée de Poe, le second narrateur fait part de ses sentiments mêlés: "After a little while I became possessed with the keenest curiosity about the whirl itself. I positively felt a *wish* to explore its depths, even at the sacrifice I was going to make" (64). Et plus loin, alors que l'embarcation sur laquelle il se trouve s'enfonce un peu plus à l'intérieur du tourbillon gigantesque, le pêcheur revient sur l'ambivalence de ses sentiments: "Never shall I forget the sensation of awe, horror, and admiration with which I gazed upon me" (65). Le personnage immergé peut être d'autre part confronté à la même obscurité des profondeurs que celle observée depuis le bord de l'abîme. C'est le cas du jeune narrateur de *Voyage au centre de la Terre* dont "l'ombre absolue faisait de [lui] un aveugle" (180).

Les différentes modalités de l'immersion peuvent également être rapportées à la valeur positive ou négative de l'expérience. Les naufrages en mer et les chutes dans les gouffres terrestres comme celle, suicidaire, de Christiane dans *Le Trou de l'Enfer*, appartiennent au registre de l'horrible. Au contraire, lorsque l'immersion n'est pas de l'ordre de la chute fatale mais de l'ordre de l'épreuve, malgré les obstacles ou grâce à eux, l'expérience est bénéfique. Dans le roman d'Alexandre Dumas père, *Isaac Laquedem ou le roman du juif errant* (1852-53), l'immersion est profitable au personnage. En effet, celui-ci parvient jusqu'au centre de la Terre, but de son voyage et lieu de séjour des Parques, et récupère auprès d'elles le fil de vie de Cléopâtre afin de la ressusciter. Dans *Les Misérables* (1862), vers la fin du livre, le passage des égouts est une épreuve physique et morale des plus

dures pour Jean Valjean mais Marius est sauvé ainsi que l'âme du bagnard qui acquiert la dimension d'un saint. De la même manière, dans *Sans Famille*, la terrible épreuve de l'ensevelissement dans la mine aboutit à une fin heureuse: "Je m'étais fait des amis dans la mine. De pareilles angoisses supportées en commun unissent les cœurs; on souffre, on espère ensemble, on ne fait qu'un" (269).

Les scénarios des immersions, qui engagent à chaque fois le corps entier, proposent une expérience physique et sensitive des profondeurs différentes. J'ai fait remarquer l'importance de la vue et les différences de regards mais dans l'immersion d'autres sens interviennent. Le corps parfois est poreux et on assiste à un échange entre la peau et la profondeur. Chez Jules Michelet par exemple, dans *La Mer* et dans *La Montagne*, les immersions mettent son corps en rapport direct avec les profondeurs bienfaisantes. Il évoque son expérience des bains d'Acqui comme une "absorption profonde" où la "*Terra mater* ... pénétrait de ses esprits vivifiants... entrait et se mêlait à [lui]" (114).

Chez Victor Hugo dans *L'Homme qui rit* et dans *Les Travailleurs de la mer*, comme chez Jules Michelet, l'expérience des profondeurs est immédiate. Les personnages vivent dans une continuité avec la nature. Mais chez Hugo, l'obstacle se rencontre tout autour et en conséquence naît un sentiment d'incompréhension. Le mystère est partout. Ainsi pour Gilliatt, confronté à l'abîme dans les *Travailleurs de la mer*, habiter au sein de la mer, manger et dormir sont des problèmes. Il se trouve pris dans un réalisme pratique alors que chez Michelet, l'expérience est brève et idéale.

Voyage au centre de la Terre de Jules Verne présente une expérience des profondeurs assez proche de celle de Gilliatt du point de vue du dénuement. Les voyageurs dorment dans des cavernes, leur matériel est réduit mais le plus souvent les lieux sont confortables: "Ma couchette, faite de toutes les couvertures de voyage, se trouvait installée dans une grotte charmante, ornée de magnifiques stalagmites, et dont le sol était recouvert de sable fin"

(189). L'image de la Terre rejoint celle de la "Grande Mère tellurique," à l'intimité souvent accueillante et reposante,²⁷ ce qui est également le cas chez Jules Michelet. Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, le *Nautilus* est une demeure qui procure à ses habitants un confort douillet et dans laquelle il est agréable de braver les tempêtes: point de dénuement ici, mais point non plus d'expérience tactile directe des profondeurs.

Enfin, le moment de l'immersion s'ancre dans le rêve ou dans la réalité. Le narrateur de *Laura. Voyage dans le cristal* conclut à l'hallucination et se félicite d'être revenu à la surface comme au lieu de la réalité:

Vous voyez donc en moi un homme qui a heureusement doublé le cap des illusions et qui ne se laissera plus prendre aux prestiges de sa fantaisie, mais qui n'est pas trop fâché d'avoir traversé cette phase délirante où l'imagination ne connaît pas d'entraves, et où le sens poétique réchauffe en nous l'aridité des calculs et l'effroi glacial des vaines hypothèses... (148)

Au contraire, l'expérience de la mine dans *Sans famille* aussi bien que dans *Germinal* s'inscrit dans un cadre réaliste. Zola notamment se documente auprès de l'ouvrage détaillé de Louis Laurent Simonin, *La Vie souterraine ou les mines et les mineurs* et l'expérience de la mine que traverse Étienne se veut ancrée dans le réel.

PERSONNAGES

La question des personnages constitue la troisième grande source de variations dans les scénarios. L'expérience de l'immersion est-elle solitaire ou accompagnée? Dans *Hard times* (1854) de Charles Dickens, l'ouvrier Stephen Blackpool tombe dans un puits de mine alors qu'il marche de nuit dans la campagne anglaise. Il reste seul jusqu'à ce qu'on le découvre et qu'on le sorte de la fosse. Il meurt juste après avoir été ramené à la surface. Stephen Blackpool, passe, *in extremis*, d'un personnage solitaire à un homme entouré.

Cependant, l'immersion se joue parfois selon un scénario inverse et reproduit le mouvement d'une perte. Si l'immersion commençait comme une histoire collective, celle par exemple d'un personnage principal et de ses compagnons de voyage, le héros de l'histoire se retrouve seul au fil des épreuves. Le naufrage est le type premier de l'immersion tragique.²⁸ Dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, seuls Pym et Peters survivent avant de finalement disparaître. L'exemple paradigmatique est celui d'Ishmael dans *Moby Dick* (1851). La citation de Job en exergue de l'épilogue établit le lien entre l'histoire et le récit selon le dispositif narratif du récit fait par l'unique survivant du drame: "And I only escaped alone to tell thee" (825). Ce schéma de la perte se retrouve chez Poe, par exemple dans *A Descent into the Maelström*—disparition du frère—avec la même tension entre une expérience voisine de la mort et l'intérêt narratif d'en revenir pour en parler, tension paradoxale qu'évoque ici le personnage immergé: "my principal grief was that I should never be able to tell my old companions on shore about the mysteries I should see" (64).

Concernant la question des personnages, une autre variation réside dans les rencontres effectuées lors de l'immersion. Les profondeurs, océanes aussi bien que terrestres, sont-elles peuplées? Par qui ou de quoi? Chez Poe, l'immersion dans le maelström sublime n'est pas encore l'occasion de rencontres. Mais les histoires d'immersion appellent bientôt des scènes de rencontre. Les autochtones des profondeurs relèvent alors parfois du mystère ou du fantastique.

Dans les profondeurs océanes, les méduses géantes, les baleines ou les pieuvres—comme celle qui habite la grotte sous-marine dans *Les Travailleurs de la mer*—matérialisent le mystère. La baleine blanche Moby Dick est la célèbre incarnation du mystère des océans qui eux-mêmes participent de la profondeur mystérieuse de l'univers. Comme le constate Ishmael: "the palsied universe lies before us a leper; and like wilful travellers in Lapland, who refuse to wear colored and coloring glasses upon their eyes, so the wretched infidel

gazes himself blind at the monumental white shroud that wraps all the prospect around him. And of all these things the Albino Whale was the symbol” (283). La symbolisation du mystère du monde par les animaux des profondeurs marines explique aussi pourquoi Ishmael ne peut achever son classement des baleines. Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, comme les océans abritent une population animale nombreuse et partiellement inconnue, le professeur Aronnax bute devant un problème de classement semblable. Il est également fait allusion à la mystérieuse et légendaire Moby Dick. Chez Jules Michelet au contraire, la population des profondeurs tend à être identifiable. En philosophe de la nature, l'historien établit des correspondances entre le monde des idées et des hommes et le monde de la nature—les profondeurs marines dans *La Mer* par exemple. Les animaux des profondeurs possèdent donc des attributs aussi envisagés comme humains—l'instinct maternel et le sentiment d'amour par exemple.

Alors qu'au dix-neuvième siècle les représentations des profondeurs océanes appartiennent principalement à l'imaginaire biblique d'une époque antérieure à la création de l'homme et sont donc une image de l'infini et de l'éternité, les profondeurs terrestres, elles, interrogent l'homme sur sa préhistoire et sur son origine comme nous avons vu au chapitre premier. Les profondeurs terrestres sont donc susceptibles d'être le lieu de rencontres de personnages historiques ou préhistoriques, de caractère réel ou fantastique. Dans *Voyage au centre de la Terre*, le narrateur Axel croit apercevoir la silhouette d'un homme des premiers temps du monde. Isaac Laquedem dans le roman de Dumas, rencontre les Parques antiques qui décident de la vie ou de la mort des hommes au centre de la Terre. Dans *Le Roman de la momie* (1857) de Théophile Gautier, Lord Evandale et le docteur Rumphius découvrent dans les profondeurs d'une montagne la momie d'une reine d'Égypte du temps des pharaons. Les vivants, pénétrant dans les profondeurs terrestres, vont à la rencontre des morts. La dernière immersion, fatale, est celle de la tombe pour le mort, à moins qu'une disparition en mer le

prive de tombeau, à moins aussi que par exemple, des amateurs d'Orient, parmi les premiers touristes du dix-neuvième siècle, fascinés par l'histoire pharaonique, ou des pilleurs avides de trésors, pénétrent dans un tombeau royal.

L'imagination des profondeurs

J'en viens maintenant au but de ces immersions. Au-delà de la diversité des scénarios et des modalités immersives, on trouve une constante dans les récits étudiés: un savoir, inconnu de la surface, est dans les profondeurs. Si le mouvement vers les profondeurs est initié, c'est en vue d'une initiation—au sens étendu du terme. De quelles initiations, de quel savoir s'agit-il? En quoi cet imaginaire des profondeurs informe-t-il de l'épistémologie d'une époque? Je vais ici examiner trois figures fantasmatiques des profondeurs qui se distinguent au dix-neuvième siècle et qui nous informent sur la pensée du siècle, si ce n'est sur ses obsessions. Ces figures représentent trois aspects différents de la pensée de l'homme et de sa connaissance: l'homme dans son rapport à la société, dans son rapport au temps et dans la manière dont il envisage le fait d'être sur Terre. Je laisse de côté l'examen de la dimension fantasmatique de régression mieux à même d'être analysée par la critique psychanalytique ou par la psychocritique. Il m'arrivera cependant de noter en référence des ouvrages traitant de cet aspect de l'imaginaire individuel présent au dix-neuvième siècle.

LES ENFERS, ENVERS DE LA SOCIÉTÉ

Les références à l'Enfer des mythologies grecque et judéo-chrétienne, comme d'un lieu situé dans les profondeurs terrestres subsistent dans la littérature du dix-neuvième siècle. C'est le cas dans le roman de Dumas, *Le Trou de l'Enfer*: le nom du gouffre s'explique par la croyance que toute faille terrestre peut mener au monde souterrain des Enfers. C'est bien d'ailleurs le personnage infernal de Samuel, qui habite les profondeurs du château

d'Eberbach, qui pousse la châtelaine, Christiane, à se jeter dans l'abîme. Dans son autre roman, *Isaac Laquedem ou le roman du Juif errant*, Dumas convoque la représentation antique d'une catabase, d'un vivant à la recherche de l'âme d'un mort, à laquelle s'ajoute originalement la légende moyenâgeuse du Juif maudit par Jésus sur le chemin de Golgotha et condamné à l'errance. Mais au dix-neuvième siècle, le monde des profondeurs terrestres abrite surtout les enfers sociétaux de la mine et des bas-fonds, des enfers d'un genre nouveaux nés de la révolution thermo-industrielle.

C'est dire que la représentation prosaïque des profondeurs, que j'ai étudiée au chapitre premier, est reprise en littérature le plus souvent négativement. Certes, les discours positivistes célébraient la mine et ses bienfaits utiles à une société de progrès mais ils ignoraient tout ou partie des conditions difficiles de travail des mineurs et des ouvriers ainsi que la paupérisation de ces travailleurs de la nouvelle ère industrielle. Les auteurs de la critique sociale, sensibles à ces nouveaux problèmes sociétaux, décrivent ces aspects méconnus ou cachés de la mine. En faisant de la mine, puis du travail des ouvriers des usines en général, un enfer, ils établissent un nouveau rapport métaphysique entre la surface et la profondeur terrestre. La surface désigne la société ignorante de sa partie misérable et souffrante, recluse dans les profondeurs terrestres, à laquelle elle est pourtant redevable. Nous voyons ici comment la réalité effective de l'espace souterrain de la mine se confond avec la dimension métaphysique d'un envers, oublié ou invisible, de la société. Ces récits d'immersion sont des témoignages d'une réalité sociale.

Dans *Sans famille* et dans *Germinal* surtout, à travers le regard et l'expérience physique des personnages immergés, on retrouve les éléments caractéristiques de l'enfer antique et surtout chrétien. On y travaille et on y souffre continûment, dans la chaleur extrême, dans l'humidité, ou dans le froid parfois. L'obscurité y règne mis à part quelques feux qui éclairent des corps d'hommes qui perdent leur humanité dans une tâche abrutissante.

Dans *Sans famille*, l'inondation de la mine parachève la ressemblance avec l'enfer en ajoutant un fleuve aux "eaux noires" (261), un Styx des temps modernes.

Dans *Hard Times* de Dickens, le puits de mine dans lequel le malheureux ouvrier Stephen Blackpool chute mortellement porte le nom symbolique de "Old Hell Shaft." D'innombrables ouvriers y ont trouvé la mort: "I ha' fell into th' pit, my dear, as have cost, wi' in the knwoledge o' old fok now livin', hundreds and hundreds o' men's lives—fathers, sons, brothers, dear to thousands an' thousands, an' keepin' 'em fro' want and hunger. I ha' fell into a pit that ha' been wi' th' Fire-dramp crueller than battle" (241). Personnage chassé par la société et oublié par elle, Stephen Blackpool—fatalement nommé—disparaît aussi symboliquement du roman. Nous ne le retrouvons qu'à la fin du roman, injustement inquiété par la société et comme je l'ai écrit plus tôt, solitaire. Ce n'est qu'à sa mort qu'il est réhabilité mais alors qu'il n'appartient déjà plus au monde d'ici-bas.

La réflexion que Victor Hugo poursuit sur la société et sur ses marges ignorées dans *Les Misérables* se construit pareillement à partir des rapports spatiaux de la surface et de la profondeur.²⁹ Tout comme dans *Hard Times*, l'image de la mine figure l'enfer-envers de la société. Cependant la mine ne désigne pas seulement la houillère mais est aussi pris dans le sens métaphorique général des lieux de la misère sociale et morale. La dimension de profondeur permet d'indiquer le degré d'intensité de l'oubli, de la honte et de la misère:

Au-dessous de toutes ces mines ... bien plus avant dans la terre... plus bas, beaucoup plus bas, et sans relation aucune avec les étages supérieurs, il y a la dernière sape. Lieu formidable. C'est ce que nous avons nommé le troisième dessous. C'est la fosse des ténèbres. C'est la cave des aveugles. *Inferi*.

Ceci communique aux abîmes.

... Le démon s'ébauche vaguement; chacun pour soi. Le moi sans yeux hurle, cherche, tâtonne et ronge. L'Ugolin social est dans ce gouffre. (249)

D'autre part, il apparaît dans *Hard Times* que l'esprit positiviste, qui s'oppose à toute poésie et qui combat l'imagination, participe de l'enfer social moderne. Le seul lieu d'évasion possible pour l'âme est la profondeur du ciel. La prose des profondeurs terrestres s'oppose alors à la poésie de la profondeur du ciel. Mais ce n'est qu'en mourant, enfin libre, qu'on y accède. C'est aussi pour Stephen Blackpool, le ciel chrétien qu'il rejoint à sa mort:

he said to Rachael, looking upward at the star: —

“Often as I coom to myseln, and found it shinin’ on me down there in my trouble. I thowt it were the star as guided to Our Saviour’s home. I awmust think it be the very star!”

They lifted him up, and he was overjoyed to find that they were about to take him in the direction whither the star seemed to him to lead. (243)

Dans *Les Misérables*, Jean Valjean connaît une anabase semblable. L'enfer est un lieu clos auquel on n'échappe pas plus qu'on n'échappe à sa condition de misérable. La seule sortie de l'enfer social est la mort, dans ces deux romans du moins.

À l'opposition entre les profondeurs de la terre et du ciel s'ajoute l'opposition entre la ville industrielle et la campagne. Les ouvriers et les mineurs ne s'éloignent pas de l'enfer. Semblables à des prisonniers, ils passent leur temps dans la mine, dans l'usine ou dans les quartiers attenants qui leur sont réservés. La campagne environnante figure un espace de liberté réservé aux riches bourgeois, aux artistes ambulants ou à ceux, rares, qui arrivent à fuir l'enfer par nécessité ou par volonté. Ces oppositions spatiales—profondeurs terrestres *versus* profondeurs célestes et espace industriel urbain *versus* campagne—se retrouvent notamment dans *Germinal* et *Sans famille*. Cette dernière opposition est également présente dans l'essai du *Peuple* où Michelet blâme le modèle anglais et ses villes industrielles sans âme—à l'image de Cokeville dans *Hard Times*. L'auteur y fait au contraire l'éloge de la campagne française et du paysan qui travaille librement et amoureuxment sa terre.

La société de la révolution thermo-industrielle recèle dans ses profondeurs un autre enfer proche de celui des mines: celui des bas-fonds, avec lequel il se confond dans *Les Misérables* notamment. L’imaginaire de ce “troisième sous-sol,” selon l’expression hugolienne, se développe à travers tout le dix-neuvième siècle.³⁰ La représentation dominante de la société au dix-neuvième siècle fait du sous-sol des villes le territoire de la misère, du vice et du crime. Le peuple des criminels et des miséreux devient le peuple des bas-fonds. La profondeur concrète de la ville se dote donc d’une valeur métaphysique largement négative.

Dans *Les Misérables*, l’espace des profondeurs terrestres qui abrite le peuple des miséreux et des criminels cache cependant aussi des idées progressistes et le futur en germe de la société. Ainsi les profondeurs terrestres représentent également des aspects sociétaux positifs. De la même manière, dans *Les Indes noires*, Jules Verne imagine une mine positive dans laquelle des hommes vivent une utopie sociale. Le titre indique que le pays imaginaire est un ailleurs social, aussi éloigné de la réalité des sociétés occidentales que l’Inde est un pays lointain.

Dans ces derniers exemples de roman, comme dans ceux nommés précédemment, positivement ou plus souvent négativement donc, les profondeurs terrestres représentent des ailleurs sociétaux et peut-être en germe le futur de la société. L’analogie avec les racines d’un végétal est considérée selon une perspective temporelle: ce qui est dans la profondeur se prépare à éclore à la surface. La représentation des profondeurs informe sur les craintes de l’époque et met en garde contre une société industrielle par trop oublieuse d’une poésie des profondeurs. Selon le vieil adage qui veut que l’on récolte ce que l’on sème, les nouveaux barbares,³¹ sortis des profondeurs de leur enfer pourraient bien venir se venger et trouver à la surface, un exutoire à leur haine. Ce sont alors parfois les peurs grandissantes du peuple et de la démocratie qui s’expriment: le nouveau pouvoir que la démocratie procurerait au peuple

lui donnerait les moyens d'accéder finalement à la surface. La société paierait au prix fort son manque d'âme.

LA REMONTÉE DANS LE TEMPS OU L'INITIATION HISTORIQUE

L'immersion dans les profondeurs de la Terre mène parfois au contraire vers le passé. Cette autre dimension fantasmatique de la représentation des profondeurs au dix-neuvième siècle s'inspire également des catabases antiques. Du voyage initiatique au pays des morts, le dix-neuvième siècle retient avant tout ici la dimension historique d'une découverte du passé lointain des hommes. Nous avons vu au chapitre premier comment les géologues espèrent révéler le passé de la Terre et, en rappelant notamment l'analyse que Michel Foucault mène dans *Les Mots et les choses*, comment l'homme et les choses apparaissent alors aux hommes d'abord selon une profondeur temporelle. Il n'est donc pas étonnant que, rêvant aux profondeurs, la littérature du dix-neuvième siècle imagine des voyages temporels.

Pour Jules Michelet, s'immerger dans les profondeurs de la nature comme il le fait dans les ouvrages d'histoire naturelle de *La Mer* et de *La Montagne* est un moyen de remonter jusqu'aux sources de l'histoire. Le développement historique réalise les lois de la nature—d'amour, de fraternité...—qui sont donc aussi bien humaines. Ainsi, la remontée temporelle, révélant le sens de l'histoire, permet de donner un sens aux temps présents et futurs. Chez l'historien, la remontée temporelle prend donc la forme d'une leçon de l'histoire destinée à un temps qu'il juge décadent. Les discours historiques s'adressent aux contemporains et la part initiatique qu'ils peuvent comporter les vise.

Dans *Le Roman de la momie*,³² la rêverie temporelle est d'une autre nature et s'inscrit dans le cadre réaliste de la découverte d'un tombeau pharaonique enfoui dans la Vallée des Rois. L'historiographie du dix-neuvième siècle imagine l'Orient comme le berceau de la civilisation.³³ La fascination pour l'Orient s'explique en partie par la fascination pour la

question des origines. Le voyage dans les profondeurs entrepris par les personnages du roman de Gautier est donc un retour dans le temps à double titre: comme voyage en Orient et comme voyage dans les profondeurs de la Terre.

Le récit prend rapidement des allures de récit fantastique. La descente par une succession d'escaliers entre de multiples salles se prolonge, semble-t-il, de manière interminable, ce qui inspire à Rumphius une allusion mythologique ironique: "Ah ça! dit le docteur, reprenant haleine au bas de l'escalier, voyant que l'excavation plongeait toujours plus avant, nous allons donc descendre jusqu'au centre de la terre? La chaleur augmente tellement que nous ne devons pas être bien loin du séjour des damnés" (166). Arrivés d'autre part au seuil de la salle finale du sarcophage, les deux personnages découvrent, saisis, "sur la fine poudre grise qui sablait le sol... très nettement, avec l'empreinte de l'orteil, des quatre doigts et du calcanéum, la forme d'un pied humain; le pied du dernier prêtre ou du dernier ami qui s'était retiré, quinze cents ans avant Jésus-Christ"(172). L'état remarquable de conservation d'une trace si ténue que celle d'un pied sur du sable fin appelle une explication: "La poussière, aussi éternelle en Égypte que le granit, avait moulé ce pas et le gardait depuis plus de trente siècles, comme les boues diluviennes durcies conservent la trace des pieds d'animaux qui la pétrirent"(173). Voici une qualité fantastique bien troublante de la profondeur qui annule le passage du temps et qui transporte les personnages immergés dans un passé depuis longtemps révolu.

Le récit est toutefois réaliste et l'empreinte des os du pied sur le sable fonctionne tout autant comme un effet de réel. C'est précisément ici qu'intervient la force—ou la magie—de l'Histoire. Les profondeurs physiques de la Terre cachent un passé toujours présent, endormi seulement. La mort est-elle vaincue? Elle le sera une deuxième fois, par le roman, avec le récit exhumé de Tahoser et une troisième fois peut-être par l'amour mélancolique de Lord Evandale pour Tahoser. Mais cette résurrection du passé, par les personnages dans l'histoire

d'une part et par le récit de la vie de Tahoser d'autre part, comporte une contrepartie amère: la mort gagne aussi du terrain en remontant à la surface et en envahissant le présent du récit et l'âme de lord Evandale, charmée par une momie. Remettre à jour le passé momifié révèle que le présent sera aussi un jour passé, aussi mort que Pharaon et son armée dont la disparition dans les profondeurs de la mer alors qu'ils poursuivent Moïse et les Juifs sortant d'Égypte constitue une des dernières évocations historiques du roman. Semblable en cela à la contemplation romantique des ruines, le voyage dans les profondeurs terrestres peut être l'occasion d'une rêverie nostalgique—à première vue donc moins optimiste que celle de Jules Michelet—sur la mortalité des civilisations et sur le passage du temps.

La pénétration dans un espace sacré et protégé par une succession de voiles participe de l'initiation historique, comme chez Michelet. La solennité de l'instant est proportionnelle à la longueur de la descente, comme nous avons déjà vu. Le franchissement du temps s'établit lui-même graduellement,³⁴ par une succession d'oublis et de changements dont lord Evandale fait l'expérience et que les énumérations dans l'extrait suivant signifient:

Il lui sembla, d'après l'expression de Shakespeare, que "la roue du temps était sortie de son ornière": la notion de la vie moderne s'effaça chez lui. Il oublia et la Grande-Bretagne, et son nom inscrit sur le livre d'or de la noblesse, et ses châteaux du Lincolnshire, et ses hôtels du West-End, et Hyde Park, et Piccadilly, et les drawing-rooms de la reine, et le club des Yachts, et tout ce qui constituait son existence anglaise. (173-74)

Mais n'est-ce pas aussi une transgression? Les doutes assaillent le gentleman anglais qu'"une sorte d'horreur religieuse ... envahissait" (174). Lord Evandale songe à Tahoser voilée comme l'Occident rêve à l'Orient. Et le lord, comme l'Occident, rêve de les dévoiler. Dans l'imaginaire du dix-neuvième siècle, l'Orient doit cependant rester cachée et toute tentative de dévoilement, sacrilège, est punie.³⁵ La conclusion du roman informe le lecteur du

destin du jeune Anglais: “Quant à lord Evandale, il n’a jamais voulu se marier, quoiqu’il soit le dernier de sa race” (342). Peut-être peut-on voir dans l’amour pour une morte qui signe la fin de sa lignée, la punition infligée au personnage pour avoir mis à nu la momie orientale. Prisonnier d’un passé qu’il est lui-même allé déterrer, le lord n’aura pas de futur. Pénétrer dans les profondeurs terrestres et faire ressurgir un passé enfoui peut donc comporter une dimension sacrilège. Ce n’est pas sans risque que l’on joue à remonter le temps.

La dimension initiatique d’un voyage dans les profondeurs de la terre se retrouve dans le roman d’Alexandre Dumas, *Isaac Laquedem ou le roman du Juif errant*, clairement indiquée par les personnages eux-mêmes lors de la suite d’épreuves qui attend Isaac à partir de son entrée dans l’ancre de Trophonius (423-30). Dans le roman de Dumas aussi, le voyage dans les profondeurs a pour conséquence l’exhumation d’une morte égyptienne. Dans ce récit fantastique, Cléopâtre est ramenée à la vie. Enfin, l’immersion d’Isaac, plus nettement encore que celle de lord Evandale dans le roman de Gautier, nous invite à imaginer des conséquences funestes. La reine égyptienne revient en effet à la vie réincarnée en Poppée, maîtresse de Néron. Le roman inachevé de Dumas s’interrompt sur l’alliance conclue entre Isaac et Cléopâtre: cette dernière luttera au côté d’Isaac et se fera l’ennemie résolue du nouveau Dieu apparu sur Terre en la personne de Jésus Christ. Le roman propose aux lecteurs une nouvelle lecture fantastique de l’Histoire et de la lutte de Néron contre les Chrétiens en particulier.

L’immersion dans les profondeurs terrestres peut conduire les personnages plus loin encore que la période antique, jusqu’aux temps primitifs et avant même la naissance de l’être humain. Je m’intéresse dans ce travail aux représentations souterraines et sous-marines du globe terrestre cependant je ferai remarquer que la rêverie des temps primitifs s’ouvre à d’autres profondeurs et les associe. La dimension de profondeur est non seulement envisagée au regard de l’éloignement par rapport à la surface du globe mais aussi à l’aune de

l'éloignement des lieux de civilisation et des zones médianes du monde. À ce compte-là, se distinguent deux autres types de régions profondes: les régions polaires et les immenses forêts de l'Afrique noire—l'Afrique étant considérée comme le possible, mais questionné, berceau de l'humanité. Dans *Laura* par exemple, le quatrième voyage fantastique transporte Alexis jusqu'au pôle Nord. La terre polaire, qu'il découvre en compagnie de Nasias, est recouverte de la végétation des premiers temps du globe et peuplée d'animaux gigantesques. Plus les explorateurs s'approchent du pôle, plus la faune et la flore sont primitives et plus elles sont étranges et gigantesques. Or, les différentes dimensions de la profondeur se rencontrent et finissent par se confondre. Ainsi, la zone la plus extrême est un gouffre entouré d'une "muraille hérissée de cristaux gigantesques" (123) que les voyageurs arrivent à franchir sur le dos d'animaux volants fantastiques, les mégalosomes. Enfin, selon la théorie de la Terre creuse énoncée par l'Anglais Symmes à partir de 1818, le pôle Nord lui-même est une "grande excavation," d'"une étendue souterraine incalculable" (136). Le point extrême de l'origine, là où tout commence et où toutes les profondeurs se rejoignent, est insondable. Le raisonnable Alexis, qui a "été élevé aux champs" (141), choisit d'interrompre l'immersion et de remonter à la surface. La rêverie sur les origines s'efface et n'apparaît que sous le voile de l'illusion.

Le mystère de la naissance humaine se perd dans les abîmes de la Terre. La rêverie sur l'origine de l'homme comme celle sur l'origine individuelle ouvrent sur un gouffre sans fond. À un certain degré de profondeur, l'initiation historique cesse. La véritable épreuve de l'inconnu attend alors les plus téméraires des explorateurs.

L'INCONNU ABSOLU

L'immersion dans les profondeurs terrestres relève toujours, d'une manière ou d'une autre, de l'épreuve de l'inconnu. L'enjeu de chaque descente est la révélation de cet inconnu

et l'accès à la connaissance. Les personnages sondent les profondeurs comme William Legrand, Jupiter et le narrateur de *The Gold Bug* de Poe (1843) creusent la terre à la recherche du trésor—que celui-ci possède la matérialité de l'or ou l'immatérialité du savoir. C'est là le geste essentiel de l'immersion, différemment répété. La représentation fantasmatique des profondeurs en Enfer(s), que j'ai d'abord analysée, explore l'inconnu sociétal. Les profondeurs terrestres cachent l'autre obscur de la société. La seconde représentation ouvre à la rêverie sur le passé et sur les origines de l'homme. L'inconnu se nomme alors l'Histoire humaine. Les profondeurs terrestres recèlent l'autre temporel du temps présent qui s'accomplit en surface. La troisième figure de l'immersion accomplit une rupture dans l'épreuve de l'inconnu. L'enjeu de l'immersion ne porte pas sur un ailleurs sociétal mais sur l'ailleurs de la société et non pas sur un ailleurs historique mais sur l'ailleurs de l'Histoire. Les personnages immergés font l'épreuve de l'inconnu absolu.

Les deux premières représentations des profondeurs comportent une dimension rationnelle et peuvent se rattacher à deux discours scientifiques, l'un sociologique et l'autre historique. L'une et l'autre représentations fonctionnent comme des métaphores de “vérités” scientifiques: respectivement des images de la société et de la phylogénèse. Mais la troisième représentation se définit par sa rupture avec la pensée rationnelle. L'immersion participe alors de ce que je nommerai, d'après Nietzsche, la plongée dionysiaque. À l'inverse de la nouvelle de Poe, *The Gold Bug*, dont la structure générale peut se lire comme un mouvement de l'irrationnel vers le rationnel—tous les éléments fantastiques se résolvant dans une explication parfaitement rationnelle—les œuvres qui mettent en scène une plongée dionysiaque se développent selon le mouvement du rationnel vers l'irrationnel. Alors que l'ailleurs sociétal des Enfers est un espace fermé—duquel on peut s'échapper, certes, mais souvent seulement par la mort et l'anabase—l'épreuve de l'inconnu absolu transporte les personnages immergés vers des abîmes irrationnels sans fonds. Le gouffre est béant, la tombe

ouverte³⁶ : pareille ouverture est plus inquiétante encore que le mouvement de clôture des enfers.

Quel parcours, mieux que celui d'Arthur Gordon Pym³⁷ dans l'œuvre de Poe, symbolise ce voyage vers des territoires de plus en plus mystérieux ? Chaque nouvelle aventure éloigne un peu plus Pym de la société et de ses lois. Chaque étape l'entraîne dans un monde plus étrange encore. L'horreur va s'amplifiant jusqu'à atteindre une dimension cosmique—le narrateur évoque par exemple “the day of universal dissolution” (147). Les éléments de civilisation finissent de disparaître avec les scènes d'anthropophagie—un des trois grands interdits de l'humanité décrit par Freud dans *L'Avenir d'une illusion* avec l'inceste et le meurtre—et les massacres humains. De plus en plus isolé, naviguant sur des mers de plus en plus lointaines—c'est-à-dire de plus en plus polaires—son voyage le confronte à des catastrophes naturelles—tempête, naufrage, ensevelissement—qui montrent la Terre sous ses aspects les plus inhospitaliers et les plus effrayants à l'homme.

L'île de Tsalal, avant-dernière étape de son voyage, figure une borne à l'horreur en rassemblant en un lieu extrême les parts les plus obscures et les plus inconnues de l'homme et de la nature. Puis Pym et son compagnon Peters se trouvent ensevelis sous terre, dans un ensemble de souterrains obscurs désigné comme “one of the most singular-looking places imaginable” (160). Signifiant le caractère extrême de son expérience des profondeurs inconnues, Pym se considère comme un enterré vivant : “The blackness of darkness ... the stifling fumes from the damp earth, unite with the the ghastly considerations that we are beyond the remotest confines of hope, and that such is the allotted portion of the *dead*, to carry into the human heart a degree of appalling awe and horror not to be tolerated—never to be conceived” (148). À l'approche du terme de leur navigation qui les a amenés à être témoins de scènes horribles et étant désormais séparés des attaches civilisationnelles et humaines que comportent la vie et le monde en surface, faisons l'hypothèse que le vaste

abîme de granit noir au bord duquel ils se trouvent et qu'ils contemplent alors figure "le côté effrayant de la vie," selon l'expression de Schopenhauer que je citais au chapitre premier. Alors qu'il est plongé dans la profondeur physique de la Terre, Pym fait aussi face à la profondeur métaphysique de la vie—du fait de vivre—qui est une forme d'inconnu absolu. C'est ainsi peut-être que guéri de la volonté de vivre—toujours suivant la terminologie schopenhauerienne—et jouissant du spectacle alors qu'il entend le glas de sa mort, il éprouve de la terreur mais aussi de l'attraction à contempler l'abîme: "my whole soul was pervaded with a longing to fall; a desire, a yearning, a passion utterly uncontrollable" (166).

Un abîme ultime attend Pym. Le terme de son voyage est le pôle Sud. Notamment influencé par la théorie de la Terre creuse comme Georges Sand lors de l'écriture de *Laura*, Edgar Poe imagine un gouffre mystérieux au lieu du pôle: "I can liken it to nothing but a limitless cataract, rolling silently into the sea" (174). Les ruptures à différents niveaux entre cette partie finale et le reste des aventures de Pym signalent cet espace entre l'île de Tsalal et le pôle Sud comme un "au-delà" du monde et de ses lois humaines—"a region of novelty and wonder" (172). Les phénomènes étranges qui s'y produisent donnent une tonalité fantastique au roman. La blancheur de cette région du globe s'oppose à la noirceur de Tsalal: les voyageurs sont maintenant au-delà des horreurs que peut comporter la vie. Pym et son compagnon sont pris d'une apathie tranquille. Le contraste, à l'encontre d'une logique intuitive, entre cette indolence et l'allure toujours plus rapide de leur embarcation qui file vers le gouffre participe à faire de cet espace un lieu où règne l'irrationnel. Le gouffre du pôle, qui concrétise l'inconnu absolu, est un lieu inconcevable par la raison humaine. Finalement, à l'approche du point extrême de la Terre, la rationalité ayant peu à peu été abandonnée, comme la trame d'un tissu aurait été défaits fil après fil, c'est tout le globe terrestre qui apparaît dans son plein mystère.

L'inconnu absolu qui se rencontre dans les profondeurs terrestres relève parfois d'une dimension religieuse. *A Descent into the Maelström* réunit par exemple l'expérience d'un infini transcendant avec l'esthétique du sublime et la figure, rapidement nommée toutefois, de Dieu. Dans *Les Misérables*, au livre troisième de la cinquième partie, la traversée de l'égout parisien par Jean Valjean est une expérience religieuse que le titre du livre résume dans une formule antithétique "La boue, mais l'âme." Après l'enfer de la misère sociale, voici l'enfer moral de la conscience. Au point le plus bas du cloaque, le calvaire de Jean Valjean l'établit en une figure christique. Dans la première partie de *L'homme qui rit*, le naufrage imminent appelle la prière et annonce la rencontre avec Dieu. La profondeur de la Terre est le lieu d'une révélation divine, sous le mode cependant négatif d'une présence-absence. L'Inconnu divin ne s'y révèle pas autrement que sous la forme d'un inconnu.

Souvent cependant, les profondeurs terrestres sont habitées par la figure de tradition chrétienne du diable. *La Sorcière* (1862) de Jules Michelet se distingue par la représentation positive de Satan, le prince de la nature, qui, depuis les profondeurs de la Terre, parle bas à la sorcière³⁸ et "lui met en main le fruit de la science et de la nature" (100). Mais généralement, la vision de cet habitant des profondeurs est négative ainsi que la connaissance qu'il procure aux hommes. Samuel, le personnage maléfique du *Trou de l'Enfer*, que j'évoquais précédemment, défie Dieu alors qu'il se trouve au bord de l'abîme. Son attirance sans crainte pour le gouffre, l'élection du voisinage de ce lieu pour demeure et son savoir prodigieux l'apparentent à un personnage mauvais. D'une autre manière, la destinée du personnage également méphistophélique de *Laura*, Nasias, est elle aussi liée à la profondeur terrestre. Sa chute mortelle dans le gouffre polaire est emblématique de son appartenance au mal.

Apparaît ici un risque possible à fréquenter de près l'inconnu des abîmes né du lien entre la profondeur, le mal et la connaissance. Pris de folie, Nasias se jette dans le gouffre. Ses désirs de connaissance et de pouvoir, démesurés et diaboliques, sont symbolisés par son

envie de découvrir le pôle. Ils le mènent à la folie. Les personnages de Samuel dans le roman de Dumas, du capitaine Achab dans *Moby Dick*, du capitaine Hatteras dans *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* (1866) connaissent une fin similaire. Rappelant l'antique chute d'Icare, la chute dans les abîmes physiques de la Terre ou dans ceux métaphysiques de la folie sanctionne souvent le désir de connaissance. En bref, le gouffre physique se confond avec l'inconnu métaphysique. Vouloir accéder à la connaissance de cet inconnu est une faute. L'homme qui poursuit un tel but, coupable d'hybris, se perd ou perd sa raison. Sa chute dans l'abîme physique est une image matérielle de sa perte. Nous voyons donc ici comment la dimension fantasmatique de la profondeur de la Terre se constitue selon une unité circulaire signifiante, de l'abîme comme lieu symbolique jusqu'au mouvement symbolique de la chute dans l'abîme.

C'est dire enfin que l'imaginaire de l'immersion ouvre sur les profondeurs de l'âme aussi insondables que les profondeurs de la Terre, comme l'indique la formule hugolienne, "tempête dans un crâne." L'inconnu absolu de l'homme, c'est aussi et surtout l'homme. Au début des *Mémoires d'outre-tombe* (1849-50), Chateaubriand notait la ressemblance de son âme et de la mer. Ce *topos* littéraire se poursuit tout au long du siècle. Le personnage de *Moby Dick*, Achab, est un abîme: contemplant la profondeur insondable de la mer, c'est tout autant son âme qu'il contemple. La profondeur sans fond est une image de l'âme humaine inconnue, habitée dans le cas du roman de Melville, par la folie mystérieuse, l'ambition, le défi à Dieu et le désir de connaissance. Dans *Frozen Deep*, les profondeurs de la Terre révèlent les profondeurs de l'âme d'où naissent les sentiments d'amour et de haine par exemple et surtout celles insondables de l'homme qui est capable de cannibalisme sous les apparences les plus correctes. Clara, qui a le don de deuxième vue, ne peut cependant pas accéder à sa propre profondeur ni tout voir des âmes humaines, car elles sont d'une profondeur sans fond. La vision se perd et laisse place à l'effroi devant l'insondable: "There

is something dreadful! I feel it—though I see nothing. I feel it—nearer and nearer in the empty air, darker and darker in the sunny light. I don't know what it is" (124).

On peut conclure de cette partie qu'il n'y a pas d'imagination des profondeurs qui ne soit séparée de la pensée de l'homme, soit dans ses rapport à la société, soit à son passé soit à son être même et à sa présence sur Terre. Cette dernière dimension fantasmatique ouvre sur un mouvement sans fin. Les deux plus grands inconnus que l'immersion dans la Terre découvre au dix-neuvième siècle sont l'homme et la Terre et les récits d'immersion les montrent dans leur dépendance, les profondeurs de la Terre révélant celles insondables de l'homme. Examiner les figures imaginaires de l'immersion au dix-neuvième siècle permet donc d'établir les visions dominantes de l'être humain à cette époque.

Maelström narratif

S'il est possible de synthétiser les figures d'immersion à partir des différents aspects scénariques et s'il est possible de rendre compte de la dimension fantasmatique des profondeurs à partir des figures imaginaires les plus récurrentes, quels éléments d'analyse est-il pertinent de retenir en vue d'une synthèse de la dimension narrative de l'immersion? Les questions qui se posent sont les suivantes: Comment raconter l'immersion? Comment dire l'expérience de la profondeur? Sans renier la singularité des styles mais sans renoncer pour autant à une démarche synthétique, j'envisagerai la dimension narrative des récits d'immersion à partir des problèmes qui semblent leur être inhérents.

Alexis, le personnage narrateur de *Laura*, souligne la difficulté qu'il y aurait à conter ses immersions à l'oral avant de se lancer dans la lecture d'"un manuscrit jauni" (19) et explique qu'il a dû apprendre à mieux écrire, c'est-à-dire finalement qu'il a dû apprendre à faire œuvre littéraire. À un moment de son récit, Aronnax, en narrateur modeste, fait appel à

l'auteur des *Travailleurs de la mer* et à son talent littéraire pour accomplir la tâche de raconter la profondeur. La littérature est-elle la solution? À chaque fois, la profondeur implique un mouvement de franchissement et conduit à un au-delà. Soit la profondeur comme *sub-limes* et au-delà du visible, de la beauté, du vraisemblable, de l'histoire humaine, du connu... La grande profondeur est "le lieu où l'on va," pour reprendre la catégorie des lieux en latin: on part toujours vers la découverte de cette inconnue sublime. Le texte littéraire saurait-il être, de la profondeur, "le lieu où l'on est"?

Une objection pourrait être qu'il n'y a pas nécessairement de difficulté à raconter l'immersion. Ainsi, les représentations de l'enfer de la mine et des bas-fonds fonctionnent parfaitement en tant que dénonciations d'une terrible réalité sociale. Mais ce qui est en jeu dans ce type de représentations est une critique de la profondeur prosaïque et, précisément, l'absence de profondeur poétique. Or, les difficultés narratives sont en rapport avec la poésie des profondeurs. Par exemple, dans les romans de Charles Dickens ou de Victor Hugo qui traitent des enfers prosaïques, la véritable profondeur est le ciel que l'âme du mort rejoint au seuil du livre. Il s'agit à la fois d'un au-delà spatial et d'un au-delà narratif. Dans ce cas, le problème narratif pris en charge par l'auteur dans un récit à la troisième personne, renvoyé à l'après-livre, est déplacé.

Une stratégie rhétorique consiste d'autre part à intégrer l'aporie narrative dans le récit. Par la prétérition et par des figures proches, l'aporie rhétorique signifie l'indicible et sublime profondeur. Cela concerne les remarques des narrateurs—à la première ou troisième personne—sur la difficulté, voire l'impossibilité de décrire le spectacle des profondeurs. Par exemple, le professeur Aronnax, narrateur de *Vingt mille lieues sous les mers*, doute souvent de pouvoir peindre les merveilles qu'il contemple: "Quel spectacle! Qui pourrait le décrire!" (95). Une autre fois, il constate: "Les mots sont impuissants à raconter de telles merveilles!" (109). Une même logique rhétorique implique aussi parfois la suspension de l'écrit ou

l'inachèvement du récit. La question du vraisemblable fait également partie de l'aporie rhétorique et nombre de personnages immergés, revenus à la surface de la Terre, s'interrogent sur la crédibilité de leur récit. Ce sont tout autant de stratégies pour faire advenir le sublime de la profondeur dans le texte: si la profondeur est indicible, l'indicible est profondeur. La gloire de rejaillir d'autre part sur l'auteur. Le génie romantique se mesure à la capacité d'exprimer l'indicible. Si Jules Verne prend de la distance avec la posture de l'écrivain romantique et joue avec la rhétorique de l'indicible, Victor Hugo engage pleinement son génie dans cette aventure narrative qui est, pour les Romantiques, le grand défi littéraire et la raison d'être de la littérature.

Le roman de Dumas, *Le Trou de l'Enfer*, est un autre exemple emblématique du traitement narratif de la profondeur inconnue. Le Trou de l'Enfer est dans ce récit un lieu, et même un *lieu-dit*, un lieu dont on se raconte les légendes. C'est un trou sombre et profond au bord duquel les personnages se retrouvent régulièrement et comme fatalement. On ne sait rien de ce trou si ce n'est qu'il est là, dans l'espace de la forêt. Le trou de l'Enfer est aussi le point aveugle du récit. Il est présent du premier chapitre au dernier. Il connote la mort, les ténèbres et l'inconnu horrible mais il n'est pas décrit: c'est un trou de l'écriture.

À la fin du récit, les personnages accourent au bord de l'abîme à la recherche de Christiane. Se produit d'abord "une chose effrayante: Julius approchant de l'abîme voulait crier, appeler sa femme, et l'émotion étranglait sa voix, et sa bouche s'ouvrait muette sans qu'il pût articuler un son; ou bien le cri retentissant qu'il essayait de jeter s'éteignait en un murmure imperceptible" (363). Le sens de la vue bute tout autant sur le gouffre: "Et jetant partout leurs regards, ils ne virent rien. / Ils se penchèrent sur l'abîme. / Ils ne virent rien"(363). S'aidant d'une racine et se penchant au risque de tomber, Julius aperçoit à une centaine de mètres "un tronc d'arbre" et "quelques lambeaux" du vêtement de Christiane (363). Voici donc la preuve de la mort de Christiane.

Les personnages ont été conduits au bord de l'abîme comme le lecteur l'a été par le récit. L'effroi attend les voyageurs—personnages ou lecteurs—engagés dans l'aventure immersive: “Je ne voulais pas voir ce que voyaient mes yeux!” commente Aronnax devant une vision semblable. Le trou de l'enfer, c'est le titre du roman de Dumas et c'est aussi le roman. Pour le lecteur, le récit est cette racine par laquelle il s'approche au plus près de la profondeur et une preuve qui fait être la profondeur.³⁹ Samuel, l'*auteur* du crime, avait averti Christiane que c'est elle-même qui l'appellerait—et irait de ce fait vers sa mort. De la même manière, l'auteur conduit le lecteur jusqu'au bord de l'abîme. Cette profondeur à laquelle le récit mène annonce celle sur laquelle Maurice Blanchot écrit dans *L'Espace littéraire* à travers l'expérience de Stéphane Mallarmé et qu'il évoque ainsi: “Qui creuse le vers meurt, rencontre sa mort comme abîme” (37). La littérature nous mène au cœur des ténèbres, selon le titre du roman de Joseph Conrad qui à la toute fin du siècle raconte un récit d'immersion aux thématiques semblables à celles que j'évoque. Au centre du récit d'Alexandre Dumas, gît la mort que le lecteur, conduit par le récit, rencontre.

Dans *Frozen Deep*, on retrouve la même aporie narrative à propos du cannibalisme qui est au centre du récit mais aussi absent du récit et trou de l'écriture. À l'époque de la pièce, une enquête venait de révéler à une société anglaise victorienne choquée que durant l'expédition dramatique conduite par Sir John Franklin à la recherche du passage du Nord-Ouest, les derniers survivants, tout lieutenant et sujet de la couronne britannique qu'ils étaient, s'étaient nourris de chair humaine. Cette révélation a inspiré à Collins l'idée de la pièce. L'anthropophagie est évoquée à deux reprises mais seulement à travers la mention discrète et euphémique d'une soupe aux os que le très respecté Crayford se faisait servir par son cuisinier, John Want, alors qu'ils étaient pris dans les glaces polaires. La deuxième mention la plus développée est celle faite par le cuisinier cynique, appelé aussi “The philosopher of the Expedition” qui interroge ainsi son lieutenant, une fois revenu au port

civilisé: “Do you ever miss your bone soup, sir? *I do. It mightn’t have been strong; but it was very hot; and the cold seemed to give it a kind of a meaty flavour as it went down*” (110).

Crayford ne répond pas à la question mais rabroue John Want—“You croaking vagabond!” (110). Il est également indiqué auparavant que le lieutenant semble avoir perdu le goût (“relish” 110) qu’il avait alors pour l’humour de son cuisinier. Nous n’en saurons pas plus.

Le récit nous amène au plus près du tabou cependant et le blanc narratif à propos de l’épisode anthropophagique le révèle mais négativement, dans l’impossibilité où l’on est de le dire. La profondeur qui se révèle dans ce récit est $\alpha\text{-}\pi\text{o}\rho\omicron\varsigma$, c’est-à-dire *sans chemin, sans issue* et le récit n’est pas non plus un chemin pour la dire.

La littérature peut-elle alors être de la profondeur “le lieu où l’on est”? Elle est du moins le lieu où en son cœur est la profondeur. Nous retrouvons ici l’importance symbolique des figures du maelström et de la spirale. Si elles représentent le mouvement qui entraîne les personnages immergés vers des profondeurs sans fond, dans ce récit sur les profondeurs de l’âme humaine comme dans d’autres qui portent sur des profondeurs insondables, ces figures sont également représentatives du mouvement par lequel le récit s’approche de la profondeur la plus inconnue sans jamais cependant en atteindre le fond: soit la littérature comme plongée dans la profondeur insondable. Les récits d’immersion, où profondeurs physiques et métaphysiques se confondent, sont les formes littéraires privilégiées qui mènent à ce constat.

L’enjeu de l’immersion dans les profondeurs tient dans le voyage aller. Le retour à la surface n’est pas un problème. Le professeur Lidenbrock, le savant de *Voyage au centre de la Terre* le sait bien qui, étonné des inquiétudes de son neveu à ce sujet, les balaie d’une réplique en assurant qu’ils reviendront “de la manière la plus simple du monde” (242). Si ce n’est par une route nouvelle, ce sera “tout bourgeoisement par le chemin déjà parcouru” énonce-t-il, coupant court à la discussion (242). Non décidément, leur retour des profondeurs de la Terre n’est pas même un sujet de discussion pour les voyageurs immergés. Le problème

qui se pose en revanche et dont on peut penser que c'est son actualité et son importance qui font s'effacer le retour en tant que problème, est celui du récit ou non que les personnages immergés rapporteront de leur immersion. Le véritable retour à la surface est celui d'une expérience devenue récit, la seule surface qui compte étant alors celle du texte. C'est le récit ou non—encore une fois—des personnages immergés et celui du narrateur qui délivrent le sens de l'expérience.

L'analyse menée dans ce chapitre a mis en évidence que ce sens de l'expérience était toujours lié à une découverte ontologique. Le savoir que l'être humain peut acquérir par l'immersion a principalement trait à son histoire, à son origine, à la société dans laquelle il vit, et concerne sa situation terrestre, sa condition d'habitant de la Terre. L'étude des récits d'immersion montre donc clairement, qu'à cette époque du moins, la physique des profondeurs imaginée en littérature aboutit nécessairement à sa métaphysique ou à un questionnement d'ordre métaphysique. Le personnage immergé découvre que l'inconnu des profondeurs physiques est le propre inconnu de l'être humain et de sa présence sur terre. D'autre part, les types de savoir en jeu—historique, social ou métaphysique—informent des obsessions du siècle et des façons dont celui-là définissait et rêvait l'habitant de la Terre. C'est finalement aussi une pensée de la littérature qui émerge et qui se définit à l'aune de sa possibilité de signifier une expérience limite.

J'ai proposé dans ce chapitre un panorama général des récits d'immersion à partir de leurs constances et de leurs variations, scénariques, fantasmatiques et narratives. Je voudrais dans les trois chapitres qui suivent interroger plus précisément les figures d'immersion dans des œuvres de Jules Michelet, de Victor Hugo et de Jules Verne. Mon but va être d'examiner la nature et la logique particulières des immersions imaginées par ces auteurs, les tenants et les aboutissants de ces plongeurs dans les profondeurs de la Terre en ayant à l'esprit les questions suivantes: quels types de savoir sont en jeu? Quels rapports lient le personnage

immergé à la Terre? Quelles images de l'être humain et de sa condition terrestre apparaissent?

Si des éléments du chapitre qui se termine se retrouvent, ce sera cependant sous une lumière un peu différente en ce que l'étude des figures d'immersion sera à chaque fois menée à partir de l'image de la Terre qui se déploie chez chaque auteur. J'ai souligné dans l'introduction principale le rapport de la figure de l'immersion avec une pensée de la Terre. J'ai expliqué que l'étymologie du mot—*immergere*, “plonger dans”—qui pouvait impliquer une relation étroite et privilégiée à la Terre, avait en partie déterminé le choix de ce terme pour désigner cette étude sur l'imaginaire des profondeurs. Le rapport essentiel entre les profondeurs physiques et métaphysiques ayant été établi et les liens entre l'imaginaire des profondeurs et les discours du savoir ayant été analysés, je voudrais désormais examiner plus particulièrement comment la figure de l'immersion va de pair avec une certaine représentation de la Terre. Celle-ci s'accompagne d'une pensée de l'être humain, entendu comme celui qui habite la Terre, et d'une pensée de la littérature, dont un dix-neuvième siècle métaphysique ne trouve peut-être pas de plus impérieuses raisons d'être que celle de signifier le rapport aux profondeurs.

Ainsi, dans les trois chapitres suivants, je partirai d'un motif, emblématique selon moi de la Terre telle qu'elle est représentée dans les œuvres des auteurs respectivement étudiés, pour interroger le sens des immersions et les révélations épistémologiques et ontologiques qu'elles promettent. Ces motifs forment une image symbolique de la Terre et signifient le rapport de la planète et de ses habitants. J'ai nommé le miroir, l'obstacle et la limite. Je rappelle enfin que les trois auteurs étudiés sont significatifs de leur temps et de son évolution. Les chapitres à venir permettront aussi d'éclairer le passage du romantisme à la modernité—terme polysémique et vague parfois, qui appelle une définition contextualisée et dont le chapitre final sur Jules Verne proposera une définition.

²² Par exemple, pour ses deux essais sur l'imagination terrestre, ceux sous le signe des prépositions *contre* et *dans*: voir, pour une présentation générale des “sollicitations dynamiques” qui sont liées aux “images matérielles des substances terrestres” (1), l'avant-propos de *La Terre et les rêveries du repos* aux pages 1 et 2.

²³ Voir l'ouvrage de Jean-Pierre Richard sur la récurrence du motif maritime chez Chateaubriand: “Comment expliquer cette omniprésence? Sans doute par la double fascination maritime du vide et de l'immense, par le caractère vivant surtout de cette immensité, de cette vacuité. Car le rien s'y anime de l'agitation des vagues ... ou bien il s'y exaspère, s'y soulève dans la fureur des tempêtes, ces équivalents liquides des orages. Dans l'espace océanique, tout comme dans le vent, mais de façon évidemment plus palpable, la viduité palpite, la transparence nous emporte et nous supporte, la profondeur se laisse sensuellement écouter, éprouver, parcourir” (112).

²⁴ Pour une histoire générale de la représentation de la mer, voir l'ouvrage collectif dirigé par Alain Corbin et Hélène Richard et voir l'ouvrage de Margaret Cohen notamment la partie “The Sublimation of the Sea” sur le processus de ré-imagination de la mer chez les Romantiques (106-32).

²⁵ Voir l'article de Monique Brosse pour les rapports entre Byron et la mer.

²⁶ Voir par exemple pour une présentation générale de l'initiation et de ses liens avec la littérature du dix-neuvième siècle, la partie de l'introduction “Un fil d'Ariane: l'initiation” (21-44) de l'ouvrage de Simone Vierre: “Le rituel de toutes les cérémonies initiatiques comporte... un scénario immuable, qui se réalise dans des formes diverses qu'imposent les différences de lieu, de culture. Il offre trois séquences: la préparation, le voyage dans l'au-delà, la nouvelle naissance” (22). Si les scénarios d'immersion au dix-neuvième siècle miment parfois le rituel initiatique, ils ne réunissent pas la totalité de ses caractéristiques.

Dans ce chapitre il ne sera donc pas question d'initiation au sens religieux strict du terme sauf peut-être pour le roman de Dumas, *Isaac Laquedem ou le roman du Juif errant*. Le terme d'*initiation* pourra cependant être utilisé dans le sens étendu de “révélation des secrets, de la connaissance de quelque chose” (*Trésor de la Langue Française informatisé*).

²⁷ Voir l'essai de Gilbert Durand, II, 1, 1 “Mater et materia” (256-68).

²⁸ Ceci explique que Rémi, le personnage-narrateur de *Sans famille*, enseveli avec ses six compagnons d'infortune compare leur situation à celle de naufragés: “J'avais entendu Vitalis raconter souvent des histoires de naufrage, car il avait beaucoup voyagé sur mer, au moins autant que sur terre, et, parmi ces histoires, il y en avait une qui, depuis que la faim nous tourmentait, me revenait sans cesse pour s'imposer à mon esprit: dans cette histoire, des matelots avaient été jetés sur un îlot de sable où ne se trouvait pas la moindre nourriture, et ils avaient tué le mousse pour le manger” (258).

²⁹ Voir l'article de Guy Rosa et son analyse des trois images—du vaisseau, de la mine et de l'égout—qui représentent dans *Les Misérables* les rapports de la société et de la misère: “La misère n'est ... pas sans aucun rapport avec la société. Leurs relations, qui seront plus précisément décrites dans chaque cas, comportent toujours une hostilité et une dépendance, toutes deux dissymétriques. Du haut vers le bas, une indifférence oublieuse, un refoulement inconsciemment assassin; en revanche le bas est toujours dangereux pour le haut, par nature ou par circonstance” (94).

³⁰ Voir l'ouvrage de Dominique Kalifa: “Le sens social, celui des bas-fonds modernes qui nous intéressent ici, émerge au XIX^e siècle. C'est une ‘classe d'hommes vils et méprisables,’ écrit Émile Littré en 1863, une ‘classe d'hommes dégradés par le vice et la misère,’ précise trois ans plus tard le républicain Pierre Larousse, plus sensible que Littré aux mécanismes sociaux et moraux qui engendrent la bassesse. Si l'on glisse ainsi du topographique au social,

la dimension spatiale n'est jamais oubliée. Les bas-fonds correspondent toujours à des lieux—ce sont des bouges, des cours des Miracles, des asiles de nuit, des bagnes—, tous marqués par une propension naturelle à s'enfoncer, dans un mouvement toujours descendant. Des 'dessous,' des 'envers,' des 'bas quartiers,' qui plongent dans les profondeurs de ce que Balzac appelait la 'caverne sociale'" (10-11).

³¹ Voir par exemple *Le Peuple* de Michelet. L'historien, notamment marqué par la révolte des Canuts lyonnais de 1831 et par les conditions de vie de ceux que l'on désigne du terme de *barbares* pousse un cri d'alarme qui court sur plusieurs chapitres. Il utilise le terme d'"enfer" pour qualifier les manufactures et le travail des enfants (note 1 page 105). Voir l'ouvrage de Pierre Michel sur la notion de *nouveaux barbares*, issue de la composition des significations éparses de la barbarie et née de la peur des nantis devant la montée du prolétariat.

³² Voir l'essai de Claudie Bernard et le chapitre "Démomification et remomification de l'Histoire: *Le Roman de la momie* de Gautier" (256-74) pour une analyse plus complète de cette œuvre et pour l'analyse de la dimension régressive d'un voyage de ce type: "Leur lente pro-gression vers le centre de la terre est aussi pour les explorateurs une ré-gression: l'ombilic de la terre-mère n'est-il pas le lieu mythique des origines, philogénétiques et ontogénétiques?" (262)

³³ Voir l'essai de Raymond Schwab, notamment le livre 1, chapitre 1 "Il y a une renaissance orientale" sur la recherche romantique du berceau de l'humanité.

³⁴ À l'inverse, les remontées à la surface et au présent, comme ce sera le cas dans *Voyage au centre de la Terre*, sont le fruit d'un instant: "Par une électrique projection de pensée, il franchit les trois mille cinq cents ans que sa rêverie avait remontés" (174). Un paragraphe du *Roman de la momie* règle par ailleurs la question de la sortie du tombeau par les personnages.

³⁵ Voir l'ouvrage d'Alain Buisine. L'auteur explique par exemple l'écriture de *Salammbô* comme la tentative par Flaubert de réparer le dévoilement voyeur qu'ont constitué son voyage en Orient et la composition des carnets de voyage.

³⁶ Selon l'expression de Victor Hugo déjà citée.

³⁷ Le voyage d'Arthur Gordon Pym comporte une dimension régressive qui a notamment été étudiée par Marie Bonaparte dans l'ouvrage dont Freud signe l'avant-propos. Voir le volume 2, partie "Les Récits de la mer: *Aventures d'Arthur Gordon Pym*" (357-429): "du commencement à la fin du récit de Pym, l'action se passe exclusivement entre hommes, ainsi qu'il convient d'ailleurs à des aventures de mer. Et cependant, comme nous l'allons voir, c'est la recherche passionnée, effrénée, toujours déçue et toujours renouvelée, de la mère perdue qui emplit ce récit, comme elle devait emplir la vie même de Poe" (382).

³⁸ C'est "le souffle de Satan."/ Tel un glacier de l'Hécla sur un volcan qui n'a pas besoin de faire éruption, foyer tiède, lent, clément, qui le caresse en dessous, l'appelle à lui et lui dit tout bas: Descends" (100). Voir l'analyse de Jean-Pierre Richard ("Cristaux").

³⁹ Il serait possible de continuer l'analyse de cette racine au regard du motif de l'arbre et de ses liens avec la profondeur. En ce qui concerne les liens entre l'arbre et la profondeur dont l'étude serait un prolongement intéressant, j'ai déjà cité l'essai d'Alain Corbin à ce sujet (*Douceur*). J'ajouterai également en référence le passage de l'essai de Gilbert Durand intitulé "Le sens de l'arbre," aux pages 391-99. L'arbre est alors lié à la profondeur céleste: "C'est toujours sous le double aspect, de résumé cosmique et de cosmos verticalisé, que se présente l'image de l'arbre" (393).

CHAPITRE III

LA TERRE COMME MIROIR

VÉRITÉ EN LEUR MIROIR

Dans la préface à *La Montagne*, Michelet explique le succès de ses quatre ouvrages d'histoire naturelle par leur vérité. Les titres—*L'Oiseau*, *L'Insecte*, *La Mer* et *La Montagne*—à la fois simples et ambitieux, sont révélateurs de l'intention définitoire de l'auteur: à la clé, pour le lecteur, la connaissance fidèle de la mer dans *La Mer* et celle de la montagne dans *La Montagne*. Le motif du miroir peut rendre compte de cette relation initiale instaurée entre ces objets de la nature et leur représentation littéraire. Le seuil des œuvres franchi, à mesure que se développent les descriptions, le motif du miroir prend de nouvelles dimensions. On peut y voir un symbole non seulement des analogies que Michelet établit entre la nature et les êtres humains⁴⁰ mais d'autres correspondances aussi, qu'il perçoit au sein de la nature. Selon cette perspective de pensée dans laquelle la mer et la montagne sont des miroirs de l'être humain, il n'est pas étonnant de trouver dans *La Mer* et dans *La Montagne*, la présence de figures de miroirs, de miroitements et de divers effets de reflets.

On ne sera pas non plus étonné de ce que les deux relations symbolisables par le motif du miroir—vérité des œuvres et équivalence de l'être humain avec la mer et la montagne—sont liées et si l'historien, devenu historien de la nature, prend intérêt à énoncer les vérités de la mer et de la montagne, c'est notamment pour mieux révéler l'humanité à elle-même.⁴¹ Or,

la pensée de Michelet s'inscrit dans l'*épistémé* de son temps qui lie la vérité à la dimension de profondeur. Dans *Le Peuple* déjà, à la recherche du sens de l'histoire, Michelet indiquait: "Aujourd'hui encore je creuse... Je voudrais atteindre au fond de la terre" (155). De même, dans les deux ouvrages d'histoire naturelle qui m'intéressent, en écrivant sur les espaces naturels des océans et des montagnes et en faisant le récit de ses immersions, l'historien souhaite révéler leurs profondeurs inconnues pour atteindre l'être humain. La distinction essentielle entre la surface et la profondeur va s'appliquer au motif du miroir et son imaginaire chez Michelet va se compliquer de cette dimension double. Les dimensions de surface et de profondeur du miroir vont s'articuler avec la pensée de la Terre, comme surface et profondeurs. De ces rapports complexes, entre la Terre, la figure du miroir et les deux dimensions, va s'élever une image fondamentale, celle de la relation de l'être humain à sa Terre mais aussi finalement va apparaître un certain rapport au langage. À partir du motif du miroir, les questions qui guideront mon analyse sont donc les suivantes: quelles vérités l'immersion dans les profondeurs de la Terre permet-elle de révéler? Comment, chez Michelet, vérités et immersions sont-elles liées à la représentation de la Terre et à l'activité d'écriture?

Les miroirs de la Terre

Dans *La Mer* et dans *La Montagne*, Michelet mentionne régulièrement les miroirs qui se créent à la surface terrestre et qui sont le plus souvent formés par l'eau. Ces miroirs naturels sont bien plus cités que l'objet domestique qui leur correspond. Bachelard indique dans *L'Eau et les rêves* que les premiers ouvrent l'imagination vers une rêverie en profondeur, ce que la résistance de la surface glacée de l'objet ne permet pas.⁴² On serait enclin à trouver là la raison déterminante de la préférence pour les miroirs naturels de la part

de celui que Georges Gusdorf avait élu comme le seul romantique français à être véritablement philosophe de la nature. L'être humain, en effet, qui se penche sur les miroirs profonds de la nature y contemple son image. Voici un des premiers emplois de ce type de miroir et il concrétise la pensée de la philosophie de la nature: l'homme se voit dans la nature, qui le prolonge et avec laquelle il se confond. Mais les miroirs naturels offrent d'autres effets et d'autres miroitements. La nature aussi s'y reflète. Chez Michelet, les miroirs naturels permettent des jeux de réflexion divers, aussi variés que les valeurs qu'il leur attribue. Voyons ici à quoi mènent les miroirs de *La Mer* et de *La Montagne* et quelle "pente de rêverie"—selon l'expression hugolienne—suit Michelet à se pencher sur eux.

Tout d'abord, les emplois dans lesquels le terme de *miroir* est associé à une valeur négative sont rares. L'usage de ce terme qui apparaît le plus univoquement négatif est celui où Michelet condamne le "miroir ou *espion* où la Flamande, assise et travaillant, observe le dehors" (*Montagne* 323). Dans ce cas, ce miroir, non naturel et faux du reste, qui permet de voir sans être vu, exclut l'échange—ce qui, par ailleurs, ne serait pas même souhaitable dans la sphère domestique. La femme a le défaut de s'occuper de l'extérieur, ce qui semble incompatible avec le souci de l'intérieur que Michelet vante précédemment chez la femme exemplaire de l'Engadine. Les exemples positifs à venir montreront toutefois que certains types d'échange que sait créer le miroir sont loués. Un autre emploi négatif concerne, dans *La Mer*, le miroir que pourrait former l'Atlantique sous le soleil équatorial. Heureusement pour les marins, de sombres nuages empêchent ce miroir naturel de fonctionner cette fois trop parfaitement, c'est-à-dire d'être trop semblable à l'objet domestique de la glace. La mer qui pourrait devenir une pure surface réfléchissante, renvoyant la lumière d'un soleil trop violent dans cet exemple, intéresse peu Michelet, pas plus que l'usage d'un miroir qu'on destinerait à l'examen unique de sa personne.

Bien plus intéressants, et plus nombreux aussi, sont les miroirs énigmatiques dont les reflets offrent une fantasmagorie complexe. Souvent alors, le nom *miroir* mis au pluriel indique la création d'un jeu de reflets. Ces miroirs naturels naissent de l'eau sous ses différentes formes—mer, eau douce, cristal, gel et neige—mais aussi de certaines parties de corps d'animaux ou de pierres.

Les effets de miroitement peuvent être inquiétants comme dans le cas de la neige polaire qui, en tombant, forme “des prismes transparents, des miroirs” qui réfléchissent “les jeux bizarres de l'aurore boréale” (*Montagne* 151). L'effet de réfraction, né dans cet exemple de la cristallisation et d'un phénomène cosmique, participe ici d'un “monde fantastique et terrible” (*Montagne* 151). L'attrait se mêle néanmoins au sentiment d'horreur, comme dans la description des mêmes régions polaires dans *La Mer*. Malgré l'effrayant sublime des miroitements, l'auteur ne déconseille pas le voyage au lecteur: “Si vous aimez les songes, si, rêvant éveillé, vous vous plaisez à suivre la mobile improvisation et le jeu des nuages, allez au Nord” (250). Dans l'ouvrage de *La Mer*, la montagne du Spitzberg, où “tout est prisme,” a l'avantage d'offrir un spectacle coloré—de “vives lueurs, vertes, bleues, pourpres,” d’“étincelles,” de “pierreries”—et, par la qualité de l'air qui “n'est que miroirs et petits cristaux,” de proposer de “surprenants mirages” (249). La comparaison avec l'allusion négative du Spitzberg dans *La Sorcière* est révélatrice de ce qui différencie le bon du mauvais cristal pour Michelet. Dans ce dernier ouvrage, la montagne a le défaut de n'être composée que de “prismes monotones” (100). De même, dans *La Montagne*, la glace et le cristal de qualité transparente sont vus de manière négative: la “transparence” des pentes du glacier de Grindelwald, commente Michelet, “disaient de se défier” (19). Pour être loué, le cristal doit avoir les qualités d'un miroir et permettre des jeux de reflets.

Lorsque les surfaces réfléchissantes qui se trouvent dans la nature ont les qualités que l'on vient d'énoncer et qu'elles sont en plus d'une beauté charmante, ce sont des effets de

miroir nettement valorisés par Michelet. L'ombrelle de la méduse par exemple, "d'un léger lustre de cristal où le soleil met des lueurs" en fait "une création infinie de jolies variantes, un déluge de petites merveilles" (*Mer* 156). L'animal aux "couleurs gaies et douces" compose un tableau harmonieux avec "le vert miroir" de la mer (*Mer* 156). De la même manière, l'haliotide, en "multipliant ses miroirs" crée un "enchantement d'un crépuscule féerique et mystérieux" (*Mer* 73).

Dans *La Mer* et dans *La Montagne*, des termes semblables qualifient les effets de miroitement: illusion, songe, fantasmagorie, mirage, féerie... Charmants parfois, fantastiques ou sublimes à d'autres occasions, les reflets appartiennent à des registres différents. Mais, qu'ils aient un aspect inquiétant ou qu'ils offrent un spectacle de toute beauté, les jeux de miroirs ont en commun d'être du domaine du mensonge et du hasard. Les jeux de surface sont illusoires. Ils ont néanmoins l'avantage de ne pas être hypocrites et de se donner pour ce qu'ils sont, des illusions accidentelles. Cependant, si Michelet s'intéresse aux miroirs et miroitements naturels, c'est avant tout parce qu'ils sont les signes d'un mystère et qu'ils ouvrent vers une dimension cachée. Ainsi, la mention d'un mystère ou d'un secret accompagne presque systématiquement les descriptions de ces phénomènes de réflexion en surface. À l'inverse, les cristaux, s'ils ne sont que transparents, sont le morne signe de rien.⁴³ De même, la violente réflexion des rayons du soleil équatorial, tombant à la verticale sur le miroir sans nuance de l'Atlantique, n'autorise aucune forme d'ouverture. C'est pourquoi elle est un des rares exemples négatifs de miroir dans *La Mer*.

Le mensonge mène au songe en revanche: les mensonges de la surface ouvrent sur les songes de la profondeur comme à Saint-Gervais, village au pied du Mont Blanc, dont "le paysage sinueux, fuyant, promet je ne sais quoi" (*Montagne* 7). Pour pouvoir accéder à la vérité, il faudra donc dépasser la surface, ses lumières et ses reflets fantaisistes. De ce point de vue, les tempêtes dans les océans sont l'équivalent météorologique des miroitements

mensongers de surface: “Ce sont des accidents qui se passent à la surface et qui ne révèlent nullement la vraie, la mystérieuse personnalité de la mer” (*Mer* 81). La disqualification de la surface, mensongère, entraîne une valorisation de la profondeur où un autre type de lumière est nécessaire pour y voir. Dans *La Montagne*, cette leçon s’apprend au pied du Mont Blanc. Déçu par les “accidents de lumière” produit par le soleil, ce “grand menteur” (5), Michelet appelle à une “Sainte lumière” (7), lumière d’un autre genre qui lui permettra de *voir* dans les profondeurs terrestres. La vue des jeux de lumière en surface, discrédités en un sens, entraîne donc vers une vision en profondeur.

Enfin, les lacs forment un autre grand type de miroirs naturels dont les qualités en font, chez l’historien romantique, les miroirs les plus valorisés. Eux aussi “semblent pleins de mystère” et ouvrent sur des profondeurs secrètes (*Montagne* 54). Ils se distinguent cependant par la qualité de leur réflexion qui double la nature. Les eaux pures du lac reflètent en effet parfaitement leurs environs et jusqu’aux cieux—les arbres en bordure, le bleu du ciel ou le soleil—ce qui crée par exemple à Genève, un tableau de “noble et grande harmonie” (55). Quelle que soit l’image que renvoie le lac—belle à Genève, sublime à Lucerne, tragique ailleurs—, l’effet de miroir, en accord avec le paysage reflété et créateur d’harmonie, est gage et signe de l’unité de la nature et du cosmos même. Bachelard constate d’autre part, dans la partie de *L’Eau et les rêves* consacrée aux eaux claires, “l’échange sans fin de la vision au visible”: “Tout ce qui fait voir voit” (44). Chez Michelet, l’affirmation se vérifie et les lacs ont la propriété de regarder: “les lacs sont les yeux de la Suisse” note l’auteur en introduction du chapitre de *La Montagne* sur le pays helvète (53). La réciprocité des regards unit le contemplé au contemplant. La capacité du lac à la contemplation, si elle ajoute au mystère, participe aussi à faire du lac un lieu d’unité.

L’eau des lacs vient des glaciers. En ces points élevés, l’eau gelée, sous la forme de cristaux notamment, a une apparence vitreuse, blanchâtre et transparente, propice à créer un

sentiment de peur et de vertige et, si les formations gelées composent des miroirs, ceux-là ne sont que l'occasion de fantasmagories trompeuses. En revanche, du glacier à l'eau épurée du lac, la vitre se polit en un miroir capable de réfléchir la nature sans effet fantasmagorique. Le gel qui fond des glaciers et qui arrive sous forme d'eau jusqu'aux lacs est une eau purifiée qui fait finalement son entrée dans le monde des hommes: "Quel est le devoir du lac, sa mission dans la nature?," demande Michelet dans *La Montagne*, c'est de "recevoir l'eau *sauvage*" et d'"en faire de l'eau *vivante*" (54). Le lac est une médiation entre le monde de la nature et celui des hommes et le poli de son miroir est l'indice visible d'une unité, enfin accessible aux sens de l'être humain.

Selon une logique de l'imaginaire de la matière, la métamorphose du gelé en liquide va également rendre possible la plongée dans les eaux du lac, c'est-à-dire la traversée du miroir. Il faut ici dire que Michelet n'aime pas plus la poésie d'un Oberman, qu'il juge vide et vaine dans *La Montagne*, qu'il ne se sent d'affinités avec une représentation des miroirs naturels qui ne serviraient qu'à la stérile contemplation de soi. Il s'écarte également d'une représentation baudelairienne pour laquelle la contemplation de l'âme dans le miroir de la mer mène au constat de l'impénétrabilité des deux gouffres qu'ils constituent, comme c'est le cas dans le poème de *L'Homme et la mer*.⁴⁴ Chez Michelet, la nature doublée aux miroirs des lacs est une autre invitation à aller voir par-delà la surface car la réflexion parfaite de surface constitue la preuve, ou du moins la promesse, d'une correspondance, tout aussi harmonieuse, en profondeur. La traversée du miroir qui constituera l'immersion permettra d'accéder à la vérité promise par les parfaits miroirs des lacs à la surface de la Terre.

La Terre, mon beau miroir

Les lacs et, d'une manière différente, les divers miroitements que produisent les éléments de la nature, ouvrent l'imagination micheletiste vers des rêveries de la profondeur. Cette ouverture au songe correspond au passage d'une surface vers une profondeur; elle révèle aussi un autre aspect du miroir qui n'était jusqu'alors qu'une surface productrice de reflets. Elle ouvre enfin l'accès à la Terre dans ses profondeurs. Pour réaliser ce passage, qui le mènera du mensonge de la surface au songe des profondeurs, Michelet va adopter une posture de voyant, bientôt immergé dans les profondeurs, dont je vais maintenant examiner les caractéristiques.

MICHELET, NARCISSE AVERTI

Les cristaux des glaciers, les mers, les lacs mais aussi les eaux courantes sont des miroirs naturels. Les miroitements, de glace surtout, produisent des fantasmagories qui ne sont pas dangereuses car il est évident qu'elles sont illusoires mais, de ce fait, elles ne délivrent pas directement de connaissance. Les lacs, miroir harmonieux de la nature, sont des signes privilégiés, en surface, de l'harmonie qui règne en profondeur. Reflétant la nature environnante et non pas l'être humain qui s'y contemplerait, ce type de miroirs naturels également n'est pas un piège. Vus ou voyants, les lacs sont associés au domaine de la vue et seulement à celui de la vue: quoiqu'ils signalent qu'un secret réside dans leur profondeur, "muets" cependant, ils ne le révèlent pas (*Montagne* 54). Les eaux courantes en revanche, sont à la fois liées au domaine de la vue et au domaine de l'ouïe. Dans *La Montagne*, Michelet va reprendre des images communes de la littérature et tirer parti de la double qualité des rivières et autres "eaux claires"—selon la terminologie bachelardienne. La distinction des sens de la vue et de l'ouïe est déterminante. Si le mythe de Narcisse nous apprend que les

eaux courantes sont un attrait dangereux pour qui y contemple son reflet, il nous dit aussi qu'elles sont sources de connaissances pour qui sait les écouter.

“J’irai à la nymphe sombre, mais je veux la dominer” affirme ainsi Michelet au chapitre inaugural de *La Montagne* (7), se mettant d’abord en scène tel un Narcisse côtoyant le cours de l’Arve, mais tel un Narcisse averti, qui ne se laissera pas prendre au piège des reflets et des jeux illusoires des miroitements. La situation de la maison dans laquelle il séjourne avec sa jeune femme Athénaïs, à l’occasion de leur voyage dans la région du Mont Blanc, reproduit la posture de l’auteur qui parvient à concilier domination intellectuelle et immersion sensible: la maison, en effet, “descendait un peu, se rapprochait du torrent, mais, sans le voir, n’en avait que le bruit” (8). De même, trois chapitres plus loin, toujours à propos des Alpes, Michelet indique qu’il écoute leurs eaux courantes—sources, rivières ou cascades—, il se garde de les contempler toutefois. À propos des cascades des Alpes, il confie: “J’en sais de secrètes que personne ne va voir et qui n’ont que faire d’être vues, qui semblent cacher au monde leurs grâces molles et paresseuses. Je les écarte en ce moment, j’y resterais, je m’assoierais. Un trop grand attrait me tiendrait près de leurs mystérieuses eaux” (50). D’un chapitre à l’autre, Michelet évite donc de se laisser prendre aux *charmes* des eaux courantes définies comme “prisme mobile, éternelle illusion” (50) mais il écoute cependant leurs voix, jaselements ou murmures. En conclusion de son séjour dans la région du Mont Blanc, au chapitre 4, le sens de l’ouïe lui ayant permis d’accéder à un sens de la vue supérieur, l’auteur se trouve ainsi en position de délivrer “le beau secret” des eaux des Alpes et il sait que ce sont des “âmes” (50).

C’est dire que, du mythe de Narcisse, Michelet retient la dimension de la connaissance mais qu’il entend échapper au piège des reflets. Faisant ainsi figure de voyant romantique, l’auteur se présente à ses lecteurs comme capable, par sa domination consciente, de dépasser les reflets et de traverser la surface du miroir à la recherche de la vérité. Il

suggère d'autre part à ses lecteurs un prolongement, un lien de continuité—présent dans la rhétorique classique qui associe le langage à l'eau par la qualité de liquidité qu'ils semblent partager—entre le discours des eaux de la nature et le sien propre qu'il développe dans ses ouvrages sur la nature.

Je remarquerai ici que l'attitude qui allie à la domination intellectuelle une forme d'immersion, comme dans le cas de Narcisse averti, est fréquente chez Michelet. Elle se retrouve à plusieurs reprises dans les deux ouvrages d'histoire naturelle. Dans la première partie de *La Mer*, intitulée "Un regard sur la mer," Michelet fait le récit de plusieurs de ses promenades, soit au rivage, soit en hauteur. Il raconte par exemple qu'un jour, dans un de ses moments d'observation, alors qu'il était "tranquillement assis sur un beau promontoire d'environ quatre-vingt pieds" (82), une vague vint le recouvrir: "sur mon promontoire si haut, ce fut, non une vapeur irisée d'écume légère, mais bien une grosse lame noire, qui bondit, tomba lourdement, m'enveloppa, me baigna; j'en restai fortement mouillé" (82). On voit ici comment Michelet se met de nouveau en scène dans une position idéale qui concilie la vue d'ensemble et l'immersion. Il occupe une place centrale et dominante et, par la vague qui le recouvre, la mer vient à lui et il se trouve comme immergé.

Lors de l'épisode des bains d'Acqui, sur lequel Michelet revient dans *La Montagne*, celui-ci s'immerge dans un bain de boue à des fins thérapeutiques: "Le 19 juin, bien préparé, je fus enfin enseveli, mais à mi-corps seulement.... Le 20 juin, la terre m'envahit plus haut, jusqu'à l'estomac, me couvrit presque entièrement. Le 21, je disparus. Le visage seul resta libre pour respirer" (112-13). Le corps est enfoui, la tête en revanche émerge. Cette position privilégiée témoigne de la posture idéale de l'écrivain romantique, immanente et transcendante à la fois. Par son corps, Michelet vit la profondeur depuis l'intérieur, par sa tête, il l'analyse et il l'écrit: posture idéale, certes, mais aussi délicate si ce n'est intenable.⁴⁵

Que cette posture soit suspecte ou pas au lecteur, Michelet se présente à ses lecteurs comme capable de cette gymnastique intellectuelle.

Michelet se peint donc, disais-je, en Narcisse averti, mais ce n'est pas la seule transformation qu'il fait subir à la figure mythologique de Narcisse. L'historien se révèle aussi un Narcisse agrandi, non pas intéressé par la seule connaissance de soi mais à la recherche d'une vérité générale. En accord avec ce qu'il annonce dans la préface à *La Montagne*, il cherche à découvrir l'âme de la nature, ce qui équivaut, selon la pensée de la philosophie de la nature, à découvrir l'esprit de l'humanité. C'est un moi agrandi en quête du sens de la nature, et donc de celui de l'histoire, qui se propose de franchir le miroir de l'eau. Dans *Le Peuple*, l'image de l'historien se confondait avec celle de l'archéologue comme je l'ai déjà indiqué: "Il faut que je perce la terre, que je découvre les bases profondes de ce monument; l'inscription je le vois, est maintenant tout enfouie, cachée bien là-dessous," écrivait-il, en ajoutant: "Je n'ai pour creuser là ni pioche, ni fer, ni pic; mes ongles y suffiront" (154). L'interprétation métaphorique que pourrait faire le lecteur de l'activité d'historien décrite par Michelet—l'auteur travaille à révéler le sens caché de l'histoire—est comme empêchée par les détails concrets du portrait, qui n'en sont cependant pas pour autant réalistes—Michelet fouillant la terre de ses ongles. La posture de l'historien-archéologue et celle de l'historien-Narcisse reposent sur la même volonté de faire de l'espace physique des profondeurs de la Terre, le lieu, concret et transcendant, de révélations intellectuelles et spirituelles.

D'autre part, Bachelard le remarque dans son essai sur l'imaginaire de l'eau, le miroir que contemple Narcisse peut être idéalisant: "Narcisse ne dit plus: 'Je m'aime tel que je suis,' il dit: 'Je suis tel que je m'aime'" (35). Combien l'emploi du miroir chez Michelet s'oriente vers cette forme de narcissisme! Dans *La Mer*, une femme, à la physionomie changée par son séjour en bord de mer, s'inquiète devant son miroir de la réaction de son mari: "Mais s'il

allait me trouver laide! C'est ce qu'elle dit chaque matin en regardant son miroir" (312). Le miroir reflète moins aisément une réalité neutre que les peurs et les désirs du contemplant. Si dans cet exemple tiré de *La Mer*, le miroir se fait le reflet des craintes de l'épouse, c'est plus souvent, dans l'œuvre de l'historien, le processus d'idéalisation que permet le miroir.⁴⁶ Ce thème se trouve notamment dans *La Sorcière* où la femme se contemple dans la fée qui est "le fantastique miroir où [celle-là] se regarde embellie" (63).⁴⁷ L'idéalisation se situe dans cet exemple à un niveau individuel: une personne prend modèle sur une autre en vue d'un progrès personnel. Dans l'œuvre de l'historien, ce procédé s'applique également à la société toute entière. C'est un aspect fondamental, si ce n'est l'objet, du *Peuple*. "La cité politique, explique-t-il, ne se connaîtra en soi, dans ses maux et dans ses remèdes, que quand elle se sera vue au miroir de la cité morale" (147): l'appel à l'identification par le miroir cache peu un enjeu d'idéalisation. Grâce à l'idéalisation par le miroir, le premier des remèdes finalement, les nouvelles masses, qui pourraient accéder au pouvoir par la démocratie et qui sont effrayantes dans leur barbarie, pourraient se constituer en peuple, celui défini par Michelet. Nous allons voir que l'idéalisation se retrouve au cœur des ouvrages de *La Mer* et de *La Montagne*. Si, dans le dernier ouvrage, Michelet se présente en Narcisse capable de déjouer le piège des reflets pour accéder à la connaissance située par-delà les miroirs naturels et si l'auteur décrit les profondeurs de la mer et de la montagne, c'est pour tendre aux lecteurs un miroir idéalisé de l'humanité.

Je nommerai alors une dernière variation de la figure de Narcisse. Michelet présentant un miroir idéal de l'humanité, c'est Narcisse vainqueur, c'est-à-dire un voyant qui a réussi la traversée du miroir. Avant de m'intéresser aux images de sa traversée des miroirs rapportées par l'auteur, je noterai que cette faculté de "voyant," Michelet la nomme dans un passage de *La Montagne*, "percer du regard à travers les corps" (352). L'expression est l'équivalent, dans l'imaginaire des matières dures, à la traversée des miroirs formées par l'eau. On rencontre

cependant plus souvent ce dernier type de traversée dans *La Montagne*. Dans la logique de l’imaginaire des matières aquatiques et terrestres qui y est à l’œuvre, l’eau aide en effet à effectuer cette traversée et à passer de la surface aux profondeurs—nous l’avons vu, à condition parfois d’un dégel. La figure mythologique de Narcisse, figure de connaissance, est liée au thème de l’eau; l’œuvre de Michelet illustre, parmi d’autres, que l’eau favorise l’accès aux profondeurs qui recèlent le savoir.

Dans *La Montagne*, le cheminement propre de l’eau va parfois, à l’inverse du regard humain, des profondeurs vers la surface—les sources chaudes sourdent en surface. Ou bien, variation matérielle, ce sont les *fleuves* de feu des volcans qui réalisent ce passage entre profondeurs et surface. Les failles et crevasses des glaciers ont une fonction similaire: elles indiquent une ouverture, lugubre dans ces cas, vers les profondeurs. Elles révèlent leur présence de même que dans *La Mer*, l’évocation des naufrages conduit le lecteur vers les profondeurs marines. Dans ce dernier ouvrage, la qualité naturellement liquide de la mer entraîne une logique de l’imaginaire matérielle opposée par certains aspects à celle développée dans *La Montagne*. En effet, contrairement à la montagne, de matière principalement terrestre, la mer n’est qu’eau: surface ou profondeur, tout est eau. Ainsi, il s’agit surtout de différencier l’eau de surface de l’eau des profondeurs. Michelet établit la différence entre ces deux éléments de nature semblable en soulignant la frontière que constitue la surface; la franchir relève donc d’une traversée de miroir. Aussi la mer est-elle, au premier abord, “une barrière fatale, éternelle” (*Mer* 43), aussi est-elle “fermée et impénétrable” (*Mer* 48).

L’ÊTRE HUMAIN DOUBLÉ

La réalisation de la traversée du miroir conduit à une autre dimension du miroir: il était producteur de reflets, il devient révélateur du double. Il faut avoir traversé le miroir, ou

la surface des choses, ou encore la surface terrestre, pour parvenir à la compréhension de cet autre aspect du miroir. Cette traversée, qui est donc aussi transition de la thématique du reflet à celle du double, correspond dans la structure de *La Mer* et de *La Montagne*, au passage des chapitres de préambule—“La mer vue du rivage” pour l’un, “Le vestibule du mont Blanc” pour l’autre notamment—aux chapitres centraux portant sur la nature de la montagne et de la mer. Si, après les préambules, il est encore fait mention des reflets accidentels de surface, ce n’est que pour mieux souligner la nature essentielle des profondeurs de la mer et de la montagne.

Chez cet écrivain romantique, la pensée du double s’inscrit dans la vision analogique du monde: ce qui est en bas—dans les profondeurs terrestres et marines—est comme ce qui est en haut—sur la surface terrestre. Je ferai ici remarquer que la pensée analogique s’applique chez Michelet à la nature dans son ensemble. Dans les “Éclaircissements” à *La Montagne*, Michelet interpelle d’ailleurs ainsi le lecteur: “Peut-on séparer aisément l’homme de la nature, la société humaine de la grande cité dont elle dérive? Nos anciens voyageurs amusent et intéressent, parce que chez eux, à travers le paysage, on entrevoit toujours l’homme” (370). On pourrait donc dire que, pour Michelet, la nature toute entière est miroir de l’homme. Mais la profondeur étant le lieu de vérité, c’est là qu’il faut y chercher celle de l’être humain.

Parmi l’ensemble des animaux de la mer, le lamantin est la créature la plus proche de l’être humain. Chez lui se trouvent l’amour des parents pour les enfants, peu nombreux, le sens de la famille, le souci de l’éducation et la tendresse maternelle. Double de la mère humaine, le lamantin femelle est désigné par les termes de “tendre femme amphibie,” de “*mama* di l’eau” (213) et de “mère lamantine” (216). Dans son aperçu des animaux marins et suivant une pensée transformationniste de leur évolution, après le lamantin, Michelet va jusqu’à imaginer l’existence des sirènes ou Sirénéens. Il explique que “ces hommes et

femmes de mer” disparurent (215), poursuivis sans pitié par les êtres humains précisément parce que, ressemblant trop aux êtres humains, ils étaient jugés monstrueux. Soit la figure du monstre, comme celle du double persécuté de et par l’être humain.

En conclusion de son développement sur les êtres amphibies—phoques, lamantins et Sirénéens—, Michelet pose une question centrale dans l’analyse du double: “Est-ce à dire,” se demande-t-il, “que ces êtres auraient pu monter jusqu’à nous? Est-ce à dire qu’ils aient été les auteurs, les aïeux de l’homme? Mallet l’a cru. Moi, je n’y vois aucune vraisemblance” (216). S’il ne s’agit pas de notre ascendance, que sont-ils alors pour nous? Michelet de poursuivre en indiquant qu’ils forment “la série parallèle des formes terrestres” (216). Le mot le plus emblématique de cette relation analogique est celui de *frère*, employé dans la phrase finale de sa partie sur les animaux marins: “L’homme leur fut, non un fils, mais un frère,—un frère cruellement ennemi” (217). Le terme de *frère* est pesé et motivé. Son emploi éclaire la réalité du développement parallèle de la vie dans les profondeurs océanes et à la surface de la Terre. Michelet estime en effet que la mer est à l’origine de la vie et que les créatures marines et terrestres partagent de lointains parents. Les êtres qui naissent d’eux, de même famille, sont donc frères et se ressemblent. Est-il un meilleur emblème du double que la figure du frère? Ayant traversé le miroir de la mer, miroir de surface, l’être humain se découvre doublé.

Contrairement à la mer, les profondeurs de la montagne ne sont pas peuplées. Dans *La Montagne*, l’analogie entre l’être humain à la surface et la profondeur est de l’ordre d’une organisation générale et concerne la société dans son ensemble. Le système interne des profondeurs des Alpes par exemple, où les eaux souterraines du Mont Blanc donnent à toute l’Europe, correspond à l’organisation des nations européennes en surface. Le travail du globe dans son ensemble est un double du travail humain à la surface. L’image de la Terre ouvrière, “née pour travailler, lutter” (121) répond à l’image d’une société humaine qui travaille à une histoire collective. Si les profondeurs de la montagne ne sont pas habitées, les arbres

cependant, qui sont emblématiques des montagnes et qui, du reste, ont notamment par leurs racines un lien vital avec les profondeurs de la Terre, font figure de doubles de l'être humain. Ils sont déclarés des frères de l'humanité.⁴⁸

La pensée analogique qui fait des profondeurs terrestres et marines un espace double de l'être humain entraîne une relation de réciprocité qui est appliquée dans les deux ouvrages d'histoire naturelle: les êtres humains et la société ressemblent aux profondeurs tout comme les profondeurs et leurs créatures ont quelque chose d'humain. Considérant le Mont Blanc, Jules Michelet juge qu'"une personne de granit est dedans ensevelie" (*Montagne* 6); une logique de personnification similaire est à l'œuvre dans *La Mer*. En conclusion de *La Montagne*, l'auteur évoque l'alternance bénéfique entre ses ouvrages d'histoire humaine et ceux d'histoire naturelle: "Si j'avais suivi l'homme seul, la sauvage histoire de l'homme, j'aurais faibli de tristesse. Si j'avais suivi sans partage la nature, je serais tombé (comme plus d'un aujourd'hui) dans l'insouciance du droit. J'échangeai souvent les deux mondes" (365). Mais cette déclaration masque peu la continuité sous-jacente et essentielle de son œuvre. La symétrie entre les profondeurs naturelles et la surface est l'occasion pour Michelet d'écrire sur les êtres humains quand il décrit les profondeurs de la mer et de la montagne et de continuer à faire de l'histoire humaine quand il étudie l'histoire naturelle. La relation réciproque établie entre les êtres humains et les profondeurs naturelles amène aussi Jules Michelet à défendre les intérêts de ces derniers espaces et ceux des créatures qui les habitent. Suite aux déclarations de fraternité, un devoir de respect s'impose vis-à-vis de ces espaces et de leurs habitants.

À la pensée analogique s'ajoute une relation anagogique qui fait des profondeurs de la Terre non seulement un double mais aussi un idéal de l'être humain. En plus d'un rapport de réciprocité, un rapport d'exemplarité unit les profondeurs et l'humanité. Selon ce principe, une vertu supérieure réside dans la profondeur. Elle est désignée dans *La Mer* comme "une

force indomptable de vie au plus bas de la nature” (316). Jules Michelet la nomme aussi esprit, âme, foyer, cœur et vertu. Dans *La Montagne*, considérant l’action de la Terre “dans les couches nombreuses qui font son énorme épaisseur” (119), Michelet évoque “tous les efforts que la vertu intérieure fait pour sortir et monter” (121). C’est “un grand travail intérieur” pour amener à la surface “l’esprit d’en bas” (97). Traverser la surface du miroir est donc surtout l’occasion, et cela rejoint la logique du narcissisme idéalisant développée plus tôt, de proposer un modèle à l’être humain. Jules Michelet décrit la nature telle qu’il voudrait que l’être humain soit.

Ainsi l’appel à “remonter” qui conclut la préface de *La Montagne* s’inscrit dans le sens d’une identification positive (IV). En révélant la vérité située par-delà la surface des miroirs naturels et par-delà la surface terrestre plus généralement, Michelet espère que le lecteur, prenant conscience que s’y montre là un double idéal de l’humanité, trouvera dans la lecture de l’ouvrage la force d’une “régénération” (*Montagne* 364). C’est dans ce sens aussi que Michelet conclut le dernier chapitre de *La Montagne*:

C’est tout le secret de ce livre. S’il m’a encore renouvelé, s’il m’a effacé vingt siècles, puisses-tu, jeune voyageur, qui viens avec la force entière et tout le jour devant toi, y trouver un point de départ! Qu’il te soit un de ces sommets moyens où l’on s’arrête à l’aube, pour se reconnaître un moment, marquer le but d’un œil sûr, monter, s’élancer plus haut. (365)

C’est cette relation à la fois réciproque et exemplaire qui fait écrire à Jules Michelet que la montagne “est une initiation” (*Montagne* 353).

Les craintes de Jules Michelet s’expriment également: les constats d’affaiblissements, de décadence, de destruction de la nature que l’on trouve dans *La Mer* et dans *La Montagne* sont un écho du jugement pessimiste de l’auteur à propos d’un siècle qu’il estime malade et, à une époque de tension, à la veille de 1870, renvoient à la peur d’un conflit européen prochain.

Mais craintes et espoirs vont de pair et sont tous deux à l'origine de ce mouvement qui conduit Michelet à plonger ses regards et son corps dans les profondeurs pour proposer un complément au portrait humain. Né de l'un ou de l'autre sentiment, ce mouvement qui fait se pencher Michelet-Narcisse au bord des eaux claires révèle donc un manque. La Terre, beau miroir, le comble et, par ses profondeurs, propose à l'être humain une identité idéale.

PORTRAIT DE L'HUMANITÉ PAR LES PROFONDEURS

À quelles révélations ontologiques l'immersion de l'auteur donne-t-elle accès? Quelle image de l'humanité dessine les profondeurs de la Terre? Quelques traits sont récurrents dans les œuvres de *La Mer* et de *La Montagne*; ils forment les principes identitaires essentiels partagés par la nature et par ses créatures. L'amour, d'abord, est la caractéristique fondamentale du vivant que l'on découvre dans les profondeurs de la Terre. Ce principe premier unit la nature à l'homme et traverse les siècles et les espaces. *La Mer* développe l'idée que, né dans les profondeurs de la mer, il fonde la vie à son origine et constitue l'essence de l'être vivant: "l'Amour naît avant l'être" (132). Au temps inquiet de *La Montagne*, "l'Amour est maître encore du monde" (48), il est "celui qui fait tout" (115). La mer l'enseigne sous la forme première d'un désir cosmique de la terre pour le ciel. *La Montagne* met l'accent sur la forme secondaire de ce principe qui doit guider les hommes une fois qu'ils se sont constitués en nations. Ce principe de création est appliqué à l'identité humaine idéale à différents niveaux: l'amour individuel—"d'abord l'amour de soi pour soi" explique Michelet dans les "Éclaircissements" de *La Montagne* (377)—mais surtout l'amour au sein de la famille et l'amour pour la patrie, qui sont les formes d'amour respectivement mises en avant dans *La Mer* et dans *La Montagne*.

La fécondité et la générosité, dérivées de l'amour, sont deux autres traits essentiels de l'humanité qu'enseignent les mers et les montagnes. Elles assurent l'immortalité car elles

placent le vivant sous le règne d'un débordement qui ne tarit jamais. Un chapitre de *La Mer* porte le titre de "Fécondité": c'est un trait caractéristique de la mer. Dans *La Montagne*, le Mont Blanc est décrit comme un roi généreux. Les fleuves des montagnes alimentent les nations. Les Alpes, qui "versent la vie à l'Europe," sont un bel exemple de cette générosité (43). La qualité première se métamorphose également en solidarité et en fraternité. Dans *La Montagne*, les fleuves européens sont "frères" (44). Les Alpes vont inspirer les hommes: "Elles enseignent, rendent sensible la solidarité du globe" (45). Les lois de solidarité et de fraternité qui organisent l'espace géographique régissent également le monde animal habitant les profondeurs de la mer, à l'exemple des harengs: "La sociabilité est la loi de cette race; on ne les voit jamais qu'ensemble" déclare Michelet dans *La Mer* (108).

Enfin, l'héroïsme et le sacrifice sont deux qualités que l'on trouve souvent dans les profondeurs terrestres. *La Montagne* présente une Terre qui "s'ouvre la veine pour nous" (122). Entre profondeurs et surface, les arbres se dévouent pour la montagne: ils "ne font nul frais pour eux" écrit Michelet mais "ils se soutiennent entre eux et soutiennent aussi la montagne" (217). Les animaux, les arbres, la nature entière se sacrifient au nom de principes supérieurs vivant en leur sein. Pas de progrès sans cela. Les lois des profondeurs prennent différentes formes mais, à chaque fois, elles sont transcendantes à la vie et à la mort des individus. Et Michelet de conclure: "Dans le livre de *La Montagne*, j'ai fait, de chapitre en chapitre, surgir les puissances héroïques que nous puisons dans la Nature" (364). Les qualités qui se retrouvent dans les profondeurs—amour, fécondité et générosité, fraternité et solidarité, héroïsme et sacrifice—composent le portrait idéal de l'humanité.

Ici pourrait se clore mon étude du motif du miroir dans *La Mer* et dans *La Montagne*. En suivant la stratégie d'écriture de Michelet, les reflets de surface dépassés et le miroir traversé, on aboutit à la raison d'être des œuvres. *La Mer* et *La Montagne* montrent que les profondeurs de la Terre sont le double mais aussi le modèle de l'être humain. Ce sont les

deux ouvrages d'histoire naturelle, ouvrages de vérité, qui révèlent au lecteur la Terre comme ce beau miroir où se contempler. De l'écriture à la lecture des œuvres, c'est comme un cercle qui se referme dans une unité signifiante. Cependant, le texte littéraire s'ouvre sur un autre rapport; encore une fois, le motif du miroir peut en rendre compte.

Le miroir des mots

Le texte se veut une traversée du miroir mais, à mesure qu'il s'énonce comme telle, le texte en lui-même apparaît. L'autre versant à l'affirmation de la traversée se découvre et nous passons de miroitements à d'autres. Les mots se révèlent dans leur matérialité. Les chapitres inauguraux des deux œuvres définissent la mer et la montagne comme des espaces de profondeur. Décrites d'abord selon la dimension physique, ce sont des masses pleines et énormes. Dans l'incipit de *La Mer* par exemple, en plus du terme de "profondeur," la mer est désignée comme "masse" ou "masse d'eau," "épaisseur," "gouffre," "étendue," "monde de ténèbres," "sans fond," "trésor," "abîme." En plus de "profond," les adjectifs qui la qualifient sont: "énorme," "immense," "insondable," "opaque," "lourde," "sombre" et les verbes associés sont: "sombrier," "s'abîmer," "on plonge" (43-45). Or, la réalité de la mer comme espace de profondeur naît des sonorités du texte. Ce sont toutes ensemble les voyelles nasales —*profond*, *insondable* ou *immense*—les voyelles arrondies—*gouffre* et *lourde*—et les voyelles ouvertes—*masse*, *trésor* et *énorme* par exemple—qui forment un jeu de sonorités signifiant, selon les vertus d'une poésie imitative, la qualité de profondeur de la mer.

De même, au chapitre "La Renaissance du cœur et de la fraternité," Michelet écrit: "L'Océan est une voix. Il parle aux astres lointains, répond à leur mouvement dans sa langue grave et solennelle. Il parle à la terre, au rivage, d'un accent pathétique, dialogue avec leurs échos;"

plaintif, / menaçant / tour à tour, / il gronde / et soupire (316)

2

3

3

2

3

On s'aperçoit que le rythme de cette proposition juxtaposée que je détache en exemple, est constitué de groupes binaires et ternaires, selon un rythme court et constant, tel celui du flux et reflux des vagues qu'évoque précisément Michelet dans cette référence aux grondements et soupirs de l'océan. Les répétitions des sons *i* et *r* ponctuent la proposition et créent un effet de retour à l'image des échos qu'évoque Michelet. Enfin, de nouveau, les voyelles nasales et arrondies correspondent phonétiquement à l'idée de profondeur corrélative à l'océan. La voix de l'océan, c'est donc la voix du texte et, poétique, c'est le texte même. Ainsi, la première des renaissances voulues est, dans l'œuvre de *La Mer*, celle de l'océan. La profondeur de l'océan est engendrée par la matérialité des mots et tient donc dans la surface des signes. *La Mer* et *La Montagne* ne sont pas les miroirs de la mer ni de la montagne mais elles sont à leur place. L'œuvre apparaît non plus dans un rapport mimétique au réel mais dans un rapport d'autonomie.

Une des conséquences de cette visibilité du texte est un déplacement de la foi dans laquelle Michelet engage le lecteur. Michelet demande à ses lecteurs de croire aux profondeurs de la Terre et de voir en elles le double et l'idéal de l'être humain, "c'est tout le secret de ce livre," pourrait-on ajouter en reprenant cette formule de Michelet déjà citée. Mais il apparaît que cette foi dans les profondeurs, ou plus précisément cette foi dans les profondeurs telles que les œuvres les décrivent, se révèle finalement comme foi dans les œuvres, c'est-à-dire dans le texte et dans les mots. L'œuvre d'abord paraît, fondatrice du sens. Les profondeurs de la Terre, doubles et idéales, sont un effet du texte.

L'appel en la croyance aux profondeurs chez Michelet cache un manque, celui que les profondeurs ont à se montrer dans une immédiate transcendance. Sa volonté d'ériger *La Montagne* comme une montagne, pour le lecteur et aussi pour lui, l'auteur—volonté affirmée

dans l'ouvrage même—est également indicatrice de ce manque et de cette substitution qui fait place à l'œuvre. Mais, de la montagne manquante à *La Montagne* présente, un pouvoir est donné aux mots. De même, le jeu des sonorités qui se veut imitatif et qui crée un effet de profondeur dans l'incipit de *La Mer*, fait partie de ce pouvoir accordé à la littérature. Je relèverai donc enfin que le motif du miroir symbolise un rapport, non pas cette fois des mots aux choses ou des choses entre elles mais un rapport des mots entre eux. Le jeu de miroirs fait que les mots renvoient aux mots pour constituer le sens—chez Michelet, le sens de la profondeur. De deux choses l'une, soit le miroir “fonctionne” dans un rapport fermé entre les mots et les choses et le fondement du texte est assuré par une traversée du miroir qui mène vers les profondeurs terrestres; soit le miroir ouvre sur une mise en abyme des mots et le fondement à l'idée de profondeur vient de la réflexion des mots, à la surface des textes. Ce rapport ouvert de la littérature pourrait aussi être ce que l'auteur aperçoit lorsqu'il demande, dans les premières pages de *La Mer*, si “l'abîme a un fond” (44).

Dans les œuvres de *La Mer* et de *La Montagne*, les miroirs de la nature se franchissent pour accéder à la vérité située dans les profondeurs de la Terre. L'immersion de l'auteur, qui prend donc la forme d'une traversée des surfaces miroitantes, est victorieuse. Michelet, en Narcisse historien avisé, ne se laisse en effet pas prendre au piège des reflets. Le sens de l'immersion repose sur le motif du miroir, et la figure du double, à laquelle le miroir invite à croire, lie fortement l'être humain à la planète qu'il habite. La représentation de la Terre comme miroir et la révélation des vertus qui unissent la Terre à l'homme reposent d'autre part sur un autre effet de miroir, celui des mots. Les profondeurs de la Terre recèlent un savoir supérieur qui donne sens au temps historique et qui assure à l'écriture une fonction supérieure. Qu'en est-il chez Victor Hugo? Comment cet autre auteur romantique imagine-t-il l'immersion dans les profondeurs de la Terre et notre rapport à la Terre?

⁴⁰ Sur les liens entre l’homme et la nature chez Michelet et sur les liens entre la nature et l’histoire, voir notamment *Le Romantisme II* de Georges Gusdorf, au chapitre “Michelet et la biologie romantique” de la troisième partie (621-43) et l’ouvrage de Kaplan, au chapitre “Jules Michelet. Historian, Philosopher, Naturalist.”

⁴¹ Voir, pour *La Montagne*, l’article de Paule Petitier, section “Humanisation de l’homme par la montagne.”

⁴² Voir partie I et II du chapitre premier “Les eaux claires, les eaux printanières et les eaux courantes. Les conditions objectives du narcissisme. Les eaux amoureuses”: “Devant l’eau qui réfléchit son image, Narcisse sent que sa beauté *continue*, qu’elle n’est pas achevée, qu’il faut l’achever. Les miroirs de verre, dans la vive lumière de la chambre, donnent une image trop stable. ... On ne rêve pas profondément avec des *objets*. Pour rêver profondément, il faut rêver avec des *matières*” (33).

⁴³ Ou, pire, signe visible de mort. Voir dans *La Montagne* la description du glacier du Grindelwald: “Rien de plus significatif qu’un joli bouquet de fleurs qui, depuis des années, restait enchâssé, se montrait à travers la glace. Engagé-là, on est sûr d’y être bien conservé. Aucune image de mort ne frappe plus sensiblement que cette longue exhibition funéraire, cette éternité forcée qui joue tristement la vie, cette impossibilité de retourner à la nature et de rentrer dans le repos” (20). Ce lien de la glace transparente et de la mort se trouve également dans *La Sorcière*, livre I, chapitre 8 “Le Prince de la nature”: “Toute la terre encore semble vêtue d’un blanc linceul, captive d’une glace pesante, d’impitoyables cristaux, uniformes, aigus, cruels. Surtout depuis 1200, le monde a été fermé comme un sépulcre transparent où l’on voit avec effroi toute chose immobile et durcie”(100). Pour ce passage, voir l’analyse de Jean-Pierre Richard: “Il est normal ... de voir une liaison métaphorique s’opérer entre notre cape glacée et l’un des objets les plus fortement attachés à ce paradigme d’oppression: le

sépulcre, ou “blanc linceul”.... Elle est réactivée pourtant par la présence d’une qualité peu fréquente en un tombeau, et qui suffit à le frapper d’étrangeté, voire d’horreur, la transparence.... Mais à quoi sert désormais cette transparence sépulcrale, sinon à ouvrir la dimension morte de l’objet? Le verre n’autorise plus ici un impérialisme du regard, il donne lieu seulement à un effroi du voir” (“Cristaux” 90).

⁴⁴ Voir principalement les vers des strophes 1 et 3: “La mer est ton miroir; tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame, / Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.... Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets: / Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes; / Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes, / Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!” (20).

⁴⁵ La posture de Michelet correspond tout à fait à l’attitude de l’écrivain romantique, à propos de laquelle Gusdorf écrit: “Les images de la rêverie évoquent l’immersion de la conscience, prise dans la continuité de l’être et du sens, en même temps que son émergence.... L’être individuel, lors même qu’il s’abandonne, sauvegarde une autonomie suffisante pour témoigner de cette expérience unitive de soi et du monde. Celui qui décrit sa désimplication, le dépouillement des enveloppes de son identité, condition de sa réintégration dans le milieu cosmique dont il est issu, garde assez de personnalité lucide pour témoigner de ce qu’il a vécu.... Ambiguïté qui autorise un soupçon de double jeu; tout témoin du romantisme intégral serait suspect de faux témoignage. Le seul témoignage vrai serait l’absence de témoignage, situation qui révèle le péché originel de toute littérature” (*Homme* 76).

⁴⁶ Processus d’idéalisation qui est parfois associé à une inclination qui met en avant la beauté du monde. Voir Bachelard: “Si l’on prend une à une, comme nous essayons de le faire, les rêveries particulières devant une réalité particulière, on découvre que certaines rêveries ont un destin esthétique très régulier. Tel est le cas de la rêverie devant le reflet des eaux. Près du

ruisseau, dans ses reflets, le monde tend à la beauté. Le narcissisme, première conscience d'une beauté, est donc le germe d'un pancalisme" (*Eau* 38).

⁴⁷ Voir aussi, plus loin dans l'ouvrage le portrait de Madame Cadière: "un miroir de perfection" (229).

⁴⁸ C'est particulièrement vrai du sapin qui est un attribut essentiel de la montagne pour en être "le sauveur, le vrai gardien" (213). La fraternité avec les châtaigniers est également mise en avant. Dans *La Mer*, Michelet explique que la main naît chez la mère lamantin de "l'idée fixe de caresser l'enfant, de le prendre et de l'approcher" (214). Dans *La Montagne*, on retrouve cet attribut emblématique de l'être humain dans la description des châtaigniers: "Ses feuilles, si vertes de vie, étendues comme une main, sont de forme (ce semble) parlante. Ces belles mains, autant qu'elles peuvent, cherchent la lumière, s'y étalent, s'en imbibent avidement" (208).

CHAPITRE IV

LA TERRE COMME OBSTACLE

Chez Jules Michelet, au moins pour les êtres humains possédant les qualités requises, l'accès aux profondeurs terrestres est facile et la traversée des miroirs présents à la surface de la Terre peut se pratiquer aisément. Chez Victor Hugo au contraire, la Terre s'offre à l'être humain dans une opacité physique tout autant que métaphysique. L'homme bute, par l'esprit, par le corps, contre une masse énorme aux profondeurs inaccessibles. Cette masse imposante, perçue par l'homme en tant que difficulté et mystère, Victor Hugo la considère selon un point de vue cosmique—Hugo la désignera alors souvent du terme de *globe*⁴⁹ mais aussi selon une dimension terrestre, du point de vue de l'expérience de l'homme “sur terre.” Le nom *obstacle*, employé à plusieurs reprises dans *Les Travailleurs de la mer*, est emblématique de ce rapport de l'être humain à la Terre. Utilisé dans un groupe verbal, il se trouve souvent sous la forme *faire obstacle* à laquelle l'expression *avoir affaire à l'obstacle* fait pendant. Cette dernière expression est utilisée à un moment capital puisqu'elle est présente dans le court texte qui sert de préface aux *Travailleurs de la mer*: “L'homme a affaire à l'obstacle sous la forme superstition, sous la forme préjugé, et sous la forme élément” (89). L'auteur ajoute que c'est de la troisième forme dont il traite dans *Les Travailleurs de la mer*. L'élément, qui fait donc obstacle, est également désigné par les noms de “nature” ou de “choses” dans ce même avertissement (89).

Pour Hugo, l'existence de cette forme d'obstacle relève des faits, de la fatalité ou encore de "l'anankè des choses" selon la formule de l'avertissement (89): c'est dire que le rapport de l'être humain avec l'obstacle des choses participe de la condition humaine. À cet égard, on peut mettre en parallèle la perspective hugolienne avec l'affirmation de Heidegger pour qui "être homme veut dire: être sur terre comme mortel, c'est-à-dire: habiter" (173).⁵⁰ De la même manière que Heidegger fera de "l'habitation, au sens de séjour sur terre des mortels" (176), "le trait fondamental de la condition humaine" (174), Hugo souligne dans l'avertissement que j'ai déjà cité la nécessité de considérer l'homme comme être sur terre lorsqu'on réfléchit à sa condition—c'est le sens de la formule "il faut qu'il vive, de là la charrue, et le navire" (89). D'autre part, pour Hugo, comme plus tard pour Heidegger, il est important de prendre en compte que les hommes séjournent auprès des choses. Mais, alors que le rapport que le philosophe allemand établit entre l'homme et les choses est de l'ordre du ménagement et de la préservation, Hugo souligne dans l'avertissement les dimensions de lutte et de guerre que comporte cet aspect de la nécessité humaine. Ainsi, pour Hugo, si être homme, c'est avoir affaire aux choses, c'est avoir affaire à elles en tant qu'obstacles.

La figure de l'obstacle est corrélée à la notion d'anankè qui est une notion centrale dans l'œuvre de Victor Hugo. Cette dernière a été examinée par la critique hugolienne selon différentes perspectives, par exemple psychanalytique par Charles Baudouin qui a étudié la figure de l'Arachné-Anankè ou figure de la Mère terrible. Je me concentrerai dans ce chapitre sur la figure de l'obstacle en partant de ses dimensions spatiales et terrestres et toujours dans le but de définir ce que constitue l'immersion dans les deux œuvres étudiées. Dans *Les Travailleurs de la mer*, Hugo propose les aventures de Gilliatt le malin comme illustration, par un récit, de la confrontation de l'homme à l'anankè des choses. C'est principalement au cœur du récit que Gilliatt, qui est dans la situation d'un être immergé dans les profondeurs de l'océan, rencontre l'obstacle. Gilliatt—être mortel, habitant donc, selon Heidegger—va devoir

vivre dans l'obstacle des rochers Douvres. À la fin du récit, au chapitre final, le héros des *Travailleurs de la mer* retrouve l'obstacle lors d'une ultime rencontre fatale. *L'Homme qui rit* met également en scène le rapport de l'être humain à l'obstacle à partir de situations d'êtres immergés. Dans ce roman, ce n'est pas au centre mais essentiellement au début et lors de la scène finale que les personnages, immergés dans les profondeurs, ont affaire aux choses en tant qu'obstacles. Comme pour Gilliatt, la rencontre ultime de l'obstacle coïncide avec la mort du héros Gwynplaine. Habitant l'obstacle, même de manière passagère, Gilliatt, Gwynplaine et les comprachicos, entretiennent avec lui un rapport nécessaire. À partir des deux perspectives de la rencontre et de la lutte, je me propose de montrer en quoi et comment l'expérience des personnages confrontés à l'obstacle est emblématique de la relation de l'être humain à la Terre d'après Victor Hugo. Mon but est également toujours d'analyser les rapports de l'immersion et du savoir: si dans les œuvres étudiées ici la Terre est un obstacle, quelles révélations les immersions autorisent-elles?

Avoir affaire à l'obstacle

L'ESPACE ET L'OBSTACLE

Dans *Les Travailleurs de la mer* aussi bien que dans *L'Homme qui rit*, l'espace tout entier peut devenir obstacle, de telle sorte que les héros se trouvent immergés dans l'obstacle. Il ne s'agit donc pas pour eux, du moins seulement, de rencontrer des obstacles qui se trouveraient soudain, par mésaventure, sur leur chemin mais d'affronter le chemin même et tout l'espace en tant qu'obstacles. Le complément essentiel de lieu *sur terre*, essentiel justement dans la proposition qui définit l'homme—l'habitant, cet être mortel qui séjourne sur terre, selon les termes employés par Heidegger dans l'article cité—devient un problème. Ces espaces que j'appellerai des espaces-obstacles sont circonscrits dans les deux romans. Ce sont

des lieux identifiés, nommés et connus des hommes, du moins de l'extérieur. Dans *Les Travailleurs de la mer*, Gilliatt a principalement affaire au "groupe d'écueils appelé les rochers Douvres" (242), une assez petite formation rocheuse, alors que dans *L'Homme qui rit*, l'espace de l'obstacle est plus vaste. Gwynplaine et les comprachicos sont confrontés à une zone côtière: Gwynplaine affronte le versant terrestre et les comprachicos, le versant marin.

Les caractéristiques essentielles des espaces-obstacles sont communes aux deux romans: ce sont des lieux extrêmes, intermédiaires et marginaux, et finalement des lieux de passage. Lieux de l'extrémité, les espaces-obstacles se situent sur des parties les plus reculées ou, autre manière de le dire, sur des parties les plus avancées, d'un territoire donné. Ils se distinguent donc d'abord par leur situation géographique. Dans la partie initiale de *L'Homme qui rit*, intitulée "La mer et la nuit," il s'agit de la presqu'île de Portland et de ses alentours. Portland se trouve sur la côte sud de l'Angleterre, à l'extrémité du pays qui est lui-même à l'extrémité ouest du continent européen. Plus précisément, Portland dessine une pointe qui s'avance dans la Manche. Plus encore qu'extrême, on peut dire que ce lieu est à l'extrémité d'une extrémité. De la même manière, dans le roman des *Travailleurs de la mer*, l'obstacle que va affronter Gilliatt se trouve à l'extrémité occidentale de la France. Et encore, redoublement ou, pour ainsi dire, mise au carré de la position avancée du lieu, l'obstacle se trouve au-delà des côtes normandes, au-delà de l'extrême frontière française de l'Atlantique, et plus précisément encore, au-delà de l'archipel de Guernesey, du côté le plus avancé vers l'océan, puisque le groupe d'écueils est à l'ouest des côtes de Guernesey.

La toponymie et la topographie signifient et soulignent ce trait particulier des espaces-obstacles. L'incipit du roman informe par exemple le lecteur que Jersey et Guernesey sont des pans détachés du "Finistère"—là où se finit la terre—aussi qualifié d'"éperon immense" du fait de sa forme avancée (25). Obéissant à la même loi de redoublement, le point de départ de Gilliatt vers l'espace-obstacle qu'il habitera est sa maison, "nommée le Bû de la Rue"—le

bout de la rue—“située à la pointe d’une langue de terre ... presque hors de l’île, avec juste assez de terre pour un petit jardin” que “les hautes marées noyaient quelquefois” (96). À noter également, le rocher Gild-Holm-‘Ur, lieu-obstacle final est voisin du Bû de la Rue: autre lieu d’extrémité donc. La même logique topographique et toponymique est à l’œuvre dans *L’Homme qui rit* dans lequel Portland figure “une tête d’oiseau” et l’isthme, son “bec” (90): une représentation d’extrémité d’extrémité s’avance dans la mer.

Ceci m’amène à la deuxième caractéristique annoncée: les espaces-obstacles sont aussi des lieux intermédiaires. Ainsi, *Portland*—port de terre, porte de la terre—est-il une zone frontière, le lieu d’un entre-deux, ou quelque chose n’est plus tout à fait sans qu’autre chose ne soit tout à fait encore. Gwynplaine marche de l’extrême bord de mer vers l’intérieur des terres, de la pointe sud vers le nord, de là où commence la mer vers là où commence la ville des hommes, vers Weymouth. Ce n’est point l’ailleurs de la mer mais ce n’est point encore la société. Les comprachicos, qui fuient en direction opposée, depuis la crique où ils ont abandonné l’enfant, ont également affaire à un espace mêlé. Eux sont en route vers la haute mer mais avant d’y parvenir—ce qui les sauverait—il leur faut se confronter à la bande de mer côtière. Les écueils, récifs, bas-fonds et rochers rencontrés sont des marques géologiques du continent, de la terre toujours présente bien que, déjà, on soit en mer. Le phare aperçu des Casquets, la bouée et la cloche entendue vers les brisants d’Aurigny sont des marques humaines. La société humaine, par ces objets qui signalent son industrie, inscrit sa présence. Encore une fois, le nom des lieux est porteur de sens puisque Portland est une presqu’île: presque une île donc mais non point tout à fait et non point tout à fait le continent. Dans *Les Travailleurs de la mer*, les rochers Douvres et Gild-Holm-‘Ur partagent cette position d’entre-deux. Ils sont entourés d’eau, déjà en mer et cachés des regards, mais ils ne sont pas non plus loin des côtes et hors du trafic maritime côtier.

La nature intermédiaire des espaces-obstacles signifie notamment qu'ils sont, d'un certain point de vue, relatifs. On peut dire par exemple que Portland se définit en partie par rapport à la société humaine qui habite la ville de Weymouth. Tous les lieux de marge, ou lieux à la marge, que j'ai énoncés sont donc situés "hors de" et se définissent dans un rapport constant entre présence et absence de l'autre espace. Pour le dire autrement, ce sont des lieux d'exil. On ne peut, bien sûr, ignorer ici que *Les Travailleurs de la mer* et *L'Homme qui rit* sont des œuvres d'exil écrites à Guernesey dont Hugo parle comme d'un morceau de France, pourtant hors de la France.⁵¹ Or comment Hugo exilé définit-il cet état? "Le proscrit est celui qui sort" écrit-il dans *Les Contemplations* (506). Du fait de cette situation "hors de" propre à l'exil et à l'exilé, ces lieux peuvent se définir en rapport à une référence. Comme le rappelle Heidegger dans l'article déjà cité en introduction: "La limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose *commence à être*" (183). Hors de la limite, quelque chose, en ces lieux-obstacles n'est pas encore commencé—d'où la résistance à une définition absolue. Pourtant, dans ces lieux intermédiaires, quelque chose d'autre est aussi commençant ou finissant d'être. En cela, ces espaces de l'entre-deux sont aussi des lieux de passage.

Les espaces-obstacles, à l'extrémité des terres humaines, entre deux mondes, forment des seuils et offrent à Gilliatt, à Gwynplaine et aux comprachicos un accès vers une autre réalité. Dans *Les Travailleurs de la mer*, la complexe formation des Douvres possède un entre-deux, des corridors, des portes et des porches. Cette multiplicité des éléments de passage et d'entrée est significative de ce que sont les rochers en eux-mêmes tout entier, selon une relation synecdotique. Les comprachicos perdus dans la Manche, mer qui elle-même dessine symboliquement un vaste passage, entrent également dans un autre monde, de même que Gwynplaine traversant le plateau désert de Portland, à l'entrée de la ville. Lieux de

passage, vers quoi les espaces-obstacles ouvrent-ils? Lieux extrêmes, vers quoi s'avancent-ils? Lieux intermédiaires, entre quelles réalités se situent-ils?

Lorsque Heidegger déclinera les constituants de l'habitation, "au sens du séjour sur terre des mortels," il nommera "la terre et le ciel, les divins et les mortels" (176).⁵² L'espace-obstacle chez Hugo met en valeur le "sur terre" comme étant formé de cet ensemble—selon le mode de la lutte toutefois. Gwynplaine, les comprachicos et Gilliatt, ont affaire à la Terre hostile, par la marche, la navigation ou l'aménagement; ils subissent le changement des saisons et la météorologie inclémente, ils font face au mort et à la mort, et enfin, ils sont en relation avec le versant mystérieux de la réalité. En cela, leur expérience est emblématique de la condition humaine. Dans les deux romans, on peut considérer que ce dernier aspect de la relation aux divins est particulièrement mis en avant dans le sens où les espaces-obstacles ont en commun d'être, en surface, des lieux qui donnent accès à l'autre versant des choses, à celui qui "plonge en la nuit d'un mystère effrayant" (*Contemplations* 412) et qui fascine Victor Hugo au temps de l'exil. L'obstacle est une borne qui, sur terre, marque la fin de la réalité quotidienne vécue par la société des villes, celle par exemple de Weymouth qui dort, ignorante de la nuit, portes et volets clos, et le début d'une autre réalité perçue par l'enfant solitaire de *L'Homme qui rit* qui marche, de nuit, dans le lieu ouvert aux vents du plateau. Sorte de bouche d'ombre, espèce de promontoire du songe parmi d'autres chez l'auteur romantique, l'obstacle met les personnages en rapport privilégié avec le côté mystérieux et obscur de la réalité. S'inscrivant dans ce que Pierre Albouy a nommé "mythologie de la planète," par lui, la proposition "sur terre" qui définit la condition humaine apparaît en tant qu'énigme et tout ce qui le constitue est frappé d'étrangeté. Dans *Les Travailleurs de la mer* par exemple, l'ensemble des Douvres concrétise cette étrangeté et la pieuvre qui se cache au fond d'une de ses cavernes sous-marines symbolise également le mystère terrestre: elle

appartient à la catégorie des monstres qui “touchent la frontière humaine et peuplent la limite chimérique.... qui marquent la transition de notre réalité à une autre” (440).⁵³

La nature essentielle de l’espace-obstacle est donc double. D’une part, il est obstacle parce qu’il est matière, et matière hostile, et d’autre part, deuxième proposition qu’il faut ajouter tout aussitôt, parce que l’autre réalité en lui apparaît. Cette forme de matérialisme mystique qui définit l’obstacle et que Hugo développe à plusieurs occasions,⁵⁴ peut se comprendre à partir de la formule du *Rhin* (1845): “Toute chose contient une pensée; je tâche d’extraire la pensée de la chose” (338). Les rochers Douvres et Portland sont des obstacles qui réunissent matière et pensée, ou plutôt, ils sont obstacles *du fait de* réunir matière et pensée. L’obstacle fait apparaître la terre et met en valeur ce que signifie être “sur terre” et il le fait apparaître comme mystère: c’est ici ce qui constitue “la pensée.” La considération de l’espace comme obstacle est donc égale à celle de l’espace, de la terre, comme mystères.

L’espace-obstacle est un lieu privilégié sur terre, un entre-deux, qui regarde vers l’ombre.⁵⁵ Or chez l’auteur romantique, ceci signifie être en lien avec ce qu’il nomme “le dessous.” La condition de l’homme, habitant de la Terre, implique un rapport aux profondeurs. L’espace-obstacle s’avère un lieu qui a un rapport tel aux profondeurs qu’elles envahissent tout l’espace. Les lieux-obstacles ont en commun d’être des accès à la profondeur, ou plus précisément, d’être des lieux dans lesquels la profondeur émerge jusqu’à être partout présente. Ainsi, dans les deux romans, l’immersion des vivants dans les profondeurs se réalise-t-elle dans ces espaces à la surface de la Terre qui ont la particularité d’être en correspondance avec les profondeurs—ce qui les définit comme obstacles. Comme tels, ils “déroutent” la notion d’espace. La formule paradoxale qui qualifie l’espace-obstacle dans *L’Homme qui rit*, “Il n’y eut plus d’étendue ni d’espace” (160), est significative de sa nature problématique et indéfinie. Dans les deux romans, les mots fréquemment employés pour désigner ces espaces tels *abîme*, *gouffre*, *gueule d’ombre*, *antre*—vocabulaire cher à

l'écrivain romantique—signifient le phénomène d'ouverture vers des profondeurs insondables, rappelant la notion antique de Béance. *L'Abîme* était, du reste, le titre initialement prévu par Hugo pour le roman des *Travailleurs de la mer*.

La présence des profondeurs dans ces lieux-obstacles se manifeste soit par des éléments permanents ou récurrents, soit par des phénomènes éphémères. Le premier des éléments permanents est l'océan, que Victor Hugo n'a cessé de définir comme archétype de profondeur dans son œuvre. Ceci explique que l'obstacle soit une île—les rochers Douvres—ou au lieu de l'estran—le plateau de Portland: l'espace de l'obstacle est toujours en lien étroit, en contact, avec l'abîme océanique. La nuit, ou le ciel nocturne, est l'autre manifestation principale de la profondeur. Ainsi les deux parties dans lesquelles Gwynplaine a affaire à l'obstacle s'intitulent “La mer et la nuit”: l'enfant se trouve pris entre les deux profondeurs, “entre des profondeurs où il voyait monter la nuit et des profondeurs où il entendait gronder les vagues” (101). Le granit des rochers Douvres est également un signe permanent des profondeurs sur terre. Cette nature de roche étant considérée comme celle du socle primitif de la planète, le granit est le rocher des profondeurs par excellence.⁵⁶

Ce sont aussi des phénomènes extraordinaires qui transforment temporairement l'espace terrestre et avertissent de l'émergence des profondeurs à la surface terrestre. Des événements météorologiques marquent l'arrivée dans ces espaces d'une réalité venue des profondeurs. Un vent d'origine magnétique, nommé effluve, des tempêtes, venues du pôle dans *L'Homme qui rit*, et un ouragan, qualifié dans le même roman de “rugissement de l'abîme” et d’“immense voix bestiale du monde” (162), sont autant de phénomènes qui viennent de la Terre et qui révèlent le globe dans sa dimension énigmatique—et magnétique. Des bruits lugubres ou informes— le son d'une cloche, au milieu de la mer dans *Travailleurs de la mer* ou le croassement de corbeaux dans le second roman— et des couleurs—un bleu

annonciateur de la tempête, une neige noire ou un océan blanc—sont d’autres signes de l’émergence des profondeurs à la surface.

Le gibet de potence et le mort que rencontre Gwynplaine sont un cas particulier. Il s’agit bien d’une manifestation de la profondeur—et cette chose et cet être qui n’est plus sont un obstacle et font de l’espace un obstacle—mais la manifestation n’est pas ici d’origine naturelle. Elle est le fait des hommes et de leurs lois cruelles qui permettent la peine de mort. La présence du gibet et du mort est le signe d’un désordre, causé par la société. Les morts doivent reposer en terre. Que la profondeur émerge à la surface est dans ce cas un phénomène contraire aux lois naturelles. Le croassement affreux des corbeaux et le bruit hideux de la chaîne au bout de laquelle se balance le pendu accompagnent un état qui ne devrait pas être.⁵⁷ D’une façon générale, les profondeurs qui émergent à la surface terrestre bouleversent l’ordre ordinaire des choses. Les renversements successifs—la nuit en plein jour dans les deux romans, le bleu calme du ciel qui annonce la tempête, la vision du phare qui annonce la perte du bateau...— sont significatifs du bouleversement que constitue l’arrivée des profondeurs à la surface.

L’émergence des profondeurs a lieu dans ces espaces-obstacles qui mettent l’être vivant ou le groupe solitaires qui s’y trouvent en contact avec des choses extraordinaires, obscures ou horribles à voir. Ces choses et phénomènes venus d’une réalité autre sont ignorés la plupart du temps par le commun des mortels. L’espace-obstacle, lieu d’extrémité, de marge et de passage, est un lieu de croisement entre deux ordres de réalité. L’espace-obstacle se situe au carrefour du monde de la surface et du monde des profondeurs. Nous allons maintenant voir que deux ordres de mouvement vont correspondre à ces deux ordres de la réalité terrestre. Qu’on l’ignore ou qu’on le pressente, deux mouvements se juxtaposent en ces espaces de l’obstacle.

LE MOUVEMENT ET L'OBSTACLE

L'espace-obstacle, lieu où l'être vivant en surface rencontre les profondeurs, peut se définir du point de vue du mouvement: il est aussi au carrefour de deux types de mouvement qui s'opposent, ceux qui se tissent à la surface et ceux qui surgissent des profondeurs, pour les définir d'abord simplement. L'espace-obstacle est avant tout le lieu où les mouvements de surface sont gênés ou même arrêtés—ce qui correspond du reste à la première définition de l'obstacle comme “ce qui arrête ou ralentit le mouvement, la progression, le passage de quelqu'un ou quelque chose” (*Le Trésor de la Langue Française informatisé*). Débordant parfois le premier, le second mouvement issu des profondeurs se révèle également dans cet espace qui peut aussi se définir comme le lieu où règne cet autre mouvement. Je vais d'abord examiner les différentes caractéristiques des deux mobilités avant de voir le rôle que joue l'obstacle dans la rencontre entre les deux.

Dans *Les Travailleurs de la mer*, *La Durande* appartient au premier type de mouvement. On peut même dire qu'elle est née pour s'y conformer et que certaines de ses qualités la distinguent comme archétype idéal du mouvement de surface. Je vais prendre son exemple et, avec lui, l'exemple des autres bateaux de commerce mentionnés dans le roman pour relever quelques caractéristiques de ces mouvements de surface. Les bateaux comme *La Durande* transportent biens et voyageurs; ils vont de port en port en suivant des routes de mer établies. Selon ce genre de mouvement, l'espace de la mer est une surface utilisée pour le transport et dotée de multiples routes qui relient les ports de régions, de pays et de continents différents. Comme *La Durande* est un bateau à vapeur, elle possède cette qualité particulière de ne plus dépendre des variations et aléas météorologiques et elle règle avec une parfaite constance le transport des voyageurs et des marchandises. Elle rythme finalement la vie des habitants des côtes normandes de ses trajets et ses horaires réguliers et attendus. Ces mouvements généraux de commerce et d'échange sont aussi ceux du courrier. Le voleur

Clubin sera par exemple mis à jour grâce à un système d'échanges de lettres bien rodé entre bateaux en provenance et en partance de la Normandie. Les mouvements de surface vont également de pair avec ceux de la police et de la douane qui surveillent le trafic côtier. Les douaniers sont régulièrement postés sur la bande côtière. Chaque poste correspond à un numéro et couvre un espace divisé en intervalles homogènes, à chaque douanier le soin d'observer les mouvements compris dans sa parcelle.

Il apparaît ici que ces mouvements qui font de la mer un espace organisé et quadrillé de routes qui vont de points en points correspondent à ceux de "l'espace strié" selon Gilles Deleuze et Félix Guattari (592-625).⁵⁸ J'ai pris en exemple l'espace de la mer utilisé comme surface de transport mais l'exemple de la ville serait tout aussi révélateur de ces mouvements de surface qui prennent place dans un espace strié. J'aurais pu développer l'exemple des villes dans *L'Homme qui rit* et leur organisation en rues, ruelles et quartiers. Autour du centre de Londres ou de Weymouth, les quartiers s'organisent en faubourgs et banlieues et d'elles partent des routes qui mènent vers d'autres villes, d'autres centres, vers des campagnes et jusqu'à la mer qui forme, dans le cas de Weymouth, son horizon lointain. Selon Deleuze et Guattari, la cité est d'ailleurs "l'espace strié par excellence" (601).

Les descriptions des îles normandes dans la partie préliminaire des *Travailleurs de la mer*, "L'Archipel de la Manche," transformées par la main de l'homme, et des alentours de Weymouth au siècle de Hugo dans *L'Homme qui rit*, révèlent un autre aspect de la ville comme "force de striage": elle est notamment celle "*qui invente l'agriculture*" (Deleuze et Guattari 601). Ainsi, à propos du Weymouth contemporain, l'auteur constate les changements opérés par l'existence de la ville: "[Gwynplaine] était selon toute apparence dans ces plaines où s'est établie plus tard la Bingleaves Farm, entre ce qu'on nomme maintenant Spring Gardens et Personage House. Métairies et cottages à présent, friches alors. Souvent moins d'un siècle sépare un steppe d'une ville" (226). Ces mouvements de surface sont donc enfin

aussi ceux de la maîtrise, du rendement et de l'exploitation de la nature, c'est-à-dire finalement du progrès—terme dont l'étymologie, *progredior*, rappelle le lien qu'il a avec le mouvement, ce même progrès qui transformera les côtes de Portland selon "la coupe réglée de l'homme" (*Homme* 90). Dans cet espace, la mobilité et les mouvements instaurés par les hommes, développés selon l'axe du progrès humain et sources d'autres progrès, semblent signifier la victoire de l'être humain sur la nature et sa maîtrise de l'ensemble de l'espace terrestre. Mais l'espace-obstacle nuance, contrarie, voire met à mal ce jugement.

En effet, à l'espace homogène et à ces mouvements réguliers et régulés, des villes et de la mer comme surface de transport, l'espace-obstacle oppose un autre genre d'espace et un ordre de mouvements qui sont en tous points différents et qui l'emportent sur les premiers. Les mouvements qui y règnent sont ceux du chaos originel, du vivant et de "la masse suprême" (*Travailleurs* 80): là, "l'ordre profond du grand désordre naturel" (*Travailleurs* 30) se manifeste. Ainsi, décrivant les roches et falaises de l'Archipel de la Manche, Hugo commente: "Un reste d'angoisse du chaos est dans la création" (*Travailleurs* 34). Alors que le premier type de mouvement ne marque ses traces qu'en surface, et n'empiète pas sur les profondeurs,⁵⁹ le second mouvement a au contraire un lien essentiel avec les profondeurs. La mobilité est celle des éléments qui se montrent dans toutes leurs forces, à la fois marines et aériennes, et l'océan se révèle dans sa véritable dimension de profondeur.

Dans *L'Homme qui rit*, la description de l'ouragan, qui est bruit en même temps que mouvement, offre un aperçu des caractéristiques essentielles de ces mouvements: "C'est l'informe hurlant. C'est l'inarticulé parlé par l'indéfini.... [Ces rumeurs] s'élèvent, s'abaissent, ondulent, déterminent des flots de bruit, font toutes sortes de surprises farouches à l'esprit" (163). Les vents violents, les trombes et autres sortes de tempêtes sont emblématiques de ce genre de mouvement car ils tourbillonnent en des mouvements fantaisistes et incoordonnés dans un espace ouvert, blanc, désertique ou plus généralement informel.⁶⁰ Dans cet espace, les

mouvements sont des forces qui vont dans toutes les directions. Les trajets, à l'inverse du premier type de mouvement, ne s'organisent pas en fonction de points déjà établis à relier mais en mouvements chaotiques. En première partie de roman, l'errance de Gwynplaine est également exemplaire. Nouvellement abandonné au bord du rivage par les comprachicos qui ont fui par la mer, il marche sans savoir où il est ni où il va. Il change de direction selon ce qu'il rencontre, au hasard de son trajet. Les événements, ses sensations et ses impressions décident de sa direction et de son trajet dans un espace sans mesure. Ceci correspond précisément à "voyager en lisse" dans un espace lisse, espace que Deleuze et Guattari opposent au strié (602).⁶¹

La surprise, la cachette et le labyrinthe relèvent d'autre part de ces espaces des profondeurs, faits de désordre et d'imprévision. Dans *Les Travailleurs de la mer*, les rochers Douvres réunissent l'ensemble de ces caractéristiques. Formation complexe à l'architecture bizarre, pêle-mêle composite, on peut s'y perdre comme dans un labyrinthe. Les Douvres possèdent des parties surprenantes et secrètes, en premier lieu la caverne habitée par la pieuvre. D'une manière générale, l'informe de la roche, à propos de laquelle Hugo écrit: "Ceci flotte et se décompose, ceci est stable et incohérent" (*Travailleurs* 34), et le désordre de ce type d'espace et de mouvement, c'est l'informe de la nature, du vivant changeant, imprévisible et chaotique—que l'on découvre notamment avec Diderot comme nous avons vu au chapitre premier.

À remarquer enfin, ce mouvement de la vie originelle et le mouvement en art se ressemblent et nature et esthétique se rejoignent. Le vivant crée comme un artiste. Les rochers Douvres, création du vivant, sont donc décrits comme une œuvre d'art, fantaisiste et baroque. À son tour, le poète génial, comme Shakespeare—et Hugo lui-même du reste—crée à la manière de la nature. Les deux créations de la nature et de l'être vivant, qui ont leur racine dans les profondeurs insondables de la vie, sont symbolisées par la figure de la spirale, ou

arabesque.⁶² Dans *William Shakespeare* (1864), Hugo écrit: “L’arabesque dans l’art est le même phénomène que la végétation dans la nature” (344). Ainsi d’après Hugo, lié à la vie suprême, le poète, le génie—lui-même notamment—est celui qui suit la pente de rêverie l’entraînant vers les profondeurs insondables. Rappelant le tableau du *Philosophe en méditation* de Rembrandt (1632)—peintre que Hugo mentionne à l’occasion dans ces œuvres—le motif de l’escalier, autre sorte de spirale, est associé à ce mouvement du poète et de son imagination, “la grande plongeuse” (*Travailleurs* 343). À l’écoute de l’ombre, suivant la pente de la rêverie, Hugo écrira notamment dans *Les Quatre vents de l’esprit* (1881): “Moi qu’on nomme le poète, Je suis dans la nuit muette / L’escalier mystérieux; / Je suis l’escalier Ténèbres; / Dans mes spirales funèbres / L’ombre ouvre ses vagues yeux” (40).



Philosophe en méditation, Rembrandt (1632)

L'espace-obstacle se situe à l'intersection des deux mouvements. Plusieurs scénarios de rencontre existent, plusieurs superpositions, et tout d'abord la possibilité de l'accident comme dans *Les Travailleurs de la mer*. Les rochers Douvres manifestent les profondeurs; les forces du vent et de l'océan y sont chez elles. Non loin, comme nous avons vu, passe le trafic côtier qui appartient à l'espace strié. Non loin mais au loin: habituellement les bateaux évitent cet espace et ni les deux espaces ni les deux mouvements ne se rencontrent. C'est donc un évènement hors du commun lorsque *La Durande* pilotée par Clubin se dirige vers les Douvres et fait finalement naufrage. Le premier mouvement de surface est soudainement arrêté et *La Durande* est projetée dans l'autre espace où règnent d'autres forces que celles de la maîtrise et du progrès humains. L'obstacle signifie la suprématie des profondeurs sur la surface. Seuls subsistent les forces et les mouvements issus des profondeurs que Gilliatt va devoir affronter. La temporalité qui semblait régner, faite d'horaires réguliers, artifice humain et oubli des autres temps, cesse soudain et cède devant la temporalité du ciel et des saisons et, plus profondément encore, devant l'éternité, "au fond" de la pente de rêverie.⁶³

Dans *L'Homme qui rit*, ce n'est pas le premier mouvement qui bute contre l'autre au lieu de l'obstacle mais au contraire les mouvements élémentaires qui s'avancent et envahissent l'espace strié. Encore une fois, les mouvements des profondeurs se révèlent supérieurs à ceux de la surface. L'espace-obstacle auquel est confronté Gwynplaine et dont les appellations—plateau, steppe, désert, friche notamment—montrent qu'il n'appartient pas à la société des hommes, habitants des villes, mais bien plutôt aux profondeurs, est effectivement occupé par leurs forces. On peut y voir quelques rares traces de l'occupation humaine mais la neige, la nuit et le vent recouvrent complètement ce qui pourrait aider Gwynplaine à se repérer et à suivre une route. Pénétrer dans l'espace de la ville n'y change rien. Envahie par les mouvements issus des profondeurs, Weymouth devient labyrinthique. Dans ce cas-là, le second espace submerge le premier. La tempête balaie le premier espace.

La spirale l’emporte sur la ligne droite. L’espace-obstacle victorieux s’élargit et empiète sur l’espace créé par les hommes. Cette suprématie du lisse sur le strié que l’on trouve ici, Deleuze et Guattari la relèvent en remarquant: “Le lisse dispose toujours d’une puissance de déterritorialisation supérieure au strié” (599-600).

À l’existence de ces deux mouvements de surface et de profondeur, il faut ajouter celle d’un ultime mouvement qui domine et coiffe les deux autres: le “mouvement énorme” qui relève de la mécanique céleste et par lequel “la sombre terre marche et roule” (*Travailleurs* 374). Le parcours céleste de la Terre est révélateur d’une dimension d’ordre jusque-là cachée qui participe à une reconsidération des mouvements internes du globe et à une relecture finale du chaos par Hugo, notamment dans le reliquat “La mer et le vent” des *Travailleurs de la mer*. Si par la révélation de ce dernier mouvement, l’obstacle reste obstacle, il apparaît néanmoins dans sa dimension relative. L’obstacle terrestre n’est tel que pour la compréhension humaine limitée. Au final, ce qui semble chaotique relève de l’harmonie et de l’ordre divin. Le trajet de la Terre dans le cosmos comme les flux internes qui constituent son système dynamique obéissent à des lois supérieures. De la même manière que l’astronomie tente d’éclairer les mouvements harmonieux des cieux, d’autres domaines de la science, tels que ceux commentés dans le reliquat des *Travailleurs de la mer*, consistent à trouver les lois aux deux forces des vents et des océans, les deux mouvements principaux des profondeurs. Des mouvements de surface, superficiels, aux mouvements de la Terre profonde et de ceux-là à la révolution du globe dans le ciel, apparaît une hiérarchie énoncée par Hugo. La science travaille à formuler les lois qui se cachent derrière l’apparence chaotique et dont Hugo va assurer par son œuvre une synthèse finale, non matérialiste. En deçà cependant, le travail de Gilliatt, de Gwynplaine et des comprachicos ne relève pas de la forme moderne de la science qui propose des schémas généraux. Alors qu’ils sont immergés dans l’espace-obstacle et pris

dans les mouvements des profondeurs, leur travail est de l'ordre de la lutte, dans un face-à-face avec l'obstacle. Sur terre, lutter contre l'obstacle est leur part.

Lutter contre l'obstacle

L'obstacle annonce et détermine la lutte selon le mode de la nécessité, ou, pour le dire autrement, l'obstacle pousse et oblige à lutter. Une fois parvenus dans l'espace-obstacle, Gilliatt, Gwynplaine et les comprachicos n'ont pas d'autre choix pour vivre que de lutter. Ce rapport à l'espace, à la terre, à l'élément, est donc vécu selon le mode de l'agressivité. On retrouve dans la lutte contre l'obstacle telle qu'elle est vécue par les protagonistes des deux romans, les thèmes de l'héroïsme et de la résistance ou de l'hostilité de la matière que Gaston Bachelard développe dans son essai *La Terre et les rêveries de la volonté*, et plus tard, Gilbert Durand dans la partie de *Structure anthropologique de l'imaginaire* consacrée au régime diurne de l'image. En tant qu'obstacles, les espaces auxquels ont affaire les personnages des *Travailleurs de la mer* et de *L'Homme qui rit* symbolisent la lutte contre les éléments que l'être humain doit mener et qui fait partie de la condition humaine. La présence de ces espaces-obstacles qui concrétisent la relation générale à la matière terrestre, soulève ainsi la difficile question de la haine des choses. C'est par ce problème que je vais commencer.

L'ÉNIGME DE LA HAINE

Le fait qu'il y ait lutte entre l'être vivant et les éléments signifie-il que les choses sont inamicales et nous haïssent? Doit-on conclure à la suprématie de la matière sur l'esprit, voire du Mal sur le Bien? Cela en a toute l'apparence. Les soulèvements des forces de la nature, celles du vent et des vagues, qui forment des tempêtes souvent fatales aux hommes, sont considérés comme des manifestations d'hostilité. Dans l'œuvre de Victor Hugo, cette vision s'inscrit dans une représentation animiste de la nature dans le sens où l'océan et la terre ont

une âme et font preuve de sentiments et de volonté. L'horreur et l'effroi, sentiments associés au sublime de la nature, saisissent les personnages ayant à combattre l'obstacle. Mais s'il y a apparence de haine, celle-ci cache surtout notre ignorance des lois générales régissant la dynamique terrestre, dans le domaine scientifique,⁶⁴ mais aussi, à un niveau transcendant, en matière d'intention divine: "Ces mots, colère, vengeance, rancune, lâcheté trahison, haine, sont-ils applicables à toute cette ombre? ... La loi morale proportionnée à l'absolu nous échappe par sa perfection même. L'infiniment grand est invisible à l'infiniment petit. Nous ne saurions blâmer Dieu comme nous blâmons César. Dieu a ses raisons" (*Critique*, 557).⁶⁵ La haine est donc surtout le signe de notre incompréhension et elle signale les profondeurs comme l'Inconnu.

Le parcours de Gwynplaine à travers le plateau par exemple, ne semble déterminé par aucune autre chose que la rencontre fortuite, la fuite et l'errance désespérée. Pourtant, le texte laisse envisager la découverte de Dea par l'enfant comme de l'ordre d'un plan divin. Le mort pendu au gibet par Gwynplaine peut être estimé non plus comme une rencontre accidentelle et malheureuse mais comme une borne divine qui mène l'enfant à Dea, en même temps qu'il vainc par l'effroi qu'il procure, l'engourdissement qui eût été fatal à l'enfant. Le texte propose l'existence d'un regard transcendant qui invite à une relecture de l'errance de Gwynplaine, d'apparence solitaire: "Peut-être pourtant, redisons-le, était-il suivi en cette voie douloureuse par des yeux ouverts dans les lointains de l'ombre, l'œil de la mère et l'œil de Dieu" (226). Qui plus est, la tempête qui fait rage aussi en mer cause le naufrage des comprachicos: coupable d'un crime, la tempête peut être considérée comme l'instrument de justice divine, c'est ainsi du reste qu'elle est perçue par les comprachicos.

J'ai montré en première partie que la présence sur terre d'espaces-obstacles révélait la Terre dans son mystère. Nous voyons ici, de la même manière que la lutte contre l'obstacle, loin de signifier le règne de la matière, guide, tout au contraire, l'homme vers l'existence d'un

ordre des choses supérieur et le lie au mystère d'être sur terre. La figure romantique de la spirale, que nous avons rencontrée aux chapitres un et deux et dont j'ai dit qu'elle était l'emblème de l'espace-obstacle et des mouvements insondables des profondeurs, symbolise également la lutte contre l'obstacle. En effet, l'être qui se trouve à lutter, comme Gwynplaine, est pris dans une spirale de causes et de conséquences qui lui échappent et dont Dieu seul connaît la raison suprême—de même pour le lecteur qui voudrait retrouver la chaîne complexe de causes et d'effets, de l'abandon de Gwynplaine à sa rencontre avec les morts et avec Dea puis Ursus. Dans "Les Fleurs," la figure de la spirale est utilisée à propos du problème du mal et de l'hostilité apparente des choses: "La première condition pour juger une chose, ou un être, ou un fait, c'est d'en voir les deux extrémités. Or, dans l'insondable, nous n'apercevons que de vagues anneaux de séries; d'extrémité jamais. Là, pour nous, rien ne commence, et rien ne finit" (*Critique* 557). Dans les deux romans qui m'intéressent ici, la lutte est la forme par laquelle l'être vivant situé dans l'espace-obstacle se trouve confronté à "de vagues anneaux de séries." Cette confrontation à des causes obscures fait partie de la condition humaine sur terre et l'infini de notre incompréhension, loin de prouver la seule matérialité du monde, prouve au contraire l'existence de l'infini: cela constitue un aspect important et récurrent de la pensée théologique de Victor Hugo.

LA SUR(-)VIE

Dans les espaces-obstacles, Gwynplaine, les comprachicos et Gilliatt ont tous à faire à des choses qui les dépassent. Pour les premiers, il s'agit de passer, de traverser l'obstacle. Le mouvement est la condition de leur survie—pour l'enfant, s'arrêter équivaldrait à mourir de froid, pour les comprachicos, ne pas être capables d'imprimer un mouvement assez fort à leur bateau pour dépasser la zone des écueils cause leur naufrage. Le nomadisme sauve Gwynplaine à partir de son abandon sur la côte mais aussi alors qu'avec Dea, il a rencontré

Ursus; la décision par le petit groupe de s'arrêter à Londres conduira du reste, à la mort de Gwynplaine et de Dea. Pour Gilliatt, en revanche, il s'agit de s'installer dans un endroit inhospitalier et de s'y installer assez bien pour pouvoir mener à bien la réparation du moteur de *La Durande*.⁶⁶ Mais au-delà des différences de modalité, il s'agit pour chacun des personnages situés dans l'espace-obstacle de mener un combat pour survivre. Espace de lutte, l'espace-obstacle est ainsi plus un lieu de survie qu'un lieu de vie. Gilliatt épuise ses forces dans cette bataille, dont il parvient cependant à venir à bout. Quoique la lutte de Gwynplaine soit de nature différente, elle lui demande également toute son énergie et, sans la rencontre avec Ursus, l'enfant aurait pu y succomber—les comprachicos ont, eux, un sort moins heureux.

Survivre dans l'espace-obstacle implique donc tout d'abord une forme d'héroïsme. Gwynplaine et Gilliatt apparaissent tous deux en héros qui risquent leur vie pour mener à bien un sauvetage, l'un en héros de dix ans qui sauve un enfant nouveau-né, l'autre en Job prométhéen,⁶⁷ en pauvre homme venant à bout d'une entreprise considérable. Cet héroïsme de la survie s'accompagne d'une solitude et d'un abandon des hommes. Gilliatt, oublié durant sa quête héroïque et oublié à sa mort, disparaît en mer, considérée, selon la tradition de la Grèce antique, comme un espace anti-héroïque.⁶⁸ Après une brève et malheureuse reconnaissance sociale, Gwynplaine, enfant à l'identité longtemps inconnu dont on ignore d'abord qu'il possède un nom de baptême, meurt dans l'indifférence de la société, en mer et de nuit—selon le titre de la partie finale. L'espace-obstacle produit donc un héroïsme singulier, problématique, un héroïsme de la marge où la légende du héros racontée par Hugo passe d'abord par l'oubli de la société. Gilliatt et Gwynplaine rejoignent ainsi ces autres personnages hugoliens, misérables tels Jean Valjean, pauvres gens tels ceux de *La Légende des siècles. Les Petites Épopées* (1859) qui sont héroïques en marge de la société quand ce n'est en dehors et contre elle. Enfin, cet héroïsme de la survie, de l'exil, est à rapprocher de la

situation du proscrit Hugo, qui juge dans ses textes d'exil que sous le Second Empire, il n'est d'héroïsme possible qu'en dehors de la France. Peindre Gilliatt et Gwynplaine en héros de l'exil, c'est aussi, pour Hugo, avancer l'interprétation de sa propre situation d'exilé comme celle d'une position héroïque.

Survivre mène d'autre part à la sur-vie. Dans *Les Travailleurs de la mer* par exemple, il apparaît clairement que Gilliatt, à mesure que se prolonge son séjour dans les rochers Douvres, se rapproche de plus en plus de l'animal, devenant par exemple l'ami des oiseaux qui "ne le trouvaient plus un homme et le croyaient une bête" (365). L'existence selon le mode de la survie le rend un peu plus sauvage encore. D'un autre côté, la fréquentation de l'Inconnu qu'implique le séjour dans l'espace-obstacle, le rapproche du divin et d'une certaine forme de sur-vie. De ce point de vue-là, Gilliatt, immergé dans les profondeurs insondables, se sépare au contraire de la bête car, pour Hugo, "l'effroi sacré est propre à l'homme; la bête ignore cette crainte" (371). L'espace-obstacle réunit donc survie et sur-vie. C'est le cas pour les rochers Douvres qui font de Gilliatt un sauvage et un "philosophe naturel" (373), c'est aussi le cas pour Gwynplaine, qui, tout enfant qu'il est, vit une "aventur[e] de l'abîme" (217) en lien avec les profondeurs mystérieuses, sous le regard de Dieu. Dans l'espace-obstacle, tout se passe comme si l'être humain perdait sa qualité d'homme pour se rapprocher des deux extrêmes du sauvage et du divin. Mais, ce faisant, par ces extrêmes, c'est pourtant la nature humaine d'après Hugo, qui est révélée. Je ferai enfin remarquer que les expériences de la survie/sur-vie des *Travailleurs de la mer* et de *L'Homme qui rit* se rapprochent d'autres récits de Hugo où se réalise l'union de la matière et de l'esprit—dans *Les Misérables* par exemple, Jean Valjean luttant dans les profondeurs des égouts parisiens rencontre Dieu.

L'exemple de Gilliatt en dit un peu plus sur la correspondance de la survie et de la sur-vie dans l'espace-obstacle et aide à mieux comprendre comment elles sont unies. Habiter

l'espace-obstacle consiste pour Gilliatt à bricoler. L'activité de bricolage est, en effet, impliquée par la situation d'insularité et d'immersion de Gilliatt puisque le bricolage consiste à faire avec ce que l'on a sous la main, à travailler à partir d'un ensemble donné et fini, ce qui correspond à la situation de Gilliatt et à la tâche qu'il doit accomplir sur l'écueil. Celui-ci travaille dans un espace qui est fermé à toute ressource externe en même temps qu'il est ouvert aux vents et aux flots. Or, l'activité de bricolage est liée à une certaine forme de sur-vie et Gilliatt bricoleur est ainsi pris dans une certaine relation au divin.

Dans le chapitre "La science du concret" de son essai *La Pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss utilise précisément l'activité de bricolage pour définir ce que sont les pensées magiques ou mythologiques des civilisations premières et pour expliquer les différences entre leur science première, qu'il nomme science du concret, et la science, moderne, de nos sociétés contemporaines. On peut avancer que Gilliatt, bricolant sur les rochers Douvres, se retrouve dans la situation du penseur d'une société première et son rapport au divin s'établit selon le mode de la pensée sauvage. La réflexion de Lévi-Strauss est donc utile pour comprendre en quoi, chez Hugo, bricoler pour survivre, c'est sur-vivre.

Voici comment l'anthropologue, qui définit "la règle du jeu" du bricoleur comme de "toujours s'arranger avec les moyens du bord,"⁶⁹ introduit le lien entre bricolage et science première:

... une forme d'activité subsiste parmi nous qui, sur le plan technique, permet assez bien de concevoir ce que, sur le plan de la spéculation, put être une science que nous préférons appeler "première" plutôt que primitive: c'est celle communément désignée par le terme de *bricolage*. Dans son sens ancien, le verbe bricoler s'applique au jeu de balle et de billard, à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident: celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle. Et, de nos jours, le bricoleur

reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art. (30)

Je noterai d'abord que dans cette présentation de ce qu'est le bricolage, le terme d'*obstacle* est utilisé: "le mouvement incident" par lequel le cheval qui *bricole* s'arrange avec l'obstacle correspond à l'activité de Gilliatt qui, devant lutter contre l'obstacle, parvient à *bricoler* avec lui, selon le sens ancien. La science, la ruse et la débrouillardise de Gilliatt consistent à faire avec l'obstacle et à utiliser les forces majeures des vents et de l'océan pour créer un autre mouvement, incident donc, qui permettra que la machine encastrée dans la roche soit déposée sur son bateau, la panse.

Je ferai ensuite remarquer aussi que les qualités de Gilliatt le prédestinaient à devenir un bricoleur des profondeurs idéal. Le portrait initial de Gilliatt insiste sur sa dextérité "inventive et puissante" (113) et sur la pluralité de ses compétences, ce qui est une autre caractéristique du bricoleur⁷⁰: "Il était pêcheur, mais il n'était pas que cela. Il avait, d'instinct et pour se distraire, appris trois ou quatre métiers. Il était menuisier, ferron, charron, calfat, et même un peu mécanicien" (117). Le texte met d'autre part l'accent sur la science de Gilliatt qui, sans être savant, est souvent consulté pour sa connaissance des choses de la nature. "Pilote né" (114), il s'illustre dans la science de la navigation.⁷¹ Enfin, Gilliatt est "l'homme du songe" (117), "une espèce de voyant de la nature" (353). Sa science, née d'une expérience directe de la nature et de ses qualités de perception, d'intuition et d'imagination,⁷² constitue donc une science du concret, ce qui le fait passer pour un sorcier auprès des gens de son village et ce qui lui vaut le surnom de "Gilliatt le Malin" (113). Une fois arrivé aux rochers Douvres, Gilliatt, le Malin donc, dresse un inventaire et il classe ce qu'il peut utiliser, pour inventer son installation et la réparation de la machine de *La Durande*. On retrouve ici la description du bricolage et de la pensée bricoleuse d'après Claude Lévi-Strauss.⁷³ À propos de "la pensée mythique, cette bricoleuse," l'anthropologue écrit qu'elle "élabore des structures

en agençant des évènements, ou plutôt des résidus d'évènements" (36): c'est précisément ce que fait Gilliatt qui se sert des restes du naufrage—"résidus et débris d'évènements" (36)—pour reconstruire la machine de *La Durande*—un ensemble structuré. La science du concret, ou science première, par laquelle Gilliatt appréhende le monde, le situe dans un rapport direct au monde et à son mystère divin. C'est à partir de l'obstacle, dans l'espace des Douvres, que s'élabore pour lui le rapport du divin.

La science moderne et la science première tentent toutes deux de mettre de l'ordre et de réduire le chaos, et ainsi Gilliatt bricolant sur les rochers Douvres. Pour Hugo, les deux modes scientifiques sont pris dans la spirale infinie du vivant. La science moderne qui, à l'inverse du bricolage, "crée, sous forme d'évènements, ses moyens et ses résultats, grâce aux structures qu'elle fabrique sans trêve" (Lévi-Strauss 36), voit le nombre des questions qu'elle se pose grandir à mesure qu'elle apporte des réponses. De son côté aussi, Gilliatt, acculé aux rochers-obstacles et forcé au bricolage, est pris dans l'arabesque de l'Inconnu. Mais, le type de science dont il doit faire preuve pour survivre est de l'ordre de la pensée sauvage, c'est-à-dire que, comme le définit Lévi-Strauss, "des deux niveaux stratégiques où la nature se laisse attaquer par la connaissance scientifique," celui par lequel Gilliatt peut connaître la nature est forcément "ajusté à celui de la perception et de l'imagination" (28). L'habitant de l'obstacle est immergé: il se trouve dans la position du bricoleur qui "de gré ou de force, demeure en *deçà*" (Lévi-Strauss 33). L'habitant de l'obstacle se voit "plongé dans l'impossible" (*Travailleurs* 331) et vit "désormais dans un songe" (*Travailleurs* 332). Vivant isolé dans l'obstacle, où le bricolage est nécessaire pour survivre, et travaillant la mer, Gilliatt devient encore un peu plus "homme du songe" et un peu plus encore sauvage qu'il n'était. Tout se passe donc comme si l'immersion, l'insularité et la nécessité du bricolage ramenaient forcément Gilliatt vers la pensée sauvage. Dans l'espace-obstacle, au plus près du divin et de l'Inconnu, bricolage et pensée bricoleuse ne forment qu'un mode d'être sur terre.

Le bricolage révèle un autre aspect possible de la lutte contre l'obstacle. Certes Gilliatt, comme les comprachicos et comme Gwynplaine, est pris d'un sentiment d'horreur sacrée, certes, il est isolé de la société humaine, mais par son activité de bricolage, nous pouvons aussi imaginer Gilliatt heureux. Après Gaston Bachelard qui parlait de celui qui travaillait la matière dans son atelier comme d'un "sur-ouvrier" accédant finalement à "une vie heureuse" (63), porté qu'il était par la philosophie du contre et par sa victoire sur la matière, je dirai que Gilliatt, bricoleur de l'obstacle est un sur-bricoleur et, peut-être, un sur-bricoleur heureux. Mais chez Hugo, le sur-bricoleur, s'il célèbre la Terre comme le surhomme de Nietzsche, célèbre aussi le divin qui se cache derrière.

Dans l'espace-obstacle, l'être vivant est solitaire et héroïque, sauvage et proche de Dieu. Cette union est de même nature que celle de l'obstacle lui-même qui réunit matière et mystère divin. Survie et sur-vie se confondent donc et les luttes matérielles mènent au divin. L'obstacle, comme lieu de l'extrême et comme lieu où se réalisent l'unité des extrêmes nous montre ce qu'est la Terre toute entière et l'immersion des personnages est révélatrice de la situation de l'homme sur terre. Lutter est donc la part, nécessaire, de l'habitant de la Terre. Reste alors la question du vainqueur. Comment se finit la lutte? Chez Hugo, c'est le divin qui gagne à la fin. La lutte s'achève par la résignation des combattants et le geste de la prière manifeste ce passage d'une modalité de conquête à une modalité d'acceptation, qui correspondrait au passage du régime diurne au régime nocturne de l'image chez Gilbert Durand. C'est par la prière que les comprachicos mettent fin à leur lutte contre la tempête. De même, Gilliatt finit par accepter son sort et l'issue de la lutte, selon les éléments, en Job résigné. Ainsi, par sa résolution également, la lutte contre l'obstacle a à voir avec le divin.

Dans *Les Travailleurs de la mer* et dans *L'Homme qui rit*, à travers des récits exemplaires d'immersion, Hugo ne signifie pas seulement la Terre, sa présence mais il fait d'elle un obstacle. Cela lui permet non seulement de montrer la suprématie des profondeurs

mais aussi de proposer un dépassement de la matérialité terrestre et d'envisager un au-delà de la matière. Il peut ainsi contrer le matérialisme et l'athéisme et donner un sens à l'énigme de la haine et au problème du mal. Mais, se présentant sous la forme de l'obstacle, le mystère d'être sur terre reste irrésolu et la figure divine, si elle apparaît, n'apparaît qu'en tant qu'énigme. Cette irrésolution de l'énigme appelle donc ainsi, résolument, nécessairement, son franchissement. Si la terre est un obstacle, elle est aussi un seuil à franchir. La prière, que Hugo décrit comme un pont dans *Les Contemplations*, aide à cela. Cependant, contrairement à l'immersion selon Michelet, chez Hugo, on ne revient pas des profondeurs. De ce point de vue-là, l'espace-obstacle est aussi un point de départ.

Le franchissement de l'obstacle qui coïncide donc avec la mort des personnages, a aussi lieu après le seuil du livre. Hugo renvoie donc le lecteur à l'au-delà de ses œuvres. Ce faisant, il associe ses œuvres à l'au-delà divin et ainsi, promeut l'écriture et l'inscrit dans la génialité romantique. L'écriture joue alors un rôle similaire à l'espace-obstacle, apparaît elle-même un espace-obstacle. En effet, comme cet espace qui est matière appelant un au-delà de la matière, l'écriture, signe et au-delà du signe, révèle, mais par sa matérialité, un au-delà d'elle-même. Engagée dans un rapport constant de présence-absence et comme les espaces-obstacles modèles auxquels sont confrontés Gilliatt, Gwynplaine et les comprachicos, l'écriture-obstacle de Hugo se tient dans un entre-deux dont le lecteur est invité à croire qu'il mène à Dieu

⁴⁹ Voir par exemple dans "Voyage de Nuit": "Le monstrueux vaisseau sans agrès et sans voiles, / Qui flotte, globe noir, dans la mer des étoiles, / Et qui porte nos maux, fourmillement humain, / Va, marche, vogue et roule ..." (*Contemplations* 514).

⁵⁰ Voir aussi: “Le vieux mot *bauen*, auquel se rattache *bin*, nous répond: “je suis,” “tu es,” veulent dire: j’habite, tu habites. La façon dont tu es et dont je suis, la manière dont nous autres *sommes* sur terre est le *buan*, l’habitation” (173).

⁵¹ Voir par exemple dans “Ce que c’est que l’exil”: “l’archipel de la Manche n’a pas de peine à ressembler à la patrie, étant la France. Jersey et Guernesey sont des morceaux de la Gaule, cassée au huitième siècle par la mer” (398).

⁵² “La terre est celle qui porte et qui sert, elle fleurit et fructifie, étendue comme roche et comme eau, s’ouvrant comme plante et comme animal. / Le ciel est la course arquée du soleil, le cheminement de la lune sous ses divers aspects, la transmission brillante des étoiles, les saisons de l’année et son tournant, la lumière et le déclin du jour, l’obscurité et la clarté de la nuit, l’aménité et la rudesse de l’atmosphère, la fuite des nuages et la profondeur azurée de l’éther. ... / Les divins sont ceux qui nous font signe, les messagers de la Divinité. De par la puissance sacrée de celle-ci, le dieu apparaît dans sa présence ou bien se voile et se retire. ... / Les mortels sont les hommes. On les appelle mortels parce qu’ils peuvent mourir. Mourir veut dire: être capable de la mort en tant que mort. Seul l’homme meurt, il meurt continuellement, aussi longtemps qu’il séjourne sur terre, sous le ciel, devant les divins.” (176-77)

⁵³ Je renvoie à ce sujet à l’essai de Lise Revol-Marsouk sur la pieuvre et le cachalot comme “avatars sphinxiaux,” c’est-à-dire comme expression du mystère universel au dix-neuvième siècle, notamment dans *Les Travailleurs de la mer* et dans *Moby Dick*.

⁵⁴ Voir par exemple *Les Misérables*, le passage du fontis par Jean Valjean ou le texte des “Fleurs” dans *Proses philosophiques de 1860-65* qui devait faire partie des *Misérables* et notamment: “Double et gigantesque travail, physique au début, métaphysique à la fin, qui cherche Dieu, et qui trouve le bien chemin faisant. La science procède par chapitres. La

matière étant sa première rencontre, est sa première fouille. La couche superficielle percée, l'homme aperçoit l'affleurement des questions divines" (*Critique* 554).

⁵⁵ Je me concentre dans ce travail sur les représentations des profondeurs de la Terre, les profondeurs naturelles—des continents et des océans: je laisse donc de côté les profondeurs de la ville et de la société. Je ferai cependant remarquer que dans *L'Homme qui rit*, il existe des espaces-obstacles souterrains, telle "la cave pénale" (503) où est amené Gwynplaine et où il découvre sa vraie identité aristocratique. La cave pénale est un lieu-obstacle, notamment à son bonheur dans le sens où cet espace l'écarte irrémédiablement de Dea. On retrouve, comme dans *Les Misérables* notamment, la présence de la métaphore du "sous-sol social" (507). L'étude des espaces-obstacles naturels pourrait donc être complétée par celle des espaces-obstacles sociétaux. Tous deux ont un rapport consubstantiel à la profondeur.

⁵⁶ Voir Bachelard 192-93 (*Volonté*), sur cette idée présente chez Goethe, Hegel et que l'on retrouvera chez Verne.

⁵⁷ Cette émergence de la profondeur à la surface comme signe d'un ordre renversé du monde est à rapprocher des *Tragiques* (1616) d'Agrippa d'Aubigné dont Hugo était un grand lecteur. Le croassement horrible et le bruit effrayant produit par le gibet de potence rappellent le brame des morts dans *Les Tragiques*—voir l'article de Franck Lestringant à ce sujet. La plainte des morts est le signe d'un bouleversement de l'ordre naturel. Ne pouvant trouver le repos et la paix à cause de l'ordre injuste du monde, les morts font entendre un brame à la surface de la Terre. Dans "Ce que c'est que l'exil," Victor Hugo utilise la même figure: "L'exil est le pays sévère; là tout est renversé, inhabitable, démoli et gisant hors le devoir" (399).

⁵⁸ Voir notamment la partie “Modèle maritime.” À propos des trajets qui s’opèrent dans cet espace, Deleuze et Guattari remarquent: “dans l’espace strié, les lignes, les trajets, ont tendance à être subordonnés au point: on va d’un point à un autre.” (597)

⁵⁹ Voir par exemple la remarque dans la première partie des *Travailleurs de la mer*: “Pourtant ne nous exagérons pas notre puissance, quoi que l’homme fasse, les grandes lignes de la création persistent; la masse suprême ne dépend point de l’homme. Il peut sur le détail, non sur l’ensemble. ... Ce que nous faisons ne va pas au-delà de la surface.” (80)

⁶⁰ Par exemple la tempête de neige qui [enveloppe] Gwynplaine est “ d’une étouffante spirale” (217); par elle “tout redevint plane, uni, ras, sans une tache, sans un détail. Il n’y eut plus qu’un drap blanc sur la terre et un drap noir sur le ciel” (219).

⁶¹ “... l’espace lisse est directionnel, non pas dimensionnel ou métrique. L’espace lisse est occupé par des événements ou heccétés, beaucoup plus que par des choses formées et perçues. C’est un espace d’affects plus que de propriétés. ... C’est un espace intensif, plutôt qu’extensif, de distances et non pas de mesures et de propriétés. *Spatium* intense au lieu d’*Extensio*. Corps sans organes, au lieu d’organisme et d’organisation. La perception y est faite de symptômes et d’évaluations, plutôt que de mesures et de propriétés. C’est pourquoi ce qui occupe l’espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces. Craquement de la glace et chant des sables.” (598)

⁶² Figure que l’on retrouve chez Deleuze et Guattari comme symbole du lisse: “Cherchons au plus simple comment l’espace échappe aux limites de son striage. ... il y échappe par *la spirale ou le tourbillon*, c’est-à-dire une figure par laquelle tous les points de l’espace sont simultanément tenus, sous des lois de fréquence ou d’accumulation, de distribution, qui s’opposent à la répartition dite “laminaire” correspondant au striage des parallèles” (610).

⁶³ Et mentionnée à la fin du poème “La Pente de la rêverie” des *Feuilles d’automne* (1831):

“Mon esprit plongeait donc sous ce flot inconnu, / ... / Soudain il s’en revint avec un cri terrible, / Ébloui, haletant, stupide, épouvanté, / Car il avait au fond trouvé l’éternité” (634).

⁶⁴ Voir, par exemple, “Philosophie” dans *Proses philosophiques de 1860-65*: “Presque tous les phénomènes, même les phénomènes salutaires, y ont des apparences combattantes et irritées. À de certains moments, l’air enveloppe de ce globe, veut un surcroît de calorique; on dirait que l’atmosphère a soif de flamme et de gaz; elle semble exercer sur la bouche des volcans une sorte de succion terrible qui vide ou qui du moins dégage de son excès d’incandescence et de fumée le profond incendie central. Une éruption est un calmant. Dans ce mécanisme vertigineux, la tempête et le volcan sont des instruments d’équilibre” (*Critique* 471).

⁶⁵ Voir par exemple le dialogue avec Anatole Leray du texte “Philosophie” et l’ensemble du texte des “Fleurs” pour un développement chez Hugo de la question du mal et du matérialisme (*Critique*).

⁶⁶ Il s’agit donc d’un travail, ce qui fait de Gilliatt un travailleur de la mer, comme le titre du roman l’indique. Pour un développement de la notion de travail dans le roman Victor Hugo, je renvoie à l’article de Claudie Bernard.

⁶⁷ “Gilliatt était une espèce de Job de l’Océan. / Mais un Job luttant, un Job combattant et faisant front aux fléaux, un Job conquérant, et si de tels mots n’étaient pas trop grands pour un pauvre matelot pêcheur de crabes et de langoustes, un Job Prométhée”. (369)

⁶⁸ Voir l’article de François Hartog.

⁶⁹ Pour une définition plus complète du bricoleur voir les pages 30-36, notamment: “Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées; mais, à la différence de l’ingénieur, il ne subordonne pas chacune d’elles à l’obtention de matières premières et

d'outils conçus et procurés à la mesure de son projet: son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est toujours de s'arranger avec les 'moyens du bord,' c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus..." (31).

⁷⁰ Voir le début de la citation de la note précédente.

⁷¹ Voir par exemple: "Il semblait à voir Gilliatt voguer sur les bas-fonds et à travers les récifs de l'archipel normand, qu'il eût sous la voûte du crâne une carte du fond de la mer. Il savait tout et bravait tout" (114).

⁷² Voir aux pages 118-20, la rêverie de Gilliatt qui voit "la nature un peu étrangement," notamment: "Gilliatt imaginait que si l'on pouvait mettre la terre à sec d'atmosphère, et que si l'on pêchait l'air comme on pêche un étang, on y trouverait une foule d'êtres surprenants. Et, ajoutait-il dans sa rêverie, bien des choses s'expliqueraient" (119).

⁷³ Voir ce passage dans lequel on reconnaît le héros des *Travailleurs de la mer*: "... excité par son projet, [la] première démarche pratique [du bricoleur] est pourtant rétrospective: il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux; en faire, en refaire l'inventaire; enfin et surtout engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor, il les interroge pour comprendre ce que chacun d'entre eux pourrait 'signifier'..." (32).

CHAPITRE 5

LA TERRE COMME LIMITE

Si dans les œuvres de Victor Hugo, la représentation de la Terre en obstacle correspond à une immersion difficile qui nécessite une lutte avec les éléments, cela semble tout le contraire chez Jules Verne. Est-il, après tout, un seul endroit de la Terre que l'homme ne saurait conquérir? Nombre d'explorateurs des romans de Jules Verne ne doutent pas de la réponse et affirmeraient, de concert avec le docteur Clawbonny, héros optimiste des *Voyages et Aventures du capitaine Hatteras*:

Sachez-le bien, c'est l'homme qui fait lui-même son pays, par sa présence, par ses habitudes, par son industrie, je dirai plus, par son haleine; il modifie peu à peu les exhalaisons du sol et les conditions atmosphériques, et il assainit par cela même qu'il respire! Donc, qu'il existe des lieux inhabités, d'accord, mais inhabitables, jamais. (528-29)

À la domination physique de la Terre s'ajoute son appropriation intellectuelle qui passe notamment par la mesure que le même héros vernien juge acquise: "qu'ignore-t-on maintenant de ce qui peut se mesurer dans le monde, sauf l'ambition humaine!" (373). Cette assurance dans les capacités humaines à conquérir le monde que font entendre certains héros verniens semble faire écho au vœu éditorial de l'auteur. En effet, ne poursuit-il pas un but semblable, mais grâce à l'écriture, lorsqu'il déclare à son éditeur Pierre-Jules Hetzel: "En attendant, je travaille dur, ..., non par habitude du métier, mais pour mener au bout, si j'en ai

le temps, cette tâche de décrire toute notre Terre sous la forme du roman” (Dumas, Gondolo della Riva, Dehs, *Tome III* 212)?

Plus ambitieux encore, le projet encyclopédique et totalisant,⁷⁴ familier au siècle de Balzac et que professe Verne, déborde des seuls espaces terrestres connus. Comme l’indique le sous-titre de la série des *Voyages extraordinaires*, “Voyages dans les Mondes connus et inconnus,” Jules Verne, à l’occasion, devance les progrès de la conquête humaine et situe l’action de ses romans dans l’espace ou dans les airs et dans les dernières régions inexplorées de la planète que sont notablement les profondeurs de la planète—terrestres et océanes—et les régions polaires. Ainsi, l’immersion par les personnages verniens dans les profondeurs terrestres et océaniques s’annonce comme une forme, parmi d’autres, et peut-être pas plus difficile, de conquête spatiale.

La correspondance échangée entre Hetzel et Verne lors de l’écriture de *Michel Strogoff* (1876), dont l’histoire se passe en Russie, montre les problèmes causés par le choix d’un pays réel comme cadre de l’action. Cette circonstance amène Hetzel à plaindre son auteur: “mon pauvre vieux, il est plus commode cent fois de parler de la lune et du centre de la terre que de contrées connues” (Dumas, Gondolo della Riva, Dehs, *Tome II* 74). La description d’un espace inconnu a certes les avantages d’échapper à une exigence de conformité au réel—ou à la censure russe—mais elle semble participer également de la foi en la conquête prochaine de ces espaces, physique autant qu’intellectuelle. En cela, la série des *Voyages extraordinaires* s’inscrit dans une seconde moitié de siècle qui croit ferme au progrès par la science. Ainsi, d’après Hetzel, le “genre nouveau” inauguré par Verne (Verne, *Hatteras* 26) qui allie science et littérature, c’est-à-dire instruction et amusement, est un signe de son temps.⁷⁵

Si le monde de cette seconde moitié de siècle se divise entre espace conquis et espace à conquérir et si les profondeurs ne se distinguent d’autres espaces que d’être parmi les

derniers espaces inconnus en passe d’être découverts, que reste-t-il alors de *la profondeur des profondeurs*? Les abîmes insondables n’en sont-ils pas réduits comme une peau de chagrin? Les profondeurs mesurables et mesurées ont-elles raison de la profondeur métaphysique? *Voyage au centre de la Terre* et *Vingt mille lieues sous les mers* représentent deux immersions, deux voyages à la conquête des profondeurs qui sont rendus possibles par la science et l’industrie humaines—pour le second roman du moins. En décrivant ces “mondes inconnus” et en avançant les progrès annoncés de la civilisation moderne, Jules Verne apporte et anticipe une réponse à ces questions. *Quid* de la profondeur au pays des modernes?

Ce chapitre sera divisé en deux sections. J’étudierai d’abord, dans *Vingt mille lieues sous les mers*, la figure de l’immersion et les représentations des profondeurs et du savoir qui y sont liées. Dans un second temps, je m’intéresserai au professeur Lidenbrock, personnage savant du *Voyage au centre de la Terre*. En me concentrant sur ce personnage qui s’immerge dans les profondeurs à la conquête du centre de la Terre, mon but sera d’examiner en quoi et comment ce héros vernien est emblématique du rapport moderne de l’être humain à la Terre et au savoir.

La double profondeur dans *Vingt mille lieues sous les mers* ou le sens des limites

LES OCÉANS: DES PROFONDEURS APPROPRIABLES

Quelles sont les caractéristiques des profondeurs dans *Vingt mille lieues sous les mers* et à quel type d’immersion sont-elles liées? Les profondeurs semblent d’abord, grâce au sous-marin le *Nautilus*, facilement accessibles et l’immersion donc, d’abord prometteuse. Ainsi, peu avant de commencer le voyage sous les eaux,⁷⁶ Aronnax, embarqué malgré lui à bord du *Nautilus*, est averti de la sorte par Nemo:

Laissez-moi donc vous dire, monsieur le professeur, que vous ne regretterez pas le temps passé à mon bord. Vous allez voyager dans le pays des merveilles.... Vous ne vous blaserez pas facilement sur le spectacle incessamment offert à vos yeux.... Vous verrez ce que n'a encore vu aucun homme, ... et notre planète, grâce à moi, va vous livrer ses derniers secrets.

(145)

Le spectacle admirable offert aux voyageurs du *Nautilus* est aussi promis aux lecteurs du roman—car voyage et lecture coïncident et l'annonce faite au début du voyage sous-marin vaut également pour le lecteur qui commence la première partie de *Vingt mille lieues sous les mers*.

L'espace sous-marin tel qu'on peut le définir d'abord s'accorde à cette parole de Nemo. Ses caractéristiques, associées aux qualités du sous-marin, font des profondeurs un horizon ouvert aux regards et l'immersion semble un accès aisé au savoir. Le *Nautilus* est fameux pour les larges vitres de son salon: la transparence des plaques de "pur cristal" qui les constituent continue et redouble la transparence des océans (191). La diaphanéité est soulignée par le narrateur de manière hyperbolique comme à propos de l'océan Indien "dont les eaux sont si transparentes qu'elles donnent le vertige à qui se penche à leur surface" (328). Dans ce milieu limpide et clair, les rayons solaires pénètrent aisément. L'excellente lumière électrique dont est doté le sous-marin renforce les effets lumineux au point qu'un renversement de nature s'opère, faisant prévaloir la qualité lumineuse sur l'élément liquide même:

On connaît la diaphanéité de la mer. On sait que sa limpidité l'emporte sur celle de la roche. Les substances minérales et organiques, qu'elle tient en suspension, accroissent même sa transparence. Dans certaines parties de l'Océan, aux Antilles, cent quarante-cinq mètres d'eau laissent apercevoir le lit

de sable avec une surprenante netteté, et la force de pénétration des rayons solaires ne paraît s'arrêter qu'à une profondeur de trois cents mètres. Mais, dans ce milieu fluide que parcourait le *Nautilus*, l'éclat électrique se produisait au sein même des ondes. Ce n'était plus de l'eau lumineuse mais de la lumière liquide. (189)

Ces qualités de transparence, de clarté et de lumière d'origines diverses se conjuguent pour ôter au milieu sous-marin toute connotation d'obscurité. Les formules introductives—"on connaît, on sait que"—signalent par ailleurs la volonté du narrateur de disqualifier cette connotation généralement associée aux profondeurs. Les profondeurs ne recèlent aucun recoin inquiétant et ne semblent rien avoir à cacher, rien du moins que les puissants faisceaux du *Nautilus* ne sauraient éclairer.

Voici donc des profondeurs accessibles au regard de l'homme qui se trouve devant les différentes scènes de la mer comme il serait au théâtre, profitant d'un spectacle depuis la meilleure place. Le spectateur y assiste quand il le veut bien—Ned Land et Conseil se retirent souvent dans leur chambre—depuis le salon confortable de ce que Barthes nomme la "caverne adorable" (*Mythologies* 80). Les passagers du *Nautilus*, immergés dans les profondeurs, admirent un spectacle de grande qualité—de la très haute définition en trois dimensions, pourrait-on dire aujourd'hui—avec les avantages d'un lieu sûr séparé du monde extérieur et depuis lequel assister à la représentation.⁷⁷

Cette profondeur se définit aussi par le mouvement. De la même manière que la transparence, ainsi accentuée, est le produit de différents éléments conjugués, de multiples éléments se subsument sous l'idée de mouvement, ayant pour effet de renforcer cette autre caractéristique des profondeurs verniennes. La devise du *Nautilus*, *Mobilis in mobile*, illustre précisément cette valeur de la multiplication. *Mobilis* bien sûr: le voyage est l'élément essentiel du projet de Nemo—et le récit du voyage celui de Jules Verne. Dès leur premier

entretien, Nemo annonce à Aronnax qu'ils partent pour un nouveau tour du monde et le *Nautilus*, avant même que l'on connaisse sa vraie nature, est définie par son extraordinaire capacité à se mouvoir. *In mobile*, d'autre part: la faune marine "attir[ée] par l'éclat électrique" accompagne le sous-marin (332). Les voyageurs admirent à loisir le ballet harmonieux formé par leurs suiveurs. À une autre échelle, les océans connaissent de vastes mouvements permanents. Le savant Maury est cité à propos de son travail sur la circulation de l'océan, véritable organisme doté d'un poulx et d'artères. Mais c'est aussi, en référence à la théorie du plutonisme, "le travail [de la terre] qui s'accomplit sous ces flots" avec "les phénomènes éruptifs" (413). Enfin, les animalcules, ces "faiseurs de continents" sont responsables d'un "double courant ascendant et descendant" (233).

Les mouvements font de cet espace un milieu s'inscrivant dans le temps et d'abord dans celui lent des transformations géologiques. De là, la vie s'épanouit en une faune nombreuse. Le mouvement est ainsi synonyme de vitalité. Reprenant la formule micheletiste de *La Mer*, Nemo s'exclame: "[La mer] n'est que mouvement et amour; c'est l'infini vivant ..." (150). Et plus loin, de nouveau, le personnage s'extasie: "... et toujours le mouvement, toujours la vie! La vie, plus intense que sur les continents, plus exubérante, plus infinie, s'épanouissant dans toutes les parties de cet océan, élément de mort pour l'homme, a-t-on dit, élément de vie pour des myriades d'animaux,—et pour moi!" (233). Les riches collections réunies dans le musée du *Nautilus* témoignent de cette prolifération de la vie. Celui qui était aussi un écrivain pour la jeunesse propose donc d'abord à ses lecteurs des profondeurs où tout élément angoissant est énergiquement chassé à coup de puissants faisceaux lumineux soutenus par des manifestations allègres de vie. L'immersion, étant placée sous le signe du mouvement, à l'instar des profondeurs, va permettre leur appropriation.

Enfin, cette profondeur suscite du discours. Le *modus operandi* est le suivant: le professeur Aronnax, son serviteur Conseil et Ned Land, le harponneur—parfois Nemo—

observent la mer par les vitres du *Nautilus*. De là naissent des questions, des remarques et parfois des controverses. La découverte des profondeurs ne donne pas lieu à des discours allégoriques ou métaphysiques comme chez Michelet ou Hugo mais aux multiples descriptions d'Aronnax qui s'applique à la tâche de recenser la totalité de la faune marine. La représentation du monde des profondeurs se réalise donc dans la description poétique du vivant. C'est aussi l'occasion d'intégrer au récit des écrits seconds: des légendes anciennes jusqu'aux récits d'auteurs contemporains, poètes ou hommes de science, la mer est l'objet de nombreuses représentations rapportées dans le récit. Jean Borie commence la préface de *La Mer* par ce constat:

On emporte des livres dans ses valises au bord de la mer, mais c'est l'inverse qui est vrai: l'océan est une besace, l'océan est une valise, l'océan est un livre. La surprise est qu'il contient bien plus que des poissons et des réserves énergétiques, il contient toute la civilisation. Le paradoxe est qu'on le fréquente, en migrations estivales, pour oublier, alors qu'il est lui-même le grand gisement du savoir, l'Encyclopédie. (7)

Mutatis mutandis, ce qui est vrai chez Michelet, l'est également chez Verne. Le passé des hommes se lit dans les mers. Ainsi, les lieux visités et les mers parcourues sont chargés de l'histoire de l'humanité que les personnages évoquent: histoire des guerres dont les mers ont été théâtres de bataille, du commerce qui a tiré profit des routes maritimes, des rois qui ont marqués leur époque mais aussi histoire des progrès technologiques, des conquêtes et des découvertes qui sont liées aux espaces océaniques.

Cette profondeur semble également matériellement produire le récit que nous lisons. Avant même qu'Aronnax et ses compagnons se trouvent à bord du *Nautilus*, l'existence de ce sous-marin suscite, dit le texte, "des flots d'encre" (55). De la même manière, quand des calmars attaquent le *Nautilus*, les images utilisées pour décrire l'accident jouent de

l'amalgame entre le récit des événements et les événements eux-mêmes: la victime est brandie "comme une plume," l'animal lance "un liquide noirâtre" et, enfin, se répandent sur le sol des flots "d'encre noire" (590). Les profondeurs marines sont donc à l'origine des multiples niveaux de discours, des descriptions du personnage-narrateur Aronnax jusqu'au roman même que nous lisons.

Les caractéristiques énoncées—transparence, mouvement et discours—concourent à faire des profondeurs océanes un espace que l'homme peut s'approprier. Tel est bien la volonté de Nemo et de ses équipiers qui adoptent une attitude d'explorateurs et de conquérants, faisant en cela écho au contexte historique et politique d'expansion du Second Empire. Je ferai remarquer que ce type de personnages est récurrent dans la série des *Voyages extraordinaires*. Le roman *L'Invasion de la mer* (1905), par exemple, aborde le sujet de l'installation coloniale française en Afrique du Nord. Le but des colonisateurs est la création d'une mer intérieure qui facilitera les échanges commerciaux. Il semble que chez Verne, le récit de voyage ne se dissocie pas du récit de l'appropriation de l'espace. *Vingt mille lieues sous les mers* met en scène une appropriation des profondeurs qui se situe à plusieurs niveaux.

Il s'agit d'abord d'une appropriation physique de l'espace qui est rendue possible par l'équivalence entre ces espaces et ceux de la surface terrestre. La profondeur n'est pas une qualité qui distingue l'océan de la surface et, dans un premier temps, il ne semble pas y avoir d'abîmes⁷⁸ que l'homme ne pourrait explorer. Les descriptions et les remarques du narrateur Aronnax vont dans ce sens. L'eau, de transparente, devient invisible et se fait oublier. Ainsi, lors d'une de ses sorties, Aronnax remarque que "cette eau qui [l]'entourait n'était qu'une sorte d'air" (214). Une autre fois, il explique que "sous l'épais habit du scaphandre, on ne sent plus le liquide élément, et l'on se croit au milieu d'une atmosphère un peu plus dense que l'atmosphère terrestre" en concluant d'un "voilà tout" (449). Les mentions de forêts, de

montagnes et d'un fleuve⁷⁹ dans la mer ramènent les profondeurs aux dimensions d'un continent émergé, donc à celles d'un espace tout autant appropriable pour l'homme du Second Empire. Il arrive aux personnages de partir à la découverte de ce territoire exactement comme ils le feraient sur les terres émergées. La pratique de l'alpinisme, activité propre au monde terrestre, est significative de l'amalgame entre terre et mer. Elle se développe en France et en Europe alors et est exemplaire de l'esprit de conquête de l'homme qui exerce ses forces à se mesurer aux plus hauts sommets—selon une perspective kantienne du sublime dynamique de la nature.⁸⁰ Atteindre le sommet du Mont Blanc est ainsi un acte individuel prestigieux—ce que le frère de l'écrivain, Paul, réussira d'ailleurs à faire lors de sa deuxième tentative.⁸¹

D'autre part, la capacité qu'a Nemo de se mouvoir d'un point à un autre grâce au *Nautilus* se transforme en une conquête de territoires. Nemo fait partie de la catégorie d'*homo viator* dont la supériorité, dans le monde moderne, tient à la mobilité.⁸² Nemo considère les terres sous-marines découvertes comme sa propriété et la mer devient, à l'égal d'une nouvelle terre, un espace à coloniser. Parlant des forêts sous-marines qu'il a conquises, Nemo verse dans ce que l'on pourrait appeler un délire de propriétaire qui confond l'usage et la fin et que montre la gradation entre les deux affirmations suivantes: “[les forêts] ne sont connues que de moi seul. Elles ne poussent que pour moi seul” (204-05). À ce point maîtrisées, les profondeurs océanes ne sont plus seulement un objet de conquête mais deviennent un moyen de conquérir de nouveaux espaces terrestres. Ainsi, grâce au *Nautilus*, le pôle Sud s'atteint facilement. La mobilité à l'intérieur d'un espace se fait conquête de ce même espace et moteur d'autres conquêtes encore. La domination des profondeurs par l'immersion, à la fois moyen et fin, semble donc complète.

L'appropriation se situe également à un niveau pratique. Grâce à la pêche, à la chasse, à l'utilisation de ressources énergétiques et à la transformation des éléments marins, cette

première profondeur, vivante, devient une source de vie pour l'homme. Au point que l'homme, maître de son milieu, le pense à partir de ses possibles utilisations et fonctionnalités. De la même manière, lors de la rapide prise de possession du pôle austral qui prend la forme d'un résumé de l'appropriation de la Terre et après que Nemo s'est rendu propriétaire de ce territoire par son seul regard,⁸³ l'espace austral fournit rapidement des ressources aux hommes du *Nautilus*. L'exemple de l'usage des pétrels est un cas extrême: ces oiseaux sont si huileux qu'il suffit d'y "adapter une mèche" pour en faire des lampes à brûler (523). La maîtrise des profondeurs est telle que les passagers du sous-marins sont totalement indépendants des surfaces terrestres. La correspondance avec son éditeur montre que Jules Verne considère cette situation qu'il désigne comme "absolue" une trouvaille d'importance pour l'économie du roman:

Il m'est venu une bonne idée qui naît bien du sujet. Il faut que cet inconnu n'ait plus aucun rapport avec l'humanité dont il s'est séparé. Il n'est plus sur terre, il se passe de la terre. La mer lui suffit, mais il faut que la mer lui fournisse tout, *vêtement et nourriture*. Jamais il ne met le pied sur un continent. Les continents et les îles viendraient à disparaître sous un nouveau déluge, qu'il vivrait tout comme, et je vous prie de croire que son arche sera un peu mieux installée que celle de Noé.

Je crois que cette situation "absolue" donnera beaucoup de relief à l'ouvrage. (Dumas, Gondolo della Riva, Dehs, *Tome I* 80)

La troisième forme d'appropriation est intellectuelle: c'est celle du savoir et de ses représentations. L'*homo viator* se révèle *homo scientificus*. Les mesures et les cartes, les nominations et les classifications achèvent, semble-t-il, cette domination des profondeurs de la mer. Dans cette quête, la technologie accompagne la science. Les instruments de la chambre des machines du *Nautilus* sont indispensables au conquérant des profondeurs.

J'achèverai ainsi le portrait de Nemo: *homo viator*, *homo scientificus*, cet homme moderne ne pourrait atteindre son but s'il n'était aussi *homo technologicus*. L'espace représenté dans *Vingt mille lieues sous les mers* est un espace qui, peu à peu conquis par l'écrit, se strie de données—ce qui correspond par ailleurs à l'horizon d'attente de la série des *Voyages extraordinaires*: le contrat éditorial signé avec Hetzel à la création de la série stipule la dimension pédagogique des ouvrages. Les océans ne sont plus une entité inconnue, un ailleurs insondable ou l'espace sans moissons d'Homère mais des espaces cartographiés et différenciés. D'autre part, cet espace domestiqué et exploité par les hommes est marqué par eux. Le concept de “techno-ocean,” utilisé par Patricia Yaeger pour désigner les mers humanisées,⁸⁴ peut s'appliquer à l'océan tel qu'il est représenté dans *Vingt mille lieues sous les mers*.

Par sa présence physique, par l'usage qu'il en fait et par les représentations intellectuelles qu'il en donne, l'homme semble donc se rendre maître des fonds marins. Ne faut-il pas alors donner raison au critique qui, comparant *Les Travailleurs de la mer* et *Vingt mille lieues sous les mers* et regrettant l'absence de profondeurs métaphysiques du dernier roman, jugeait: “C'est une mer sans dessous sous laquelle Jules Verne nous entraîne avec le *Nautilus*” (Mercier 67)? Le *Nautilus*, qui éclaire inexorablement les profondeurs, qui permet leur exploitation et le recueil de données descriptives, semble signer la fin de l'abîme et de la profondeur métaphysique. L'océan approprié et humanisé que représente *Vingt mille lieues sous les mers* ne semble pas laisser de place au mystère de la profondeur.⁸⁵ Il semblerait donc que pour ce roman, si l'immersion est facile, et si finalement un savoir des profondeurs est possible, cela tient au fait que les profondeurs sont dénuées de valeurs métaphysiques, et ce contrairement aux œuvres étudiées de Jules Michelet et de Victor Hugo. Or, je voudrais maintenant montrer comment la figure d'immersion aboutit dans ce roman des profondeurs océaniques à un renversement qui remet en question la représentation des profondeurs,

l'image de la Terre et celle du savoir telles que je les ai développées dans cette première partie.

RÉVÉLATION DE L'AUTRE PROFONDEUR

Achevant la première partie du roman, survient la proposition par Nemo d'une excursion. Aronnax, revêtu de son scaphandre, remarque tout d'abord que "le fond différait complètement de celui qu'[il] avait visité pendant [sa] première excursion" (316). Le royaume de corail dans lequel les personnages pénètrent alors est un espace intermédiaire. Différents éléments signifient la transition: je citerai l'hybridité du corail qui tient tout en même temps du minéral, du végétal et de l'animal, la couleur rouge dominante,⁸⁶ "les grandes végétations minérales, les énormes arbres pétrifiés," la "clarté crépusculaire" (318, 319). Voici donc que les attributs qui constituaient la première profondeur disparaissent et les personnages font face à une réalité inverse: le mouvement se fige tandis que la lumière décroît et que gagne l'ombre des flots: "Nos lampes projetaient sur cet espace une sorte de clarté crépusculaire qui allongeait démesurément les ombres sur le sol. À la limite de la clairière, l'obscurité redevenait profonde, et ne recueillait que de petites étincelles retenues par les vives arêtes du corail" (319). Enfin, les discours cessent: "Ah! que ne pouvions-nous pas communiquer nos sensations! Pourquoi étions-nous emprisonnés sous ce masque de métal et de verre! Pourquoi les paroles nous étaient-elles interdites de l'un à l'autre!" (319).

Ce n'est que tardivement qu'Aronnax remarque "un objet de forme oblongue" (319). Plus tard encore, il comprend la raison de l'excursion et il se rend compte de l'endroit où il se trouve:

Je compris tout! Cette clairière c'était un cimetière, ce trou, une tombe, cet objet oblong, le corps de l'homme mort dans la nuit! Le capitaine Nemo et les

siens venaient enterrer leur compagnon dans cette demeure commune, au fond de cet inaccessible Océan!

Non! jamais mon esprit ne fut surexcité à ce point! Jamais idées plus impressionnantes n’envahirent mon cerveau! Je ne voulais pas voir ce que voyaient mes yeux! (320)

Le long parcours d’appropriation des profondeurs de la mer aboutit à la révélation brutale d’une autre profondeur. La terre, au fond de la mer, où l’on enterre les morts: voilà la véritable profondeur. Elle s’oppose en tout point au premier espace que découvrait d’abord Aronnax émerveillé. Alors que la première profondeur, transparente et lumineuse, offre un horizon ouvert, cette autre profondeur, opaque et obscure, est une limite infranchissable. La première est mouvement alors que la seconde est immobilité. La première propose un spectacle admirable alors que la seconde est effrayante. La première produit du discours alors que la seconde commande le silence. Si la vie appartenait à la première profondeur, la mort gît dans la seconde. La mort et la profondeur se révèlent l’une par l’autre: les passagers du *Nautilus* ont besoin de la vraie profondeur pour enterrer leurs morts comme les morts révèlent la vraie profondeur. L’autre profondeur est une rencontre avec la Terre que nul discours ne pourra circonscrire. Michel Serres écrit: “la Terre absorbe les restes et nous n’y pensions pas”⁸⁷ (*Statues* 40). Sûrs de leur science, les hommes du *Nautilus* croyaient que les espaces des profondeurs océanes étaient en passe de leur appartenir mais la scène de l’enterrement révèle une profondeur qu’il n’est plus question de s’approprier. L’exclamation d’Aronnax: “Je compris tout!” (320) est ironique car elle se produit au moment précis où il ne comprend plus. Mais d’autre part, il prend conscience des limites de sa compréhension. La profondeur se révèle en tant que mystère.

En cela Verne se rapproche d’un discours romantique. Il annonce également celui de Maurice Blanchot, écrivant sur l’*autre* nuit et avec lequel il partage l’héritage

romantique du thème de la profondeur. La prise de conscience d'une profondeur de la Terre inappropriable, faite d'"ombres" (318) et lieu où l'on enterre les morts, peut en effet être mise en parallèle avec la découverte de l'*autre* nuit, à propos de laquelle Maurice Blanchot écrit:

Dans la nuit, tout a disparu. C'est la première nuit. Là s'approche
l'absence, le silence, le repos, la nuit. ... là, celui qui dort ne le sait pas. ...

Mais quand tout a disparu dans la nuit, "tout a disparu" apparaît. C'est
l'*autre* nuit. La nuit est apparition du "tout a disparu". Elle est ce qui est
pressenti quand les rêves remplacent le sommeil, quand les morts passent au
fond de la nuit, quand le fond de la nuit apparaît en ceux qui ont disparu. ...

(169)

Dans un premier temps, les voyageurs embarqués à bord du *Nautilus* sont semblables à l'homme qui ignore être dans la première nuit: ils ignorent la profondeur en tant que profondeur. Mais lorsqu'Aronnax assiste à l'enterrement, au fond de la mer, il prend conscience de l'autre profondeur. Il ne veut pas voir "ce que voyaient ses yeux" (320) car dans la profondeur qui se révèle, comme en l'*autre* nuit, la mort et, j'y reviendrai, la fin du savoir et du langage apparaissent. L'autre profondeur révèle les limites de l'appropriation et met les personnages face à l'inappropriable. Un autre type d'immersion est ici en jeu: à l'immersion mobile et facile que le *Nautilus* permettait succède l'immersion finale par la mise en terre.⁸⁸

L'épisode de l'enterrement, notamment par sa position en fin de volume, est un moment des plus révélateurs de l'autre profondeur. Cependant, celle-ci se manifeste à d'autres endroits du texte. À chaque fois, les mêmes motifs de seuil infranchissable et de fixité reviennent. Les personnages font face à une masse qui leur donne un sens des limites—et son non-sens. Les voyageurs se croyaient-ils sans limite? La Terre, et tout objet massif contre lesquelles ils butent, la leur désignent. Les abysses où reposent les navires naufragés

sont emblématiques de l'autre profondeur: les fonds méditerranéens sont ainsi qualifiés de "vaste ossuaire" (427). Il s'agit aussi par exemple de "l'énorme masse noirâtre, immobile" d'un navire récemment naufragé dont les passagers du *Nautilus* contemplent en silence les victimes étendues sur le pont (240). Par une ironie cruelle qui marque la rupture entre le voyage paisible des uns et l'éternité "effrayante" des autres (240), Aronnax lisait "un livre charmant de Jean Macé, *Les Serviteurs de l'estomac*, et [il] en savourait[t] les leçons ingénieuses" au moment où il découvre, muet, la scène (239). Or celle-ci se termine par la vision d'énormes squales "qu'[il] voyai[t] déjà s'avancer, l'œil en feu ... attirés par cet appât de chair humaine!" (240). "Nous sommes les mangeurs" disait la première profondeur, mais "nous sommes finalement mangés" enseigne l'autre profondeur.

La roche de prédilection de l'autre profondeur, significative de l'idée de masse pesante, immobile et opaque, est le granit.⁸⁹ C'est que les granits, socle intemporel, forment "la puissante assise du globe," ils sont "les derniers réceptacles du globe" (486, 485). D'une manière générale, les rochers des fonds des mers constituent cette base depuis laquelle commencent la vie et le temps. Ainsi "toute une flore vivante" (422) et des formes premières de vie, tels les polypiers et les huîtres, adhèrent à ces rochers qui sont la matière première de la Terre. Jules Verne rejoint en cela le discours romantique qui redécouvre les profondeurs de la Terre comme fond élémentaire.⁹⁰ L'autre profondeur ne se manifeste pas qu'au fond des mers. Elle se matérialise en tout objet qui enseigne à l'homme les limites de son appropriation. Les différentes murailles que rencontrent les voyageurs révèlent par exemple l'autre profondeur. Elles arrêtent les promenades comme celle de Crespo, lorsque les personnages butent contre "un mur de rochers superbes et d'une masse imposante... entassement de blocs gigantesques, énorme falaise de granit" (225).

Si l'ultime profondeur constitue un seuil physique infranchissable, elle révèle aussi d'autres limites. L'homme jusqu'alors ignorant d'être dans la première nuit, selon l'image de

Maurice Blanchot, doit réévaluer son rapport au monde, au savoir et au langage. L'épisode le plus emblématique de cette prise de conscience obligée se situe vers la fin du roman. Le *Nautilus* est parvenu à contourner la banquise par en-dessous et à atteindre le pôle Sud— conquête facile s'il en est. Sur le chemin du retour, un accident survient⁹¹: le *Nautilus* devient prisonnier d'un espace entièrement entouré de glace. Le danger est double: le sous-marin peut être écrasé par la glace et les passagers peuvent mourir asphyxiés, le *Nautilus* ne pouvant plus renouveler son oxygène. Le plus grand danger est la mer elle-même. En effet, l'eau "se faisait pierre" et Nemo avertit de la sorte Aronnax: "nous allons être scellés dans cette eau solidifiée comme dans du ciment" (555). Dans le premier temps de l'appropriation de l'espace par les hommes, la mer sert au transport. Mouvement, elle est elle-même un moyen de se mouvoir. Lors de l'accident, l'eau se fige. La "mer en soi" apparaît finalement aux hommes du *Nautilus* forcés à l'immobilité. Alors qu'elle n'était auparavant qu'une sorte d'air, l'eau, maintenant solide, devient visible. Il en est de même de la vitre qui prend toute son importance, non plus d'abord transparente comme avant mais surtout paroi séparatrice entre les hommes et le monde. La mer se rapproche au risque de briser le *Nautilus* et est décrite comme un cercueil: l'eau solidifiée devenue masse, "tombeau de glace," manifeste l'autre profondeur (552). La paroi brisée marquerait la fin de la séparation entre l'homme et la mer, une fusion, mais elle signifierait également la mort.

Le langage était transparent comme l'eau et la vitre. On pouvait croire, comme cela semblait le cas dans la première profondeur, que par lui, on s'appropriait le monde et qu'on accédait directement au savoir. Mais c'est aussi le langage dans ses limites qui apparaît dans l'eau et la vitre devenues visibles. Ainsi s'explique l'image de Nemo qui compare le *Nautilus* à "une feuille de tôle" qui menace de s'aplatir (556). Finalement, alors que les passagers sont au plus près de mourir et qu'Aronnax a perdu connaissance, le *Nautilus* arrive à se dégager de sa prison de glace: "La glace craqua avec un fracas singulier, pareil à celui du papier qui se

déchire” indique le texte (560). Voici une étrange comparaison qui s’explique si on considère que les limites de la représentation sont figurées par le déchirement du papier. Toute représentation de cette profondeur-ci est vouée à l’échec. La mer en ses profondeurs se révèle en même temps que l’impossibilité de l’atteindre. L’autre profondeur symbolisée par l’eau solidifiée marque la fin du savoir et de la représentation. Le voyage aller vers le pôle Sud se conclut par une appropriation mais le retour aboutit aux limites de l’écriture et de la connaissance, c’est-à-dire à l’inappropriable. C’est aussi pourquoi Aronnax a *perdu connaissance*, au sens propre et figuré.

Ainsi, ne faut-il pas considérer que ce voyage sous les eaux participe d’une initiation: immuablement mystérieuse, la véritable profondeur est, par essence, inaccessible à toute forme d’appropriation, notamment spirituelle. Mais il ne faut pas juger non plus que la mer chez Verne manque de profondeur parce qu’il semble qu’elle se dérobe. Il ne faut pas voir là le signe d’un auteur banal mais il faut y voir le signe de sa modernité. Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, la représentation des océans amène à l’irreprésentable des profondeurs. Le roman représente les limites de sa propre représentation de la mer, figurées par l’image du “papier qui se déchire.” Jules Verne s’éloigne ainsi du discours romantique d’une nature qui délivrerait un savoir supérieur, à lire dans les profondeurs de la Terre notamment—savoir dont l’accès ou la légitimité posent pour le moins problème, comme nous avons vu dans les chapitres précédents. Dans les débuts de la série des *Voyages extraordinaires*, ce roman des profondeurs enseigne que les représentations du monde ne sauraient faire oublier qu’elles contiennent l’idée de leur limite.

L’ÊTRE HUMAIN SITUÉ

La découverte d’une profondeur inappropriable et la réévaluation du savoir et du langage qui en découle s’accompagnent d’une réévaluation de la place de l’homme

contemporain dans le monde. L'être humain qui peut croire à sa toute-puissance, face aux limites du voyage, du savoir et du langage, est situé. Cette figure de l'être humain situé est un autre aspect de la modernité de l'œuvre vernienne. Je soulignerai d'autre part que celle-ci a avoir avec un nouveau sens donné à l'immersion.

Les mouvements d'appropriation et de désappropriation des profondeurs aboutissent à la révélation d'un rapport fondamental qui situe l'être humain par rapport au monde: celui-là appartient au monde plus que le monde ne lui appartient. C'est notamment par la découverte de sa mortalité—révélée par l'autre profondeur—que l'être humain reconnaît son appartenance à la Terre. C'est le lieu d'où il vient et où il retournera. C'est pourquoi la mer est décrite comme un “tombeau de glace” (552). Elle est une image de cette vérité dont Aronnax prend conscience. “Je compris que j'allais mourir” énonce Aronnax lors du retour du pôle Sud au moment où il manque le plus d'oxygène (560). La phrase vise une réalité de l'instant, au pire moment de la catastrophe, mais elle peut aussi être entendue comme la reconnaissance par Aronnax de sa mortalité et donc de son appartenance à la Terre. L'espace qui se resserre alors autour du *Nautilus* symbolise également ce renversement du rapport entre l'être humain et la Terre. C'est aussi la valeur de l'image des “formidables mâchoires qui se rapprochaient irrésistiblement” sur Aronnax au même moment (555). La Terre souveraine, figurée ici par la mer, est un dehors inconnaissable sur lequel l'être humain s'appuie de son vivant et où il reposera dans la mort.

Ainsi l'être humain fait l'expérience de deux rapports à l'espace des profondeurs qui pourraient, à première vue seulement, sembler contradictoires. D'une part, les profondeurs des océans ne sont pas un espace extérieur—un environnement—comme cela semblait le cas dans un premier temps lorsque la découverte des profondeurs s'inscrivait dans le rapport d'un spectateur admirant au-dehors un spectacle admirable. Le narrateur comparait alors les espaces transparents à un aquarium. Aronnax a appris à ses dépens que l'homme appartient

aux profondeurs. D'autre part, la connaissance de la profondeur est inaccessible. La vitre du *Nautilus*, pour être transparente, n'en est pas moins une séparation qui symbolise l'impossibilité du savoir des profondeurs. C'est précisément parce que l'être humain appartient à la Terre en ses profondeurs qu'il ne peut la penser, comme il pourrait le faire d'un spectacle extérieur. De l'immersion de conquête, partielle, à une immersion fondamentale et totale qui désigne le rapport de l'être humain à la planète, on voit se dessiner un glissement de sens.

À la fin de *Vingt mille lieues sous les mers*, le Maelstrom dépose Aronnax, qui a de nouveau *perdu connaissance*, avec Conseil et Ned Land, sur une plage norvégienne. Jules Verne écrit à son éditeur: "La fin du voyage à travers la Manche, entre Calais, Boulogne, Douvres, c'est la place de la Bourse à Paris. C'est à refaire. Il ne faut plus que l'on sache où l'on est. Ce sera terrible, et la révélation du Maelstrom sera plus terrible encore" (Dumas, Gondolo della Riva, Dehs, *Tome I* 105). Et dans une lettre ultérieure: "Quant à la fin, l'entraînement dans des mers inconnues, l'arrivée dans le Maelstrom, sans que Aronnax et ses compagnons s'en doutent, leur idée de rester quand ils entendent ce nom sinistre, le canot emporté malgré et avec eux, ce sera superbe! oui! superbe" (Dumas, Gondolo della Riva, Dehs, *Tome I* 113). Le maelstrom, ce véhicule des grandes profondeurs et autre figure de spirale parmi celles que j'ai évoquées dans les chapitres précédents, entraîne une perte de repères. L'espace de la véritable profondeur ne peut être cartographié. Le voyageur entraîné dans l'espace indéterminé peut connaître un dépit égal à celui d'Hatteras: "Quel désappointement il eût éprouvé à voir la mer incertaine, insaisissable, s'étendre là où une portion de terre, si petite qu'elle fût, était nécessaire à ses projets! En effet, comment nommer d'un nom spécial un espace d'océan indéterminé?" (582). Les grandes profondeurs ne semblent finalement pas domesticables par l'homme. Ni habitables, ni connaissables, elles ne s'envisagent pas sans malaise.⁹² C'est pourquoi Aronnax mentionne que les passagers du

Nautilus oublie peu à peu l'accident du pôle Sud (565), de la même manière qu'il avait été pénible pour Aronnax d'assister à la scène de l'enterrement—rappelons l'exclamation du personnage: "Je ne voulais pas voir ce que voyaient mes yeux!" (320). Finalement, le maelstrom ramène Aronnax à sa juste place, à savoir à la surface de la Terre, où il saura se satisfaire d'une gloire, également de surface.

Le personnage vernien sait d'autant mieux sa place qu'il aura fait l'épreuve de sa relativité. Celle-ci prend de multiples formes. L'appropriation physique de l'espace par les hommes s'arrête où commence la souveraineté de la Terre. L'être humain se situe dans la relativité du temps par rapport à un fond intemporel. Il peut rêver aux aléas de l'histoire humaine par rapport à la permanence de la Terre. Il sait que le mouvement repose sur l'immobilité de la grande profondeur. L'immersion partielle conduit à la révélation de l'autre immersion, celle correspondant à la situation terrestre de l'être humain. Il connaît également la relativité de son savoir et le leurre d'une science positiviste qui annonce sa toute-puissance. Comme il a fait l'expérience qu'il appartenait plus à la Terre que la Terre ne lui appartenait, il connaît l'importance de la préservation d'une nature dont il dépend et il peut critiquer l'instinct destructeur de l'homme. Il a été conforté dans l'idée de préserver un équilibre entre l'humanité et la nature.⁹³

Mais l'homme contemporain, sujet à l'hybris, a tendance à oublier sa situation relative. Le texte, et à l'occasion le narrateur, portent alors un regard ironique sur les présomptions humaines modernes. Aronnax juge par exemple ironiquement les prétentions de Conseil dans le dialogue suivant: "Je pense donc, n'en déplaise à monsieur, qu'une bonne année serait une année qui nous permettrait de tout voir... / - De tout voir, Conseil ? Ce serait peut-être long" (255). Et à un autre moment, c'est Aronnax qui s'agace devant la banquise qui empêche la poursuite de leur voyage: "Un mur, voilà ce qui m'irrite le plus! / - Monsieur

a raison, dit Conseil. Les murs n'ont été inventés que pour agacer les savants. Il ne devrait y avoir de murs nulle part” (509-10).

C'est aussi, partant du constat de la relativité des discours, une distance ironique sur le texte lui-même et sur les discours qu'il contient. L'ironie narrative étudiée par Daniel Compère⁹⁴ a parfois sa source dans une ironie existentielle. Conseil, qui est un classificateur de la faune marine hors pair, est incapable de reconnaître un poisson quand il en voit un. Ses discours coupés du monde sont traités avec distance et ironie. À l'opposé de Conseil, Ned Land, qui est incapable de classer les poissons, sait les reconnaître selon qu'ils sont bons à manger ou non. Sa propension à ne voir les espèces vivantes que d'après leurs qualités gustatives est également l'occasion d'un traitement ironique. C'est aussi la confrontation de ces deux discours partiels qui est source de comique. S'il y a modestie chez Verne, elle tient dans le constat de la relativité humaine et son ironie vient de ce que les hommes parfois l'oublient.

L'HOMME DE L'ANTHROPOCÈNE

Dans le roman de Jules Verne, la mer constitue un objet de représentation moderne en ce que la double profondeur qui la caractérise définit un sens des limites—celles de l'appropriation physique du monde, du savoir et du langage. Cette leçon de relativité n'interpelle pas l'homme du siècle de Descartes dominé par la nature et qui rêve de s'en rendre maître un jour futur mais s'adresse au contraire à l'homme du dix-neuvième siècle sur le point de conquérir la planète entière. *Vingt mille lieues sous les mers* rappelle le rapport fondamental qui unit l'être humain au monde. C'est aussi le cas du roman *Autour de la Lune* pour lequel Michel Serres a montré qu'il portait sur l'appartenance des hommes à la Terre. Les hommes, occupés par les calculs et le regard tourné vers l'espace, l'avaient oubliée mais, à l'occasion, “la Terre manque pour l'enterrement” et se rappelle à nous (*Statues* 40). De la

même manière, dans le roman *Les Indes noires*, paru huit ans après *Vingt mille lieues sous les mers*, le jeune Harry s'enthousiasme pour les mines de charbon: "... il est à regretter que tout le globe terrestre n'ait pas été uniquement composé de charbon! Il y en aurait eu pour quelques millions d'années!" s'exclame-t-il (508). L'ingénieur James Starr montre alors au jeune homme l'absurdité de son raisonnement en répliquant: "La terre aurait passé jusqu'au dernier morceau dans les fourneaux des locomotives, des locomobiles, des steamers, des usines à gaz, et, certainement que notre monde eût fini un beau jour!" (511).

Si Jules Verne rappelle notre appartenance à notre planète, peut-être est-ce parce qu'il craint que l'homme moderne n'abîme jusqu'à la matière première de la Terre. Et si quelque fou inventait une arme semblable au fulgurateur de Thomas Roch, héros de *Face au drapeau* (1896) avec laquelle celui-ci est "capable d'anéantir d'un seul coup le sphéroïde terrestre?" Le narrateur s'inquiète: "Et qui sait s'il ne le tenter[ait] pas un jour?" (174). Le terme *anthropocène*, qui désigne la période commencée au dix-neuvième siècle avec la révolution thermo-industrielle, n'avait pas encore été inventé alors mais Jules Verne a très bien senti que son époque était entrée dans une ère nouvelle qui voyait l'heure de la puissance humaine. Il faut apprendre aux êtres humains de cette époque et à ceux parmi eux qui veulent mettre le monde "sans dessus-dessous," selon le titre d'un roman de Verne,⁹⁵ à respecter la profondeur suprême. Dans cette œuvre, les êtres humains s'en sortent à peu de frais—mis à part quelques Africains dont la terre est détruite par des inondations, ce dont les Occidentaux font peu de cas. Les présomptions humaines sont corrigées par le rire final mais le lecteur aura eu peur cependant. La possibilité même d'avoir élaboré un tel projet ne laisse pas d'avoir un goût amer et inquiétant et le lecteur conserve à la fin du livre un sentiment de malaise.

Il existe un autre avertissement adressé aux hommes de l'anthropocène, né d'un paradoxe tout aussi absurde. Dans une certaine mesure, la technologie et la mobilité permettent aux hommes de s'approprier la terre mais parfois, poussées à l'extrême, elles

empêchent toute appropriation. Ainsi, quand le *Nautilus* va trop vite—aussi vite que *l'Épouvante*, la bien-nommée machine de celui qui se déclare “Maître du monde”⁹⁶ dans le roman du même nom— il est impossible de rien voir. Il n’est plus question de s’approprier le monde dans ce qui s’apparente à une fuite en avant. La conquête par la mobilité elle aussi a ses limites. À l’époque de l’anthropocène, nous dit Jules Verne, l’être humain doit apprendre l’importance de la mesure et, situé, avoir le sens de sa relativité.

Le professeur Lidenbrock ou le schlemihl de *Voyage au centre de la Terre*

Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, l’immersion dans les profondeurs de la Terre conduit les personnages à découvrir les limites de leur savoir. J’ai essayé de démontrer que, ce faisant, le roman questionnait le bien-fondé des ambitions modernes de conquête terrestre. Dans cette seconde partie, mon but est de montrer qu’il en est de même dans *Voyage au centre de la Terre* et que ce questionnement passe notamment par la figure du héros immergé problématique qu’est le professeur Lidenbrock. Ce dernier plonge dans les profondeurs pour découvrir le centre de la Terre. Ses ambitions affichées amènent à se poser des questions de deux ordres. D’une part, la réalisation de ces ambitions est-elle possible? Si non, ce ne sont que des fanfaronnades. D’autre part, leur réalisation est-elle souhaitable?

On peut aborder ces questions à travers un type de personnages qui interroge la notion d’héroïsme et qui est présent dans le roman du dix-neuvième siècle: le schlemihl. Ce personnage comique de “loser” qui a autant d’ambitions qu’il a de malchance apprend qu’il n’est pas facile d’être un héros. De même, Otto Lidenbrock va en faire l’expérience dans sa quête héroïco-scientifique du centre de la Terre. Mon but est ici plus précisément de montrer que le professeur Lidenbrock appartient à la catégorie des schlemihls et que, par là, ce sont

les prétentions de conquête et de savoir, emblématiques de notre époque moderne, qui sont interrogées. Par-là, ma réflexion s'inscrit dans la critique vernienne récente qui s'intéresse de plus en plus à l'humour et l'ironie chez Verne.⁹⁷ Les deux questions qui guideront mon analyse sont les suivantes: en quoi Otto Lidenbrock est-il un personnage symbolique de notre modernité problématique? En quoi son immersion dans les profondeurs de la Terre permet-elle de révéler la situation de l'être humain moderne, et ce plus précisément, dans son rapport au savoir?

SCHLEMIHL OU L'ART D'ÊTRE UN LOSER

Qu'est-ce donc, plus précisément, qu'un schlemihl? En cela apparenté à Fabrice del Dongo, personnage stendhalien “fort peu héros” (Stendhal 53), le schlemihl questionne la possibilité d'être héroïque à notre époque moderne.⁹⁸ À ce propos, Ruth Wisse écrit:

The schlemiel becomes a hero when real action is impossible and reaction remains the only way a man can define himself. As long as he moves among choices, the schlemiel is derided for his failures to choose wisely. Once the environment is seen as unalterable—and evil—his stance must be accepted as a stand or the possibilities of ‘heroism’ are lost to him altogether.

In this respect, the schlemiel differs from most anti-heroes who are characterized—as the term accurately implies—by means of negative definition. The schlemiel is not a hero manqué, but a challenge to the whole accepted notion of heroism. (39)

Originellement personnage juif du paria poursuivi par la déveine,⁹⁹ le schlemihl est un perdant sympathique qui, ne cessant de se débattre contre la mauvaise fortune et naviguant comme il peut dans les méandres de la vie, réussit à ne pas s'en sortir trop mal. En somme, selon la formule de Ruth Wisse: “though he fails in action, he scores in his reactions” (52).

La forme particulière de l'héroïsme comique du schlemihl réside dans l'énergie toujours renouvelée avec laquelle il réagit aux malheurs qui lui arrivent et sur lesquels il n'a aucun pouvoir. Tel Plume, le personnage de Michaux (*Plume*, 1938), le schlemihl est à la fois habité par une grande faiblesse qui participe de l'expérience du néant et par une force, née de cette faiblesse, qui se traduit par une attitude de combat. "Hier encore j'arrachai un bras à un agent (c'était peut-être un bras galonné de brigadier. Je n'en suis pas sûr. Je l'arrachai vivement, et le rejetai de même)" déclare le narrateur de *La Nuit remue* (1935) (Michaux, 11):

l'agressivité du schlemihl relève entièrement de la fanfaronnade. Sa maladresse associée à sa vantardise, d'un effet comique, s'accompagne d'une imagination fertile et d'un goût pour la théâtralisation et pour la mise en scène de sa personne. Ceci fait du schlemihl un original—en qui l'on peut se reconnaître toutefois.

La figure paradigmatique du schlemihl est le personnage éponyme du roman d'Adalbert von Chamisso, *Peter Schlemihl* (1814). Ce dernier, ayant vendu son ombre, se retrouve en position de paria. Commence pour cet homme marqué par le mauvais sort, une errance malheureuse. Un renversement s'opère cependant à la fin du récit lorsque ce malchanceux achète par hasard des bottes qui lui permettent de se déplacer à toute vitesse. Il se consacre alors à l'exploration du monde et à son étude.

Je ferai enfin remarquer que le personnage de Chamisso, qui rencontre un succès littéraire en Allemagne et en France, est mentionné par Jules Verne dans *Voyage au centre de la Terre*. Le narrateur compare son allure et celle de ses compagnons à celle de Peter Schlemihl: "Nous ressemblions à ce fantastique personnage d'Hoffmann qui a perdu son ombre" (259). L'homme qui a perdu son ombre est bien Peter Schlemihl même s'il est ici mentionné comme personnage d'Hoffmann. En effet, l'écrivain allemand vivement séduit par le personnage inventé par Chamisso l'a intégré à son conte des *Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* (1815) dans lequel le personnage d'Erasmus Spikher, l'homme sans reflet,

rencontre le personnage du roman de Chamisso. Peter Schlemihl apparaît également dans une pièce de Jules Barbier et de Michel Carré qui s'inspire de plusieurs contes d'Hoffmann, *Les Contes d'Hoffmann, drame fantastique en cinq actes* (1851). C'est peut-être par cette pièce que Jules Verne, qui collaborait avec Michel Carré pour des créations théâtrales, a pris connaissance du personnage de Peter Schlemihl.

LE PROFESSEUR OTTO LIDENBROCK VOYAGE

“Plume ne peut pas dire qu'on ait excessivement d'égards pour lui en voyage. Les uns lui passent dessus sans crier gare, les autres s'essuient tranquillement les mains à son veston. Il a fini par s'habituer” (Michaux, *Plume* 625): ainsi commence le texte de “Plume voyage.” Le schlemihl subit en effet bien des déboires en voyage, lequel, pris au sens figuré, représente la vie que les schlemihls connaissent comme labyrinthique: “They do manage to bounce back repeatedly after every missed step along their complex picaresque way. ... The schlemiel remains a classic instance of the outsider or anti-hero who never ceases to lose his way—only partly to find it again” conclut Friedman (153). Il arrive aussi bien des malheurs à Otto Lidenbrock lors de son voyage vers le centre de la Terre, les déboires principaux étant constitués par ce que, malgré ses prétentions hautement affirmées, jamais il n'atteint le centre de la Terre ni ne résout la question scientifique à l'origine de son voyage—à savoir la question de la nature du noyau terrestre. La profondeur véritable est inaccessible: l'enseignement est le même dans *Vingt mille lieues sous les mers* et dans *Voyage au centre de la Terre*. L'ironie avec laquelle sont traitées les ambitions humaines dans *Vingt mille lieues sous les mers* est également présente dans *Voyage au centre de la Terre*. Dans ce roman, toute la conviction avec laquelle Otto Lidenbrock assène ses désirs de réussite est sans effet et aboutit à faire de lui un personnage comique.

Le chapitre premier offre un savoureux portrait en action d’Otto Lidenbrock dans lequel se reconnaissent quelques traits caractéristiques du schlemihl. Le personnage, faisant une entrée fracassante dans sa maison qui abrite aussi Axel—son neveu et narrateur de *Voyage au centre de la Terre*—est d’abord présenté comme “un terrible original” (7), impatient et énergique:

je me préparais à regagner prudemment ma petite chambre du haut, quand la porte de la rue cria sur ses gonds; de grands pieds firent craquer l’escalier de bois, et le maître de la maison, traversant la salle à manger, se précipita aussitôt dans son cabinet de travail.

Mais pendant ce rapide passage, il avait jeté dans un coin sa canne à tête de casse-noisette, sur la table son large chapeau à poils rebroussés, et à son neveu ces paroles retentissantes:

“Axel, suis-moi!” (7)

Tout au long du roman, le professeur montrera la même énergie. Mais, dès l’incipit et tout de suite après le récit de son entrée, le portrait d’Otto Lidenbrock en professeur nous renseigne sur la nature de l’énergie qu’il déploie et qui est définie par une tension entre une faiblesse et des efforts pour y parer. Née d’un sort contraire, son énergie se traduira en énervements vains:

Il était professeur au Johannæum, et faisait un cours de minéralogie pendant lequel il se mettait régulièrement en colère une fois ou deux. Non point qu’il se préoccupât d’avoir des élèves assidus à ses leçons, ni du degré d’attention qu’ils lui accordaient, ni du succès qu’ils pouvaient obtenir par la suite; ces détails ne l’intéressaient guère. ...

Mon oncle, malheureusement, ne jouissait pas d’une extrême facilité de prononciation, sinon dans l’intimité, au moins quand il parlait en public, et

c'est un défaut regrettable chez un orateur. En effet, dans ses démonstrations au Johannæum, souvent le professeur s'arrêtait court; il luttait contre un mot récalcitrant qui ne voulait pas glisser entre ses lèvres, un de ces mots qui résistent, se gonflent et finissent par sortir sous la forme peu scientifique d'un juron. De là, grande colère. (7-8)

Cette inaptitude du professeur prête à rire et le distingue de la société de sa ville:

Donc, dans la ville, on connaissait cette pardonnable infirmité de mon oncle, et on en abusait, et on l'attendait aux passages dangereux, et il se mettait en fureur, et l'on riait, ce qui n'est pas de bon gout, même pour des Allemands. Et s'il y avait toujours grande affluence d'auditeurs aux cours de Lidenbrock, combien les suivaient assidûment qui venaient surtout pour se déridier aux belles colères du professeur! (8)

Le professeur n'est néanmoins pas un loser absolu dans le sens où il bénéficie d'un prestige universitaire mais celui-ci est tempéré par des traits ridicules. Maladroit, il casse par exemple ses échantillons "à les essayer trop brusquement" et, à propos de son livre *Traité de Cristallographie transcendante*, dont le titre délicieusement ambitieux est un rappel de l'origine allemande de son auteur, le narrateur nous apprend—chute malheureuse mais néanmoins attendue—qu'il "ne fit pas ses frais" (8-9). La description de la maison est en cela à l'image de son propriétaire et selon la nature du schlemihl: "l'aplomb de ses lignes laissait à désirer; mais, en somme elle se tenait bien" (11).

L'énergie qu'Otto Lidenbrock déploie à tort et à travers—il tire par exemple sur les feuilles de ses plantes pour les faire pousser plus vite—est liée à deux autres traits caractéristiques du schlemihl si enclin à l'exagération: la richesse de son "imagination volcanique" (33), que plusieurs fois Axel relève à propos, et sa propension à se croire sur scène, et ce, dans les circonstances parfois les plus insolites. À ses côtés, Axel est le public

involontaire privilégié des tirades enflammées de son oncle. Ainsi dans le chapitre deux qui continue le portrait du professeur, l'acquisition d'un vieux livre qui est suivie par la découverte à l'intérieur d'un vieux manuscrit, est l'occasion d'une scène comique dans laquelle Otto Lidenbrock se fait "lui-même demandes et réponses" (14). Axel, énergiquement sollicité par le professeur et pourtant insensible à l'enthousiasme de son oncle pour "*l'Heims-Kringla* de Snorre Turleson, le fameux auteur islandais du XII^e siècle! ... la Chronique des princes norvégiens qui régnèrent en Islande!" commente: "mon oncle continua de plus belle et m'instruisit, malgré moi, de choses que je ne tenais guère à savoir" (14-15). Lidenbrock, "complètement parti" d'après Axel (26), déclare ensuite péremptoirement que les occupants de la maison ne mangeront ni ne sortiront tant qu'il n'aura pas découvert la signification du langage codé du manuscrit. Le lecteur averti de la personnalité du professeur n'est pas étonné d'apprendre qu'il ne découvre pas le code quoiqu'il ait déclaré que ce ne devait pas être difficile de le trouver. C'est Axel qui délivre la maisonnée de la faim en décryptant par hasard le manuscrit. Ce déchiffrement est à l'origine du voyage dans les profondeurs de la Terre.

Lors du voyage vers le centre de la Terre, le caractère d'Otto Lidenbrock est inchangé. Il fait preuve de la même énergie, du même esprit d'exagération et de théâtralisation et d'une inaptitude systématique à bien choisir. Par exemple, au début de leur voyage, en route vers le Danemark, le professeur se trompe dans les horaires: "dans sa précipitation [il] avait si bien calculé les heures de correspondance du chemin de fer et du bateau, qu'il nous restait une journée entière à perdre" (57). Suit "une fièvre de neuf heures, pendant laquelle l'irascible voyageur envoya à tous les diables l'administration des bateaux et des railways et les gouvernements qui toléraient de pareils abus" (58), et de laquelle il ne résulte rien si ce n'est que lorsque Lidenbrock parle au capitaine pour "l'obliger à chauffer sans perdre un instant," "l'autre l'[envoie] promener" (58). Une fois en Islande, un guide, nommé Hans, se joint au

duo formé par Axel et son oncle. Hans est autant impassible—“C’était l’économie du mouvement poussée jusqu’à l’avarice” commente Axel (79)—que le professeur est agité. Le cheminement parallèle des deux personnages montre que la dépense d’énergie de l’un est une pure perte puisque la placidité de l’autre n’est pas moins efficace—quand elle ne l’est pas plus.¹⁰⁰

Mais Otto Lidenbrock n’est pas seulement un loser. Je voudrais maintenant montrer qu’il est un loser sublime. L’adjonction du qualificatif *sublime* au terme de *loser* semble à première vue contradictoire et on peut se demander, à ce point de l’analyse où la “schlemihlitude” d’Otto Lidenbrock a été examinée sous ses différents aspects, de quelle manière possible elle participerait du sublime. Si l’on se réfère à la définition classique du sublime, le schlemihl Otto Lidenbrock serait même un personnage du côté d’un anti-sublime. En effet, d’après Longin traduit par Boileau, le sublime relève d’un art de la persuasion. L’accent est mis sur le discours et sur les qualités du sujet énonciateur. Ainsi Longin juge que les sources du sublime ont “pour fondement commun, *une Faculté de bien parler*, sans quoi tout le reste n’est rien” (82). Or, j’ai relevé que le professeur souffrait précisément d’un défaut d’élocution. D’autre part, toujours selon la conception longinienne, la question de l’effet du discours est essentielle au point que l’auteur antique juge que “la marque infallible du Sublime, c’est quand nous sentons qu’un discours nous laisse beaucoup à penser, qu’il fait d’abord un effet sur nous, auquel il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de résister, et qu’ensuite le souvenir nous en dure, et ne s’efface qu’avec peine” (81-82). Or tout au contraire, maintes fois, Otto Lidenbrock apparaît le champion des discours à effet raté, contraire ou nul. Enfin, parmi les vices qui s’opposent au sublime énoncés par Longin, souvent le professeur verse dans le défaut d’enflure—qui veut aller au-delà du Grand—“de sorte que ce qui paraissait si terrible, devient tout à coup sot et ridicule” (76).

Si, d'après la conception du sublime de Burke, nous considérons avant tout l'action d'un objet sur un sujet, il apparaît que le professeur est loin d'être étranger à l'enthousiasme que peuvent susciter certains objets. Il a le sens du sublime et il le recherche. Certes Otto Lidenbrock est coutumier des chutes qui mènent, selon les catégories longiniennes du sublime et de son opposé, de l'enthousiasme (pathos) au ridicule et au bas (bathos), au sens figuré mais aussi au sens propre comme lorsque son cheval le désarçonne. Son sens du sublime est parfois tourné en dérision. Ainsi, le capitaine du bateau qui amène les voyageurs en Islande s'étonne de la joie du professeur: "Il trouvait tout simple d'aller en Islande, puisque c'était son métier. Mon oncle trouvait cela sublime. Le digne capitaine profita de cet enthousiasme pour nous faire payer double le passage sur son bâtiment" (60). Et lors de la traversée, Otto Lidenbrock, qui "à son grand dépit, et à sa honte plus grande encore ne cessa pas d'être malade" (66), manque le spectacle sublime d'une tempête en mer. Mais, à l'arrivée, sa nature de schlemihl et sa belle capacité de réaction ne se démentent pas: "Le professeur sortit enfin de sa cabine, un peu pâle, un peu défait, mais toujours enthousiaste, et avec un regard de satisfaction dans les yeux" (67). En toute occasion, Lidenbrock garde une ferveur intacte.

Cet enthousiasme, qui naît d'une passion pour la géologie, fait de lui un héros de la science à la recherche de la gloire qu'une découverte aussi majeure que celle du centre de la Terre pourrait lui procurer. Sa passion et sa persévérance sans faille finissent par gagner Axel. Pour arriver à ses fins, le professeur ne craint pas de risquer sa vie. Cet héroïsme lui inspire quelques paroles remarquables. En manque cruel d'eau, il se déclare "le Colomb de ses régions souterraines" et demande de continuer le voyage un jour encore "quand Colomb a demandé trois jours à ses équipages" (152). Il utilise parfois la litote—figure de style propre au sublime d'après Longin—en affirmant par exemple au début du voyage: "nous n'avons plus qu'à descendre" (68) ou en manifestant son impatience par la réplique suivante: "en

somme, je ne suis pas venu si loin pour faire une partie de bateau sur un étang!” (218), phrase qu’il prononce lors de la traversée de la mer souterraine et peu avant la longue et terrible tempête que les voyageurs embarqués sur un radeau essuient—il répondra cette fois présent face au sublime spectacle de la mer déchaînée. Le sort contraire qu’il subit lui fait adopter, à plusieurs reprises, une attitude de défi face à la nature qui lui inspire quelques paroles héroïques, comme lors d’une énième déconvenue:

“Les éléments conspirent contre moi! L’air, le feu et l’eau combinent leurs efforts pour s’opposer à mon passage! Eh bien! l’on saura ce que peut ma volonté. Je ne céderai pas, je ne reculerai pas d’une ligne, et nous verrons qui l’emportera de l’homme ou de la nature!”

Debout sur le rocher, irrité, menaçant, Otto Lidenbrock, pareil au farouche Ajax, semblait défier les dieux. (247)

Le lecteur sait quelle valeur accorder aux fanfaronnades du professeur et le résultat de cette confrontation avec la nature est connu d’avance. Reste que l’attitude du professeur semble la seule forme d’héroïsme sublime possible. Elle peut pareillement se résumer par les formules suivantes: “sublime mais loser” ou “loser mais sublime.” Ces deux formules indiquent les limites modernes de l’héroïsme sublime selon Jules Verne. Ce sont tout d’abord des limites de fait. Elles définissent le rapport au monde de l’homme contemporain qui aspire à conquérir la planète entière. Elles signalent les limites à l’exploration et à la connaissance de la Terre. Le sublime héroïque que l’époque romantique hérite de Longin est problématique, en raison d’un ordre social chez Stendhal par exemple.¹⁰¹ Chez Verne, ce sont les limitations du savoir humain qui rendent problématique mais surtout humoristique la posture sublime d’un homme contemporain qui se définit avant tout comme être de science. Le portrait comique du professeur, schlemihl aux aspirations scientifico-sublimes, est

emblématique de l'homme contemporain. C'est dire que le schlemihl est un original cependant élu comme figure universelle.

Les limites à l'héroïsme scientifique ne font pas seulement état d'une réalité mais elles se comprennent aussi comme des limites à donner et à rappeler à l'homme moderne enclin à l'hybris et à la vanité. Selon cette perspective, on peut opposer au personnage de Lidenbrock un autre personnage de savant: Aristobulus Ursiclos, du roman *Le Rayon vert* (1882). C'est ce dernier qui apparaît, "avec son industrialisme tout positif," comme la véritable figure de l'anti-sublime (78). En voici un premier portrait:

il avait plus de science physique, chimique, astronomique et mathématique que de littérature. Au fond, très prétentieux, il ne s'en fallait de presque rien qu'il ne fût un sot. Sa principale manie, ou sa monomanie, comme on voudra, c'était de donner, à tort et à travers, l'explication de tout ce qui rentrait dans des choses naturelles; enfin une sorte de pédant, de relation désagréable. (77)

Des vices à l'opposé du sublime énoncés par Longin, Aristobulus Ursiclos souffre du défaut de froideur. Ce défaut fait que, contrairement à Lidenbrock qui est d'un comique sympathique, il n'attire aucune bienveillance: "On ne riait pas de lui, parce qu'il n'était pas risible, mais peut-être s'en riait-on, parce qu'il était ridicule" (77). Comme son nom—*Ursiclos, ours-clos*—l'évoque, cet "ours" antipathique se ferme à toute forme de sublime en pensant que la science est tout et sans limite. Son positivisme froid, qui l'amène à ne retenir de l'océan que la formule chimique, s'oppose à l'enthousiasme de deux jeunes gens admirant la côte écossaise dans le dialogue suivant:

- ... Ah! monsieur Sinclair, je suis, comme vous, passionnée pour notre archipel calédonien! Il est superbe et je l'aime jusque dans ses fureurs!
- Elles sont sublimes, en effet, répondit Olivier Sinclair. Rien n'arrête la violence des bourrasques qui s'y jettent...

- La mer!... Une combinaison chimique d'hydrogène et d'oxygène, avec deux et demi pour cent de chlorure de sodium! Rien de beau, en effet, comme les fureurs du chlorure de sodium!

Miss Campbell et Olivier s'étaient retournés, en entendant ces paroles, évidemment dites à leur intention, et prononcées comme une réponse à leur enthousiasme.

Aristobulus Ursiclos était là, sur la passerelle.

...Les fureurs du chlorure de sodium! Quel coup de poing dans le rêve d'Olivier Sinclair et de Miss Campbell! (154-55)

La manière de voir d'Aristobulus Ursiclos illustre le risque du règne d'un tout-scientifique qui, ignorant de toute limite, signerait la fin du sublime. Car le sublime est une expérience des limites. Ainsi, chez Verne, la pensée de la limite n'est pas négative. Au contraire, elle doit être enseignée et rappelée à une époque qui voit le triomphe du positivisme. Le véritable danger réside dans le sentiment de la non-limite. Encore plus peut-être qu'il ne le considère comme existant, Jules Verne considère le sentiment des limites comme souhaitable. Pourquoi Lidenbrock est-il sympathique? Parce qu'il n'atteint pas le centre de la Terre. Parce que sa schlemihlitude nous informe qu'il ne pourra l'atteindre. Dès le premier chapitre nous le savons inoffensif. Il est rendu encore plus sympathique parce que, malgré tout et l'innocence de ses prétentions ayant été clairement établie, il poursuit son rêve passionné de science et d'exploration. Apparaît en Lidenbrock le portrait vernien idéal et paradoxal du savant—c'est-à-dire de l'homme—du dix-neuvième siècle. Il poursuit ses rêves de science et d'exploration du monde mais pour autant qu'il ne les mène pas au bout. Avec Lidenbrock, nous rions de nos limites, pour autant que nous en avons.

MOUVEMENT ET SCIENCE: LES RESSOURCES ULTIMES DE LA SCHLEMIHLITUDE UNIVERSELLE

Chez Jules Verne, la profondeur ne donne pas accès à une transcendance comme chez Jules Michelet et le sens qu'elle pourrait révéler continue de se faire encore plus lointain que dans les œuvres de Victor Hugo. Les personnages verniens ne trouvent pas plus d'enseignement métaphysique dans les profondeurs de la Terre que lors de l'ascension du clocher de Flesers-Kirk où Lidenbrock et son neveu sont pourtant allés prendre des "leçons d'abîme" (63). Mais ils rencontrent la Terre en ses limites et ils s'ouvrent au sublime quand Aristobulus Ursiclos s'y ferme. Je préciserai cependant: cette ouverture est négative. Le sublime des profondeurs chez Verne s'inscrit ainsi dans sa redéfinition par Burke qui, le premier, qualifie d'atopique le sublime, en tant qu'expérience d'un abîme où se perdent mesures et références.

L'inaccessibilité du centre et de la profondeur véritable ayant été établie, et, avec elle, la pérennité du caractère de perdant de Lidenbrock—et de l'homme-savant en général—ayant été confirmée, quelle attitude reste-t-il à suivre? Comme Aronnax dans *Vingt mille lieues sous les mers*, Lidenbrock se contente sagement d'une gloire de surface. Le silence qu'il observe quant à l'échec de son expédition renvoie au silence des profondeurs. Ce n'est pas tout cependant. L'autre versant de la schlemihlitude se révèle alors: mouvement et science répondent à la fixité de la profondeur inconnaissable. L'attitude de Lidenbrock, énonçant "les mots de la science géologique" (285) pendant qu'il est éjecté à une vitesse extrême des profondeurs vers la surface terrestre est emblématique de l'autre aspect de la schlemihlitude.

La conduite de Lidenbrock reproduit celle de Peter Schlemihl, figure canonique des schlemihls. Dans le roman d'Adalbert von Chamisso, la Nouvelle-Hollande, que Peter Schlemihl ne peut atteindre, marque les limites de la connaissance humaine tout autant que le centre de la Terre pour Lidenbrock. Voici la réaction première de Peter Schlemihl:

Je m'assis enfin sur le promontoire le plus avancé de l'île que j'avais pu atteindre, et, tournant mes regards vers cette partie du monde qui m'était interdite, je me mis à pleurer, comme devant la grille d'un cachot, d'avoir sitôt rencontré les bornes qui m'étaient prescrites. En effet, la portion de la terre la plus nécessaire à l'intelligence de l'ensemble m'était fermée, et je voyais dès l'abord le fruit de mes travaux réduit à de simples fragments. (187)

Ce qui se révèle ici, au personnage comme au lecteur, est la dimension universelle de la schlemihlitude, liée à la limitation de la connaissance humaine. Cette borne est celle même que rencontre, par exemple, le schlemihl A., créé par Michaux, lorsqu'il est confronté à l'océan: "Océan! Océan! A. est nommé professeur! Sottise! L'Océan est au-dessous; se cache, se défend par les armes propres à l'Océan, qui sont couche sur couche et enveloppements, ne pas se déplacer, pourtant n'être jamais là où il était il y a un instant" (*Plume* 613). Dans le roman de Chamisso, Peter Schlemihl réagit et trouve dans l'étude et l'exploration continuelles les parades, relatives certes, à sa condition de schlemihl:

Je parcourais incessamment la terre en mesurant les hauteurs, en interrogeant les sources, en étudiant l'atmosphère. Tantôt j'observais des animaux, tantôt je recueillais des plantes ou des échantillons de roches. Je courais des tropiques aux pôles, d'un continent à l'autre, répétant ou variant mes expériences, rapprochant les productions des régions les plus éloignées, et jamais ne me lassant de comparer. (189)

Cette attitude est celle que suivent également Lidenbrock et A. "qui se meut ... continuellement" (*Plume* 613). N'est-ce pas aussi la solution adoptée par Nemo qui étudie et parcourt les océans à vitesse croissante? Dans la partie consacrée à *Vingt mille lieues sous les mers*, il était apparu que la mobilité ne permettait pas l'accès au savoir suprême des

profondeurs. J'ajouterais que le mouvement est le revers à la limitation de la connaissance et qu'il naît de l'impossibilité même du savoir.

Le mouvement et la science comme solutions à la schlemihlitude universelle: ne serait-ce pas aussi la voie adoptée par Jules Verne dont la correspondance avec son éditeur notamment nous informe du regard humoristique qu'il portait sur lui-même et de l'autodérision dont il était capable? Celui qui déclare ne voir de toutes choses que "le côté comique et la forme artistique" (Dumas 33) rit d'une part que l'on puisse l'imaginer en savant et fait part à Hetzel de son amusement à l'idée d'appartenir à l'Académie des sciences. La correspondance avec Hetzel fait état à plusieurs reprises de la crainte de Verne de n'être jamais considéré comme un auteur sérieux, comme lorsque, par exemple, il signe une de ces lettres d'un "Votre vieux Berquin" (Dumas, Gondolo della Riva, Dehs, *Tome III* 229), du nom d'un écrivain (1747-91) connu pour ses ouvrages pour la jeunesse.¹⁰² Nous avons vu d'autre part que *Vingt mille lieues sous les mers* figurait les limites de la représentation. Mouvement et science ou l'écriture des *Voyages extraordinaires*: l'œuvre abondante d'un écrivain qui voulait décrire l'ensemble de la Terre ne répond-elle pas à la schlemihlitude d'un homme qui doutait de n'être jamais reconnu comme auteur et qui avait conscience des limites de l'écriture?

⁷⁴ Voir l'"Avertissement de l'éditeur" [Hetzel], dans *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*: "Les ouvrages parus et ceux à paraître embrasseront ainsi dans leur ensemble le plan que s'est proposé l'auteur, quand il a donné pour sous-titre à son œuvre celui de *Voyages dans les Mondes connus et inconnus*. Son but est, en effet, de résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne, et de refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers" (27).

⁷⁵ Voir l’“Avertissement de l’éditeur” [Hetzel], dans *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*: “Les excellents livres de M. Jules Verne sont du petit nombre de ceux qu’on peut offrir avec confiance aux générations nouvelles. Il n’en est pas, parmi les productions contemporaines, qui répondent mieux au besoin généreux qui pousse la société moderne à connaître enfin les merveilles de cet univers où s’agitent ses destinées. Il n’en est pas qui aient mieux justifiée le rapide succès qui les a accueillis dès leur apparition.... Les Romans de M. Jules Verne sont d’ailleurs arrivés à leur point. Quand on voit le public empressé courir aux conférences qui se sont ouvertes sur mille points de la France, quand on voit qu’à côté des critiques d’art et de théâtre, il a fallu faire place dans nos journaux aux comptes rendus de l’Académie des Sciences, il faut bien se dire que l’art pour l’art ne suffit plus à notre époque, et que l’heure est venue où la science a sa place faite dans le domaine de la littérature” (26).

⁷⁶ Titre d’abord utilisé dans la correspondance entre Verne et Hetzel pour parler de *Vingt mille lieues sous les mers*.

⁷⁷ Voir aussi: “Si l’on admet l’hypothèse d’Erhemberg, qui croit à une illumination phosphorescente des fonds-marins, la nature a certainement réservé pour les habitants de la mer l’un de ses prodigieux spectacles, et j’en pouvais juger ici par les mille jeux de cette lumière. De chaque côté, j’avais une fenêtre ouverte sur ces abîmes inexplorés. L’obscurité du salon faisait valoir la clarté extérieure, et nous regardions comme si ce pur cristal eût été la vitre d’un immense aquarium” (190-91).

⁷⁸ Dans le roman, le nom *profondeur*, au singulier ou au pluriel, est employé 114 fois. Il est parfois accompagné d’une mesure précise—les profondeurs sont alors calculables—ou au contraire d’un adjectif signalant la dimension d’inconnu des espaces sous-marins. Le nom *abîme* et les mots de la même famille, au nombre de 21, correspondent au deuxième emploi

de *profondeur*—en accord avec l'étymologie *a-bussos*, “sans fond.” Ils sont plusieurs fois employés métaphoriquement pour désigner la profondeur insondable de l'âme humaine.

⁷⁹ Le Gulf Stream est un véritable “fleuve” de l'océan Atlantique (592).

⁸⁰ Voir Kant: “Des rochers audacieusement suspendus au-dessus de nous et faisant peser comme une menace, des nuages orageux s'accumulant dans le ciel et s'avancant dans les éclairs et les coups de tonnerre, des volcans dans toute leur puissance destructrice, des ouragans auxquels succède la dévastation, l'océan immense soulevé de fureur, la cascade gigantesque d'un fleuve puissant, etc., réduisent notre pouvoir de résister à une petitesse insignifiante en comparaison de la force dont ces phénomènes font preuve. Mais, plus leur spectacle est effrayant, plus il ne fait qu'attirer davantage, pourvu que nous nous trouvions en sécurité; et nous nommons volontiers sublimes ces objets, parce qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de leur moyenne habituelle et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d'une tout autre sorte, qui nous donne le courage d'être capables de nous mesurer avec l'apparente toute-puissance de la nature” (*Critique* 243-44).

⁸¹ Après sa tentative manquée en août 1869, Paul Verne réussit à atteindre le Mont Blanc en août 1871. Cette quarantième ascension du Mont Blanc, si elle n'est plus un exploit alpinistique, reste un fait remarquable pour un voyageur. Paul Verne en fera d'ailleurs le récit, s'inscrivant ainsi dans la tradition qui consiste à raconter, après Horace Bénédict de Saussure, sa confrontation sublime avec les hauts sommets.

⁸² Voir Cohen: “Travel is a value in modernity, one that is as important to acknowledge as political enfranchisement or enlightenment. Novels about seafaring certainly consecrated mobility, despite their critics' efforts to reduce their plots to the scales of the land. *Robinson Crusoe*, again, is a perfect case in point. Across the second half of the twentieth century, novel critics followed Marx in identifying *Crusoe* as the paradigmatic *homo economicus*,

benefiting himself through rational scrutiny of his economic interest. But how does Crusoe actually prosper in the novel? Not from his meager though comfortable subsistence on his island, nor anything else that occurs there. Rather, he profits because he is *homo viator*, man the traveler, willing to undertake overseas speculation and commerce, even if it takes twenty-eight years for him to reap the fruits of his rambling disposition” (“Literary” 661).

⁸³ Dans une attitude de défi sublime: “Il gravit un roc qui terminait en surplomb un petit promontoire, et là, les bras croisés, le regard ardent, immobile, muet, il sembla prendre possession de ces régions australes” (521).

⁸⁴ Et de plus en plus humanisé: “...we have to amend our definition of ecosystems to acknowledge that late-capitalist seas are becoming more techno than ocean. The Pacific gyres are dense amalgams of thrown-away plastic that form an aggregate twice the size of Texas. ... In the vasty deeps, in fishes’bellies, in the craws of dead albatrosses, plastic keeps cropping up. It is impossible to find a seabird without a little product inside or a square foot of ocean without debris” (“Sea” 527-28).

⁸⁵ Ces questions que pose la représentation des profondeurs dans le roman de Jules Verne, s’inscrivent dans une interrogation croissante sur le techno-océan de la part de la critique du ‘tournant océanique’ (oceanic turn): “The techno-ocean substracts sea creatures and adds trash; it is humanized technoscape that places new demands on our eating and disposal habits and also on our relation to literature. Dickinson’s description of the sea as ‘deep Eternity’ may once have been spiritually apt, suggesting the grandeur of oceanic scale, since the seas take up seventy percent of the earth’s surface and are deeper than the earth’s mountains are high. But in the techno-ocean the myth of oceanic magnanimity turns toxic and has led to feckless oil drilling and overfishing” (Yaeger, “Sea” 530).

⁸⁶ À un autre endroit du texte, c'est la mer *Rouge* qui sera l'intermédiaire entre les deux profondeurs. La mer Rouge est d'abord explorée puis le *Nautilus* va emprunter un passage souterrain vers la mer Méditerranée où il ne sera plus possible de ne rien distinguer. Voir les chapitres "La mer Rouge" et "Arabian-Tunnel" (370-98). Dans *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, à l'approche du pôle Nord, la couleur rouge de la neige indique également un espace de transition (563-65).

⁸⁷ Voir Michel Serres, à propos du roman de Jules Verne *Autour de la Lune* (1869) auquel il travaille en 1868 en même temps qu'il travaille à *Vingt mille lieues sous les mers*: "Or tout va bien à bord, en ce nouveau ciel rationnel, où l'on boit, mange, dort, parle indéfiniment et joue aux dominos comme si de rien n'était. Mais la Terre manque pour l'enterrement. / Les habitants de la nouvelle planète ne changent pas d'usage, à la première mort, en soulevant, sous leurs pieds, la trappe mince de métal travaillé comme on roule d'ordinaire la pierre d'une tombe terrienne pour jeter le cadavre par la bouche d'ombre et l'oublier après avoir lancé sur lui une poignée de terre. Mais ici l'oubliette, l'écoutille ou le regard, la plaque ronde au fond de l'habitacle, s'ouvre sur du vide transparent. / La Terre absorbe les restes et nous n'y pensions pas. Elle donne et reçoit, supprime ou efface les bilans. Arche fondamentale c'est-à-dire boîte noire capitale. Grâce à elle, nous faisons comme si de rien n'était." (*Statues* 40).

⁸⁸ Je ferai remarquer que la syllabe "mer" dans *immersion* ne vient pas du nom *mer* mais, comme je l'ai dit en introduction, du latin *mergere* signifiant "plonger." Contrairement à ce qui pourrait donc d'abord sembler, étymologiquement, les deux termes ne s'opposent pas par le fait que l'*immersion* se produirait nécessairement dans la mer et l'*enterrement* dans la terre.

⁸⁹ Cette propriété du granit se retrouve dans *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, par exemple: “il était étreint dans un champ de glace comme dans un lit de granit, et nulle puissance humaine ne pouvait l’en arracher” (255).

⁹⁰ Je rappelle la référence à Maurice Blanchot que j’ai mentionnée dans l’introduction générale, à propos du “fond d’obscurité”: ... que René Char sans doute interpelle quand il nomme ‘terre mouvante, horrible, exquise,’ que Hölderlin appelle la Terre Mère, la terre refermée sur son silence, celle qui est souterraine et qui se retire dans son ombre, à qui Rilke s’adresse ainsi: ‘Terre, n’est-ce pas ce que tu veux, invisible en nous renaître?’ et que Van Gogh nous montre plus fortement encore en disant: ‘Je suis attaché à la terre’” (234).

⁹¹ L’accident, dû à une cause naturelle, qui se produit alors peut prendre le sens d’un châtement divin réservé à des hommes qui sont allés trop loin dans la connaissance. Cette interprétation est indiquée par Ned Land qui juge leur voyage au pôle sacrilège: “Mais ce spectacle pourra nous coûter cher. Et, s’il faut tout dire, je pense que nous voyons ici des choses que Dieu a voulu interdire aux regards de l’homme” (545). Je rejoins tout à fait l’article de Volker Dehs, “L’âme de l’oncle Lidenbrock. Science et religion dans les *Voyages extraordinaires*” qui démontre que dans l’œuvre de Verne, il existe des limites à la science imposées par Dieu qui avertit ou punit par l’intermédiaire de la nature.

⁹² Voir aussi juste avant le maelstrom, quand le capitaine du *Nautilus* semble s’être perdu dans des abîmes de pensées et que le *Nautilus* erre sans maître: “Mais d’observer, d’étudier, de classer, il n’était plus question alors.... L’ombre se fit, et la mer fut envahie par les ténèbres jusqu’au lever de la lune.... J’étais assailli de cauchemars.... Le temps qui s’écoulait, je ne pouvais plus l’évaluer. L’heure avait été suspendue aux horloges du bord. Il semblait que la nuit et le jour, comme dans les contrées polaires, ne suivaient plus leur cours régulier” (631).

⁹³ Voir ce que dit Aronnax de la chasse à la baleine et du risque de rupture de l'équilibre naturel avec l'extinction de certaines races: "Et savez-vous, ajoutai-je, ce qui s'est produit, depuis que les hommes ont presque entièrement anéanti ces races utiles? C'est que les herbes putréfiées ont empoisonné l'air, et l'air empoisonné, c'est la fièvre jaune qui désole ces admirables contrées" (573).

⁹⁴ Voir son article: "L'ironie narrative."

⁹⁵ *Sans dessus dessous* (1889) raconte, avec humour, l'histoire d'un groupe d'hommes qui projette de déplacer le pôle Nord afin de pouvoir exploiter les houillères que le sol polaire contiendrait. Ils veulent rendre "meuble" ce qui est "immeuble," à savoir déplacer ce qui est fixe. C'est dire que l'étude de ce roman pourrait compléter cette analyse de la profondeur.

⁹⁶ Voir le roman *Maître du monde* (1904). Robur-le-Conquérant réalise, à sa manière, le projet de Descartes mais la domination de la nature par l'homme aboutit à une folle démesure. Le maître du monde finit terrassé par un éclair alors qu'il défiait les flots déchaînés.

⁹⁷ Voir l'ouvrage dirigé par Christian Chelebourg, notamment, son introduction "pour une réhabilitation de l'humour vernien."

⁹⁸ Questionnement qui intéresse de plus en plus notre époque si l'on en juge par l'agrandissement de la famille des schlemihls. Voir la liste dressée par Warren Motte: "In popular culture, the schlemiel has staked out a territory all his own through his various figurative expressions, from Charlie Chaplin to Jerry Lewis, Lenny Bruce, Charlie Brown, Woody Allen, and Forrest Gump. In literature, one thinks of Italo's Zeno, Henri Michaux's Plume, Jaroslav Hasek's Good Soldier Schweik, James Thurber's Walter Mitty, Isaac Bashevis Singer's Gimpel, Samuel Beckett's Watt, Saul Bellow's Herzog, Philippe Roth's Portnoy, Heinrich Böll's Hans Schneir, and Bernard Malamud's Fidelman, to name just a

few.... In recent French literature, the schlemiel has returned in force, blundering through the novels of Jean-Philippe Toussaint, Christian Oster, Eric Chevillard, Olivier Targowla, and Eric Laurent” (80).

⁹⁹ Voir Friedman: “He has always been an essential part of the Jew’s exploded myth of heroism, a reminder of his fallibility and insecure position in the Diaspora. The name itself, with its mixed Hebrew, Yiddish, and German origins, has been linked traditionally to one sort of failure or another” (141) et Péju: “Schlemihl est d’abord un nom propre biblique (l’histoire de Schlehumihl ben zuri Shadday) qui devient un nom commun dans la tradition humoristique juive (le guignard)” (13) et “ce mot est dérivé du substantif ‘Schlamazel’ qui, lui-même, est *doublement double*: on y reconnaît deux racines et deux origines qui sont l’adjectif allemand *schlimm* (mauvais) et le nom hébreux *Mazel* (L’Étoile). La *Schlamazel* c’est donc la poisse, la malchance assez systématique et *schlimazel* désigne celui qui est ‘né sous une mauvaise étoile’” (41).

¹⁰⁰ Voir, par exemple: “Hans achevait de charger nos bagages sans se remuer, pour ainsi dire. Cependant il opérait avec une adresse peu commune. Mon oncle faisait plus de bruit que de besogne, et le guide paraissait se soucier fort peu de ses recommandations” (85).

¹⁰¹ Voir Marot: “Ainsi le sublime héroïque fait-il dans *Corinne* de Madame de Staël l’objet d’une réexposition d’inspiration toute longinienne, l’enthousiasme qui soulève la grande âme l’unifiant supérieurement, élevant et unifiant les autres autour d’elle. Mais le roman dit aussi l’impossibilité de tenir cette élévation morale et politique dans un monde qui appartient désormais à l’Angleterre et non plus à l’antique Italie, qui est voué à l’émiettement des moi et non plus à la rectitude de l’affirmation héroïque du sujet. Cette dernière, chez Stendhal qui hérite d’une problématique analogue mais ampute sa conception de l’idéal de toute référence au divin, ne peut se faire qu’en révolte contre l’ordre social du monde—c’est-à-dire n’est en

définitive possible que selon la forme d'un impossible que sanctionnent mort violente des héros ou inachèvement narratif" (29).

¹⁰² Voir aussi: "Je ne vous ai parlé de l'Académie qu'à propos des genres de littérature, et je n'ai pas dit autre chose que ceci: dans l'échelle littéraire, le roman d'aventures est moins haut placé que le roman de mœurs. Aux yeux de tous critiques, Balzac est supérieur à Dumas père, ne fût-ce *que par le genre*. Je ne dis point autre chose. Je ne pense pas à autre chose, grand dieu! que ce que je fais! Vous le verrez bien par le *Héros de 15 ans*. Ne me battez pas, parce que je crois que, d'une façon générale, et question de forme à part, que l'étude du cœur est plus *littéraire* que les récits d'aventures. Ces récits peuvent réussir davantage, je ne dis pas non. Mais il vaut mieux avoir fait *Eugénie Grandet* que *Monte-Christo*" (Dumas, Gondolo della Riva, Dehs, *Tome II* 171) et: "Et, à propos de ce *genre*, je reviens sur une discussion qui vous fait toujours bondir: le peu d'importance que les livres destinés plus spécialement aux jeunes tiennent dans notre littérature. Je me souviens que Paul St-Victor parlant des auteurs du *Magasin d'Education* ne me nommait même pas. Dernièrement un journal énumérant les romanciers qui pouvaient prétendre à l'Académie parlait de Daudet, Goncourt, Fabre, Féval, etc., tous excepté moi. J'imagine donc que si ma candidature s'était produite, elle aurait fait lever bien des épaules" (Dumas, Gondolo della Riva, Dehs, *Tome II* 168).

CONCLUSION

La profondeur est une notion de sens polysémique qui demande un examen attentif pour définir ses emplois dans les discours d'une époque donnée et elle est aussi parfois, pour une époque donnée, une dimension à ce point essentielle que son examen participe à la définition de la période concernée. C'est le cas au dix-neuvième siècle. Dans ce travail, j'ai examiné les rencontres, ou non, entre les profondeurs métaphysiques et les profondeurs physiques au dix-neuvième siècle telles qu'elles s'expriment dans les discours du savoir et surtout dans les œuvres littéraires et j'ai étudié les images de la Terre qui y correspondaient. Plus précisément, il est apparu que les représentations de la relation de l'être humain à la Terre avaient non seulement pour enjeu la conception que l'être humain se faisait de la connaissance et de la littérature mais aussi celle qu'il pouvait se faire de lui-même. L'immersion est alors la figure littéraire qui signifie la tentative d'accès ou l'accession à l'ensemble de ce savoir. L'objet de cette étude de nature épistémologique a donc été d'éclairer les liens entre les représentations littéraires de la Terre profonde, de l'être humain et du savoir et de voir le rôle que l'écriture tenait dans cette relation.

Le chapitre introductif a ainsi montré qu'examiner la notion de profondeur au dix-neuvième siècle et suivre sa fortune permettaient d'éclairer le siècle, ses idées et ses représentations. Durant ce siècle, deux visions principales, qui correspondent à deux conceptions fondamentales du savoir, s'opposent. Chacune de ses représentations reconnaît l'existence des profondeurs physiques de la Terre et leur accorde une importance nouvelle

mais la distinction s'établit selon la valeur métaphysique qu'on leur accorde ou non. D'un côté, le positivisme ne retient des profondeurs terrestres et océaniques que des qualités d'exploitabilité. Le sous-sol terrestre, où l'on découvre des mines de charbon notamment, et les fonds marins où sont installés à partir des années 1850-60 des câbles télégraphiques, deviennent des lieux de ressources favorisant le progrès, et la profondeur une simple dimension de mesure. Des profondeurs sans profondeur, en quelque sorte. D'un autre côté, pour tout un ensemble de représentations, intellectuelles, littéraires, politiques, historiques, philosophiques... la profondeur constitue une dimension essentielle du vivant. Selon cette perspective, les profondeurs de la Terre et la profondeur métaphysique correspondent. À l'image des profondeurs terrestres, chez les uns, le savoir, fini, se maîtrise et se calcule; chez les autres, il est et ouvre sur un insondable.

Ces deux visions trouvent leur racine dans le dix-huitième siècle où l'on peut également distinguer deux mouvements majeurs. Le positivisme et la représentation des profondeurs, que l'on peut qualifier de prosaïque, sont issus du cartésianisme et de la théorie du mécanisme universel. Dominantes dans la première partie du dix-huitième siècle, ces représentations, qui naissent donc de la philosophie de Descartes et avec les découvertes de Galilée, abandonnent la pensée de la profondeur et de l'abîme métaphysique pascalien et proposent l'idée d'un univers, d'une nature et d'êtres analysables comme une surface. Cette explication mécanique de l'univers touche l'ensemble des domaines de la connaissance, la physique newtonienne, la biologie, la médecine notamment, mais aussi les discours sur la religion qui imaginent un Dieu géomètre ou horloger—chez Fontenelle et Voltaire notamment. D'autre part, la vision des profondeurs que l'on peut qualifier de poétique et pour laquelle les profondeurs physiques sont riches de sens métaphoriques, trouve son fondement dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle qui voit un retour en force de la notion de profondeur. Ce qui correspond à un bouleversement des idées dans la deuxième moitié du

siècle est principalement dû au naturalisme de Diderot et à l'évolutionnisme de Buffon avec lesquels la nature devient historique et dynamique. Les profondeurs métaphysiques et physiques se confondent car les profondeurs de la planète deviennent le lieu des réponses aux interrogations sur les êtres et le monde, ce dont le nouvel intérêt pour la géologie et la sismologie témoignent. Enfin, si l'on commence à chercher des réponses dans les profondeurs, on s'aperçoit cependant, avec Kant, Rousseau ou Voltaire, qu'il n'est peut-être pas possible d'en trouver.

Au dix-neuvième siècle, c'est à la suite du criticisme de Kant, de l'expérience de Rousseau et des théories d'auteurs comme Diderot et Buffon notamment, que, pour les écrivains romantiques, la notion de profondeur est incontournable, à ce point qu'elle peut définir le romantisme et sa recherche d'absolu. Mais c'est aussi vrai en histoire et en philosophie de l'histoire, avec Hegel en particulier, qui dote la discipline historique d'une dimension réflexive, et avec les historiens du dix-neuvième siècle en général qui découvre une nouvelle profondeur temporelle. C'est également le cas en philosophie, notamment chez Schopenhauer, qui distingue l'essence des choses et leur représentation ou le monde comme phénomène, et chez Nietzsche qui développe la pensée d'une profondeur dionysiaque du monde que l'esprit socratique voudrait ignorer. Je me suis aussi intéressée à la profondeur en peinture, en m'appuyant notamment sur les écrits de Carl Gustav Carus, qui invite à voir au-delà du tableau et de sa surface. Enfin, cette étude a aussi abordé dans le domaine des sciences, les savants influencés par le romantisme et, en médecine, la pratique hygiéniste des bains. Dans tous ces domaines, les profondeurs terrestres servent alors souvent de métaphores à celles métaphysiques qui sont sans fond.

Cette nouvelle et immense fortune de la notion de profondeur, qui associe les profondeurs de la Terre aux profondeurs immatérielles, s'accompagne du développement, par des écrivains français, anglais et américains, d'un riche imaginaire des profondeurs terrestres.

Ces derniers inventent des récits que j'ai regroupés sous la figure commune de récits d'immersion. J'en ai mené une étude comparative et synthétique au chapitre second. Toute une littérature transatlantique, selon le terme développé par Margaret Cohen, prend le contre-pied de la vision positiviste et, ne se contentant pas de la seule contemplation au bord de l'abîme, explore les profondeurs de la Terre à travers des récits où le ou les personnages vivent des expériences immersives. Au-delà de la diversité des récits, un enjeu de savoir se retrouve.

Variété et récurrences dans les récits peuvent s'envisager à partir des dimensions scénarique, fantasmatique et narrative. Les scénarios d'immersion peuvent se comparer à partir de la présence ou non d'un encadrement. Le prélude constitue alors une forme de préparation d'ordre rituel ou fait monter la curiosité du lecteur; l'encadrement peut aussi permettre de souligner les deux dimensions d'avant et d'après de l'épreuve immersive. Les temps et rythmes sont une autre grande variation du scénario. Selon les cas, l'immersion consiste en un plongeon bref, un voyage, voire une installation. À chaque fois le niveau d'appropriation de la profondeur est en jeu. Le sens de l'immersion est également lié à la dimension temporelle, l'immersion formant une crise unique, passagère ou définitive—et alors peut-être mortelle. Autre aspect, la modalité du scénario qui diffère selon que l'immersion est contrainte ou voulue, désirée ou crainte, fait cependant souvent intervenir la fascination et la peur. Enfin, il est possible de diviser les expériences immersives selon leur valeur positive ou négative. La question des personnages est une autre grande source de variations scénariques. L'expérience peut être notamment solitaire ou accompagnée et fait intervenir ou non des rencontres, les habitants des profondeurs relevant alors souvent du mystère et du fantastique.

Trois figures fantasmatiques d'immersion se distinguent. Elles correspondent à trois enjeux majeurs de savoir. La première grande figure présente l'immersion dans les

profondeurs terrestres comme dans les enfers, envers de la société. Il s'agit surtout de la mine et des bas-fonds, enfers d'un genre nouveau nés de la révolution thermo-industrielle. Alors que les discours positivistes célèbrent la mine et ses bienfaits utiles à une société de progrès, une littérature sensible aux nouveaux problèmes sociétaux dénonce l'enfer de la mine. Elle établit un rapport métaphysique renouvelé entre la surface et la profondeur terrestre, la surface désignant la société ignorante de sa partie misérable et souffrante, recluse dans les profondeurs terrestres auxquelles alors souvent s'oppose la profondeur du ciel, espace de liberté. Ce type de représentation met généralement en garde contre une société industrielle, sans âme, bourgeoise peut-être, et informe sur les craintes d'une époque qui se demande si les plus misérables du peuple, imaginés en nouveaux barbares sortis des profondeurs, ne viendraient pas se venger à la surface de la société.

L'immersion terrestre mène parfois au contraire vers le passé: cette plongée permet alors la découverte du passé lointain des hommes, voire de leur origine. Les profondeurs physiques de la Terre cachent un passé qui est susceptible de donner un sens aux temps présents et futurs et qui peut avoir valeur d'initiation historique. Il est aussi possible que l'immersion dans les profondeurs terrestres conduise les personnages plus loin que la période antique, jusqu'aux temps primitifs et avant même la naissance de l'être humain. Dans ce cas, le mystère de la naissance humaine se perd dans les abîmes de la Terre et la rêverie sur les origines ouvre sur un gouffre sans fond. À un certain degré de profondeur, l'initiation historique cesse.

L'immersion relève toujours d'une épreuve de l'inconnu et l'enjeu est la révélation de cet inconnu et l'accès à un savoir. Mais la troisième grande figure fantasmatique marque une rupture avec les deux précédentes en ce que l'enjeu de l'immersion porte, non pas sur un ailleurs et un savoir sociétaux, mais sur un ailleurs de la société et non pas sur un ailleurs et un savoir historiques mais sur l'ailleurs de l'Histoire: il s'agit de ce que j'ai nommé l'inconnu

absolu. Contrairement aux deux autres, la troisième forme se définit en rupture avec la pensée rationnelle comme une plongée vers des abîmes irrationnels sans fonds. La possibilité de la connaissance se perd alors dans un mouvement de spirale sans fin. Enfin, au-delà de la diversité de style, la difficulté à raconter les immersions est un thème récurrent, soit, par exemple, parce que se pose la question de la crédibilité du lecteur devant un tel récit, soit parce que se pose la question de l'indicible d'une telle expérience.

Jules Michelet, Victor Hugo et Jules Verne sont trois auteurs incontournables du dix-neuvième siècle, parmi les prophètes de leur temps, selon l'expression de Paul Bénichou, qui produisent des récits dans lesquels la figure de l'immersion occupe une place fondamentale. Dans les trois chapitres suivants consacrés à des œuvres de chacun de ses trois auteurs, j'ai mené l'étude des liens entre l'immersion, le savoir et l'écriture et j'ai analysé la représentation du globe terrestre qui y était corrélée. Alors que ces récits sont contemporains les uns des autres et paraissent à une époque fascinée par les profondeurs de la Terre, ils font cependant apparaître trois images de la Terre, ainsi que trois relations de l'être humain à la planète et trois rapports au savoir et à l'écriture différents. Quoiqu'écrits durant la même décennie des années 1860, ces récits montrent l'évolution des représentations et des idées du romantisme vers la modernité. Au-delà d'un éclairage thématique sur les représentations de la Terre et à partir du constat commun aux trois auteurs qu'il n'est pas de définition de l'être humain sans prise en compte de sa situation d'être sur terre, et finalement de la profondeur terrestre, mener l'étude des figures d'immersion relève donc d'une analyse qui permet de retracer la transformation des conceptions de l'être humain. Les figures d'immersion révèlent également le statut de l'écriture et le rôle que l'on prête à la littérature.

Dans les ouvrages d'histoire naturelle de Jules Michelet, *La Mer* et *La Montagne*, la Terre est un miroir. Franchir sa surface permet au personnage narrateur d'accéder aux vérités de la mer et de la terre qui forment aussi les vérités de l'être humain. Dans *Les Travailleurs de*

la mer et dans *L'Homme qui rit* de Victor Hugo, la Terre est un obstacle. Cela signifie que si la vérité réside, comme chez Michelet, dans les profondeurs de la Terre, son accès est cependant, et pour le moins, difficile. Même, si une transcendance apparaît, elle ne se montre qu'en tant que mystère. Gilliatt, Gwynplaine et les comprachicos auront à lutter. Dans *Voyage au centre de la Terre* et dans *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne, la Terre est une limite. L'accès aux profondeurs semble d'abord facile pour les personnages de Nemo, d'Aronnax ou du professeur Lidenbrock. Le mystère des profondeurs semble en passe d'être conquis par un être humain sûr de sa domination spatiale et intellectuelle sur le monde. Pourtant, la conquête n'est qu'apparente, superficielle seulement. Les véritables profondeurs terrestres et marines restent hors de portée de la connaissance humaine. On voit donc depuis la Terre miroir de Michelet jusqu'à la Terre limite de Verne se dessiner l'histoire d'un recul du savoir et de sa possibilité.

Chez Jules Michelet, l'enjeu de la relation à la Terre est principalement d'ordre historique. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater que l'historien philosophe de la nature, écrivant des ouvrages d'histoire naturelle, continue à faire de l'histoire. L'immersion, participant d'une initiation historique, révèle le sens de l'histoire et dote l'époque contemporaine et les temps à venir d'une ligne de conduite exemplaire. Jules Verne aussi s'intéresse au présent et au futur mais ancre sa réflexion dans le présent d'une hybris, d'une ambition conquérante mondiale. L'immersion amène à une réflexion d'ordre anthropologique où apparaissent déjà les limites et paradoxes de l'anthropocène. Le sentiment d'appropriation fait l'objet d'un renversement. L'être humain appartient finalement à la Terre, et non l'inverse. Paradoxalement peut-être, c'est au moment où augmentent les prétentions humaines et leurs possibilités de réalisation qu'augmente le sentiment de la limite. Il est remarquable d'ailleurs que l'on trouve dans les romans de Jules Verne autant d'éléments, et si pertinents, pour nourrir une réflexion sur cette nouvelle ère ouverte par la puissance humaine avec la

révolution thermo-industrielle. L'anthropocène tel qu'il est vu par Jules Verne, tel qu'il est défini dans ses œuvres, mériterait une étude approfondie—j'y reviendrai. Chez Victor Hugo enfin, l'enjeu du rapport à la Terre est avant tout d'ordre spirituel, religieux. Si une dimension historique, que l'on pourrait également approfondir, prend en charge une réflexion sur le progrès, celle-ci est supplantée par la mise en évidence d'un rapport éternel, permanent et originel de l'être humain et de la Terre, rapport que l'immersion met à jour. En cela intermédiaire entre Michelet et Verne, Hugo pose le constat de l'impossibilité du savoir par les vivants, et les vivants immergés, mais refuse d'y voir une raison de douter de l'au-delà divin et reporte l'accession au savoir au temps de la mort.

Chez les trois auteurs, une métaphysique donc, et une morale même, se rapportent à l'immersion dans les profondeurs de la Terre. Disons rapidement, regardant la morale chez Michelet qui s'adresse à un homme historique: l'amour de la patrie et de la famille, la fraternité et les valeurs de la Révolution contre la décadence des esprits; chez Hugo, pour son époque et l'être de tous les temps: Dieu, toujours et malgré tout, contre l'athéisme; chez Verne, pour ses contemporains de la modernité industrielle et technique: la tempérance contre l'hybris.

Chaque métaphysique, chaque morale, correspondent à un rapport au corps et à la matière particulier. Elles s'inscrivent dans ce rapport à travers l'expérience, physique et sensible des personnages immergés. Dans les œuvres étudiées de Jules Michelet, la relation du physique et du métaphysique est facile. Le corps ne pose pas de problème. L'immersion dans les profondeurs, victorieuse, passe surtout par l'esprit qu'accompagne un corps docile. Dans les romans de Victor Hugo, en revanche, la métaphysique ne peut faire abstraction de la matière et lui est absolument et nécessairement liée. D'abord se rencontre le concret par la lutte, après viennent l'abstrait et le spirituel. La métaphysique des profondeurs naît des difficultés matérielles. C'est précisément ce que signifie la présence de l'obstacle et c'est en

cela que la Terre est un obstacle. Dans les deux œuvres de Jules Verne, l'accès à la métaphysique s'éloigne encore un peu plus, ce que marque le corps humain qui bute contre une limite indépassable. Si l'accession à un savoir transcendant recule, le corps et ses limites reparaissent plus visibles encore en même temps que la leçon sur les prétentions humaines se paie par le rire.

Trois personnages et trois attitudes sont symboliques de ces trois rapports différents à la Terre profonde et de ces trois modes de relation entre les profondeurs physiques et les abîmes métaphysiques. Ces personnages et leur attitude signifient la croissance de la difficulté à accéder à une transcendance par les profondeurs et figurent la diminution de confiance en la révélation d'un savoir. Chez Jules Michelet, dans *La Montagne*, et figurant l'auteur, le personnage mythologique de Narcisse vainqueur et son geste de traversée du miroir sont emblématiques de la victoire de l'immersion et de la révélation du savoir. Dans *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo, Gilliatt est représenté en Job prométhéen et c'est l'attitude d'acceptation ou, équivalent, le geste de la prière des héros, qui sont emblématiques, non de la victoire mais de son report. Ainsi dans *L'Homme qui rit*, la lutte des comprachicos s'achève dans une prière tournée vers l'au-delà divin. Dans les romans de Jules Verne, l'échec de l'immersion en tant que révélatrice d'un savoir total se traduit par le voyage à vive allure, une sorte de voyage absurde par lequel l'être humain, éjecté des profondeurs, renvoyé à ses pénates, est remis à sa place, en surface. C'est ce qui arrive à Aronnax et à ses compagnons du voyage sous-marin aussi bien qu'au professeur Lidenbrock et à son équipe d'explorateurs souterrains. L'échec prend chair dans le personnage comico-sublime du schlemihl qu'est le professeur Lidenbrock.

Enfin, élément important de l'étude des trois auteurs, l'évolution du rapport au savoir que l'étude des figures d'immersion dans les profondeurs de la Terre révèle, s'accompagne d'une transformation du statut de l'écriture. La crise du savoir qui s'affirme va de pair avec

celle de l'écriture. Chez Jules Michelet, l'immersion réussie ne va pas sans la confiance en une écriture qui la raconte. Mais c'est dire aussi que la victoire de l'immersion repose sur la foi du lecteur dans les œuvres de Michelet. Avec Victor Hugo, si se retrouve la foi dans les mots, celle-là est tempérée parce que l'écriture, finalement également obstacle à franchir, renvoie à un au-delà d'elle-même. Chez Jules Verne, la blessure s'aggrave encore pourrait-on dire: la découverte de la limite du savoir se confond avec la découverte de la limite de l'écriture, par les personnages aussi bien que par l'auteur. Au fond de l'aventure immersive, c'est aussi cette limite que l'on découvre. Mais finalement, pour conclure cette comparaison entre les trois auteurs étudiés, si l'analyse des récits d'immersion fait apparaître l'aggravation d'une forme de doute, quant au savoir et quant à l'écriture, n'a-t-on pas en fin de compte le sentiment que ce doute est une forme d'honnêteté et de savoir acquis? Certes, ce sentiment tient peut-être à ce que Jules Verne s'inscrirait plus dans l'épistémologie de notre temps que les romantiques que sont Jules Michelet et Victor Hugo. Les fictions que Jules Verne invente annoncent et racontent la représentation du rapport à la Terre tel que nous le vivons lorsque nous déclarons la nouvelle ère géologique, période de l'anthropocène. Reste qu'en énonçant des limites, Jules Verne semble accroître le savoir de nos limites, qui est une des leçons d'honnêteté de l'anthropocène.

Ayant choisi d'aborder l'imaginaire des profondeurs terrestres à partir de la figure de l'immersion, mon étude a été centrée sur les personnages et leurs actions—comme nous avons vu, sur l'expérience corporelle, sur les personnages symboliques qui les représentaient ou sur leur attitude notamment. Les personnages qui vivaient l'immersion m'ont intéressée en ce qu'ils découvraient une certaine relation à la Terre. Ceci m'a amenée à constater que la Terre profonde était toujours la Terre humaine, c'est-à-dire un lieu chargé de représentations humaines, un lieu où se dessinait ce que cela signifiait d'être un être humain et un lieu où se jouait le pouvoir de la littérature. J'ai donc enquêté sur une parcelle appartenant au champ

étendu d'une écocritique en ce que j'ai considéré les rapports entre la Terre, l'être humain entendu comme habitant de cette planète et la littérature. Or, quand j'ai déclaré "la Terre profonde, Terre humaine," j'aurais aussi pu regarder du côté de "l'être humain profond comme la Terre," c'est-à-dire que j'aurais pu développer la réflexion sur les profondeurs terrestres comme métaphores de l'âme humaine si ce n'est de l'inconscient. La profondeur de l'esprit, sûrement insondable, est un aspect présent chez les trois auteurs—pensons au capitaine Nemo, personnage vernien mystérieux qui est décrit comme abîmé dans ses pensées ou à la fameuse expérience hugolienne de "la tempête sous un crâne" que connaissent Gilliatt et Gwynplaine à un moment critique de leur destinée. Les profondeurs—qui abritent des grottes, où se cache la pieuvre—portent également la possibilité de significations métaphoriques de caractère maternel, féminin, aussi bien qu'érotique. Et c'est justement avec les thèmes des profondeurs humaines que se joue, semble-t-il, le renouvellement, la principale nouvelle fortune, de la notion de profondeur, qui aboutira par exemple à l'*Essai d'exploration de l'inconscient* de Carl Jung (1942) alors que, pour un temps du moins—j'y viens—, les profondeurs de la Terre, au sens propre, ne suscitent plus un intérêt aussi fervent. C'est aussi pourquoi, en énonçant que mon étude portait sur les thèmes de la profondeur et de l'immersion vécue par des héros, il vient à l'esprit que cet examen pourrait relever d'une critique littéraire de type psychanalytique ou psychocritique.

Concernant les prolongements thématiques autour de la figure de l'immersion, il serait d'autre part intéressant de développer les rapports entre la profondeur spatiale et la profondeur temporelle et d'étudier de manière plus ample et approfondie comment les dimensions temporelle, historique et spatiale se trouvent liées à celle de la profondeur terrestre. À ce propos, si cette perspective me paraît fructueuse au dix-neuvième siècle, il faut noter qu'avec le bouleversement des représentations qu'entraîne la théorie de la relativité restreinte et générale d'Albert Einstein, de 1905 et de 1915, elle ne peut plus être abordée de la même

façon par la suite. En fait, temps et espace continuent d'être liés, et plus fortement encore, mais, dans ce domaine-là, la notion de profondeur se complique et, en science du moins, s'efface parfois devant celle de relativité.

Est-ce à dire alors que les profondeurs terrestres sont délaissées et perdent de leur charge métaphysique? Est-ce à dire aussi que les profondeurs de la Terre, que la science positiviste aurait une fois pour toutes circonscrites au rôle de vastes réservoirs énergétiques, ne pèseraient plus dans aucune sorte de balance métaphysique? Ce n'est pas le cas. Mais il faut attendre notre époque et, avec elle, les récentes réflexions sur l'anthropocène, pour que la Terre en ses profondeurs et même la notion d'immersion apparaissent de nouveau, et aussi sensiblement, dans les débats d'idées. Dans ce contexte contemporain dont je vais dire quelques mots, proposer une réflexion sur les représentations littéraires des profondeurs terrestres et sur les figures de l'immersion prend tout son sens. Étudier plus précisément comment ces espaces et notions sont perçus au dix-neuvième siècle, en littérature notamment, alors que commence la révolution thermo-industrielle, trouve sa place dans une réflexion sur l'avènement de la notion d'anthropocène. Examiner ces aspects permettrait de voir dans quelle mesure et comment la littérature du dix-neuvième siècle s'inscrit dans la nouvelle ère et participe à la prise de conscience d'un changement d'une importance inédite.

J'ai abordé cette réflexion avec les œuvres de Jules Verne mais je remarquerai que, concernant le lien des auteurs du corpus ici présenté avec la pensée de l'anthropocène, Jules Michelet a déjà été invité au débat. En effet, lorsque Michel Serres dans *Le Contrat naturel* milite pour faire de la mer, des animaux ou des montagnes des sujets de droit, il a en tête une revendication de l'historien français qui, dans *La Mer*, voit dans le continuum qu'il dresse entre les êtres humains et les habitants des océans, une raison de faire accéder ces derniers à un respect et à un droit nouveaux. Or la proposition d'un pouvoir législatif qui serait

symboliquement délivré aux animaux s'inscrit dans la prise de conscience d'une nouvelle ère marquée par la puissance, notamment destructrice et autodestructrice, des êtres humains.

Mais revenons à la notion d'anthropocène d'une part et à la critique littéraire d'autre part pour voir comment l'étude des profondeurs de la Terre et la réflexion sur l'immersion se réunissent à leur croisée. L'avènement de l'anthropocène correspond à un renouvellement dans les questions fondamentales du rapport de l'être humain à la planète et à un changement de paradigmes dans les représentations qu'il s'en fait. Par exemple, emblématiques de ces deux aspects, le numéro de la revue *Esprit* de décembre 2015 a pour titre "Habiter la Terre autrement" et le Collège de France a accueilli en novembre 2015 une conférence autour de la question "Comment penser l'anthropocène? Anthropologues, philosophes et sociologues face au changement climatique".¹⁰³ De nouvelles représentations de la Terre et du monde et de nouvelles réflexions sur la notion de nature sont en jeu.¹⁰⁴ Déclarer la période actuelle—en la faisant généralement commencer il y a deux siècles avec la révolution thermo-industrielle—ère de l'anthropocène a pour conséquence de faire des réflexions sur l'espace et sur la planète des enjeux fondamentaux.

D'autre part, parmi les nouvelles représentations de l'espace ou de la Terre, il faut compter celles concernant la profondeur terrestre. À la profondeur sans fond imaginée par les Romantiques vient peu à peu se substituer une profondeur finie, limitée. Si la notion de *profondeur* reste un élément important dans la réflexion qui nous intéresse, la notion de *finitude* qui lui est accolée devient décisive. La figure de l'immersion est également présente: il s'agit avant tout désormais de l'immersion planétaire, c'est-à-dire, pour reprendre le titre de l'ouvrage d'André Lebeau, de l'enfermement planétaire d'une humanité rivée à la seule Terre, que l'on retrouve par exemple également avec la question spécifique d'une autre immersion, celle de l'enfouissement des déchets nucléaires. Que faire des déchets nucléaires si ce n'est les enfouir dans les profondeurs de la Terre? La dimension temporelle en relation à la

profondeur terrestre intervient dans ces nouvelles représentations. Ainsi le documentaire de Mickael Madsen à propos de l'enfouissement des déchets nucléaires a pour titre: *Into Eternity* (2010). La profondeur terrestre se révèle donc, encore une fois et de manière nouvelle, le lieu fondamental où se rejoignent les dimensions de l'espace et du temps.

La critique littéraire reflète la mise en avant des questions autour de l'espace terrestre —suite aussi à ce que l'on appelle “le tournant spatial” dans les sciences humaines et sociales depuis les années 1980— en proposant le fondement d'une géographie littéraire à côté de l'histoire littéraire (Michel Collot), ou en proposant une géocritique (Bernard Westphal), une géopoétique (Kenneth White) ou encore une étude des déplacements (Mobility Studies), pour citer quelques approches et quelques noms. Dans un contexte de découverte de la finitude terrestre, de nouvelles réflexions liées à l'immersion voient le jour, telle que la réflexion autour des déchets (Waste studies).¹⁰⁵

Les perspectives énoncées ouvrent sur un champ d'investigation critique dans lequel les représentations des profondeurs terrestres et les figures d'immersion sont significatives. La représentation des profondeurs se prête à une approche critique classique de type thématique—ou psychanalytique— notamment et l'étude de l'immersion au dix-neuvième siècle pourrait être complétée par celle d'une poétique des paysages souterrains et sous-marins. Cependant le contexte actuel appelle aussi à se demander comment la littérature à partir du dix-neuvième siècle s'inscrit dans la pensée de l'anthropocène. L'imaginaire et la nouvelle expérience des profondeurs de la Terre doivent être interrogés dans leurs rapports à un contexte intellectuel qui fait de la planète un espace fini et un lieu de ressources limitées. L'écocritique et les approches critiques centrées sur la pensée de l'exploitation ou la pensée de la technique notamment se prêtent à une telle perspective. Les représentations littéraires des profondeurs terrestres, explorables ou exploitables, et les figures de l'immersion dans leur

inscription à la période anthropocène qui débute et se confirme demanderaient un examen développé.

¹⁰³ Voir le lien de la conférence qui s'est tenue dans le contexte de la vingt-et-unième Conférence des Nations unies sur les changements climatiques:

<http://www.fondationecolo.org/l-anthropocene>

¹⁰⁴ Voir notamment, parmi les ouvrages des conférenciers présents au colloque que je viens d'évoquer: l'essai de Bruno Latour sur la remise en question de l'idée de nature; celui de Philippe Descola sur la pluralité des façons dont les humains se représentent les rapports entre humains et non humains; celui de John Broome sur les nouvelles manières de penser l'éthique au temps du réchauffement climatique. Je noterai que le discours économique est également concerné et est en partie renouvelé avec les approches dites environnementales et écologiques ainsi qu'avec les derniers développements de la bioéconomie.

¹⁰⁵ Voir l'éditorial de Patricia Yaeger, "The Death of Nature and the Apotheosis of Trash; or, Rubbish Ecology."

BIBLIOGRAPHIE

- Albouy, Pierre. *La Création mythologique chez Victor Hugo*. Paris: José Corti, 1963.
- Aubigné, Agrippa, de. *Les Tragiques*. Maillé, 1616. Paris: Gallimard, 1994.
- Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, 1948. Réédition 2004.
- . *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1948.
- . *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1942
- Barbier, Jules et Carré, Michel. *Les Contes d'Hoffmann, drame fantastique en cinq actes*. Paris, 1851. Paris: Michel Lévy, Bibliothèque dramatique, 1854.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- . "Y a-t-il une écriture poétique?" *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972. 32-40
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris, 1857. Paris: Éditions de Cluny, 1941.
- Baudouin, Charles. *Psychanalyse de Victor Hugo*. Genève: Éditions du Mont-Blanc, 1943.
- Béguin, Albert. *L'Âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1946.
- Bénichou, Paul. *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*. Paris: Gallimard, 1977.
- Bernard, Claudie. *Le Passé recomposé. Le roman historique du dix-neuvième siècle*. Paris: Hachette supérieur, 1996.
- . "Les Travailleurs de la mer" et le travail du texte. *Letteratura Francese Contemporanea. Le Correnti d'avanguardia*. Juillet n° 17, (1986): 31-47.
- Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

Blerzy, Henri. “La Télégraphie océanique. II Explorations de la mer. La fabrication et la pose des câbles sous-marins.” *La Revue des deux mondes*. Février, première quinzaine (1863): 705-34.

---. “La Télégraphie océanique. III. Esquisse de géographie télégraphique.” *La Revue des deux mondes*. Avril, deuxième quinzaine (1863): 930-59.

---. “La Télégraphie océanique et l’expédition du Great-Eastern.” *La Revue des deux mondes*. Octobre, première quinzaine (1866) : 521-48.

---. “Une Nouvelle méthode d’enseignement scientifique. Essais et notices.” *La Revue des deux mondes*. Janvier, deuxième quinzaine, (1867): 505-10.

Bonaparte, Marie. *Edgar Poe. Sa vie—son œuvre. Étude analytique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958. Tome II *Les Contes: les cycles de la mère*.

Borie, Jean. Préface. *La Mer*. De Jules Michelet. Paris, 1861. Paris: Gallimard, 1983. Réédition Folio classique, 2005. 7-37

Braun, Theodore E. D. et Radner John B. eds. *The Lisbon Earthquake of 1755: Representations and Reactions*. Oxford: Voltaire Foundation, 2005.

Broome, John. *Climate Matters: Ethics in a Warming World*. New York: W.W. Norton Co., 2012.

Brosse, Monique. “Byron et la mer.” *Romantisme*, n° 7, (1974): 60-76.

Buffon, Georges-Louis Leclerc de. *Histoire et théorie de la Terre*. Paris, 1749. *Œuvres complètes*. Paris: Hachette, 2013. Tome I

Buisine, Alain. *L’Orient voilé*. Paris: Zulma, 1998.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London, 1757. London: Penguin Books, 1998.

- Carus, Carl Gustav. *Neuf lettres sur la peinture de paysage*, Friedrich, Caspar David. *Choix de textes* in Brion, Marcel (présentation). *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*. Paris: Klincksieck, 1983.
- Chateaubriand, François-René de. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris, 1849-50. Paris: Quarto Gallimard, 1997. Tome I.
- Chamisso, Adalbert von. *Peter Schlemihl*. Nuremberg, 1814. Trans. Chamisso H. von. Paris: José Corti, 1991.
- Chelebourg, Christian (dir.). *Humour, ironie, fantaisie. Jules Verne 8*. Paris: Minard, Revue des lettres modernes, 2003.
- Cohen, Margaret. "Literary Studies on the Terraqueous Globe." *PMLA* 125.3 (2010): 657-62.
- . *The Novel and the Sea*. Princeton: University Press, 2010
- Collins, Wilkie. *The Frozen Deep*. London, 1874. *The Frozen deep and Other Tales*. London: Chatto and Windus, 1889.
- Compère, Daniel. "L'ironie narrative." *Humour, ironie, fantaisie. Jules Verne 8*. Paris: Minard, Revue des lettres modernes, 2003. 41-55
- Comte, Auguste. *Cours de philosophie positive. Tome I. Préliminaires généraux et philosophie mathématique*. Paris, 1830. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Condillac, Étienne Bonnot de. *Traité des sensations*. Paris, 1754. Paris: Fayard, 1984.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. London, 1899. London: Penguin Books, 1995.
- Corbin, Alain. *La Douceur de l'ombre: l'arbre, source d'émotions de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Fayard, 2013.
- . *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage (1750-1840)*. Paris: Flammarion, 1990.
- Corbin, Alain, Richard, Hélène. *La Mer. Terreur et fascination*. Paris: Seuil, 2004.

- Dehs, Volker. "L'âme de l'oncle Lidenbrock. Science et religion dans les *Voyages extraordinaires*." *La Science en question. Jules Verne* 6. Paris: Minard, Revue des lettres modernes, 1992. 85-107
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Descartes, René. *Le Discours de la méthode*. La Haye, 1637. Paris: Vrin, 2003.
- Descola, Philippe. *La Composition des mondes. Entretiens avec Pierre Charbonnier*. Paris: Flammarion, 2014.
- Dickens, Charles. *Hard Times*. London, 1854. New York: Paerson Longman, 2004.
- Diderot, Denis. *Le Neveu de Rameau*. Paris, 1821, 1891. Paris: Gallimard, 2000.
- Dumas, Alexandre (père). *Isaac Laquedem ou le roman du Juif errant*. Paris, 1852-53. Paris: Les Belles Lettres, 2005.
- . *Le Trou de l'Enfer*. Paris, 1850-51. Paris: Calmann-Lévy, [n.d.].
- Dumas, Olivier. "Jules Verne. Trente-trois lettres." *Bulletin de la Société Jules Verne* 78.2 (1986): 3-52.
- Dumas, Olivier, Gondolo della Riva, Piero, et Dehs, Volker. *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-86)*. Tome I (1863-74). Genève: Slatkine, 1999. Tome II (1875-78), Genève: Slatkine, 2001. Tome III (1879-86), Genève: Slatkine, 2002.
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1969.
- Ehrard, Jean. *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*. Paris: S.E.V.P.E.N., 1963.
- Fénelon, François de Salignac de la Mothe-Fénelon (dit). *Démonstration de l'existence de Dieu, tirée de la connaissance de la nature, et proportionnée à la faible intelligence des plus simples*. Paris, 1713. BnF Gallica. Web. 14 septembre 2015.

- Fontenelle, Bernard de. *Eléments de la géométrie de l'infini. Suite des mémoires de l'Académie royale des sciences*. Paris, 1727. Paris: Klincksieck, 1995.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Freud, Sigmund. *L'Avenir d'une illusion*. Vienne, 1927. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.
- Friedman, Melvin. "The Schlemiel: Jew and Non-Jew." *Literary Imagination*. 9.1 (1976): 139-53.
- Gautier, Théophile. *Le Roman de la Momie*. Paris, 1857. *Le Roman de la Momie précédé de trois contes antiques. Une nuit de Cléopâtre. Le Roi Candaule. Arria Marcella*. Paris, Garnier Frères, 1963.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Souvenirs de ma vie, Poésie et Vérité*. Tübingen, 1811-33. Paris: Aubier, 1991.
- Gusdorf, Georges. *Le romantisme I. Le Savoir romantique*. Paris: Payot, 1982.
- . *Le romantisme II. L'Homme et la nature*. Paris: Payot, 1984.
- Hartog, François. "La Haine de Poséidon." Corbin, Alain et Richard, Hélène. *La Mer. Terreur et fascination*. Paris: Seuil, 2004. 87-102
- Heidegger, Martin. "Bâtir, habiter, penser." *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, 1958. 170-93
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. "Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre." Bamberg, 1815. Trans. Bournac O. *Contes. Fantaisies à la manière de Callot*. Paris: Gallimard, Folio classique, 1979.
- Holbach, Paul Henri Thiry, baron de. *Système de la Nature ou des lois du monde physique et du monde moral*. London, 1770. Paris: Fayard, 1991.

- Hugo, Victor. *Alpes et Pyrénées*. Paris, 1890. *Voyages*. Paris: Robert Laffont, Bouquins, 2009.
- . "Ce que c'est que l'exil." Paris, 1875. *Actes et paroles II. Pendant l'exil, 1852-70. Œuvres complètes. Politique*. Paris: Robert Laffont, Bouquins, 1985.
- . *Faits et croyances*. Paris, 1840. *Œuvres complètes. Océan*. Paris: Robert Laffont, Bouquins, 2002.
- . *La Légende des siècles. Les Petites Épopées*. Paris, 1859. Paris: Le Livre de poche, 2000.
- . *Le Rhin. Lettres à un ami*. Paris, 1842, 1845. *Œuvres complètes. Voyages*. Paris: Robert Laffont, Bouquins, 1987.
- . *Les Contemplations*. Paris, 1856. *Œuvres complètes. Poésie II*. Paris: Robert Laffont, Bouquins, 1985.
- . *Les Feuilles d'automne*. Paris, 1831. *Œuvres complètes. Poésie I*. Paris: Robert Laffont, Bouquins, 1985.
- . *Les Misérables*. Paris, 1862. Paris: Garnier-Flammarion, 1967.
- . *Les Quatre vents de l'esprit*. Paris, J. Hetzel, A. Quantin Éditeurs, 1881.
- . *Les Travailleurs de la mer*. Bruxelles, 1866. Paris: Gallimard, Folio classique, 1980.
- . *L'Homme qui rit*. Paris, 1869. Paris: Le Livre de Poche, 2002.
- . *Proses philosophiques de 1860-65. Œuvres complètes. Critique*. Paris: Robert Laffont, Bouquins, 2002.
- . *William Shakespeare*. Paris, 1864. *Œuvres complètes. Critique*. Paris: Robert Laffont, Bouquins, 1985.
- Jung, Carl Gustav. *Essai d'exploration de l'inconscient*. Garden City: Doubleday, 1964. Paris: Gallimard, 1988.
- Kalifa, Dominique. *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*. Paris: Seuil, 2013.

- Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Berlin, 1790. Manchecourt: Flammarion, 2000.
- . *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Königsberg, 1764. Paris: Garnier-Flammarion, 1990.
- Kaplan, Edward K. *Michelet's Poetic Vision. A Romantic Philosophy of Nature, Man, and Woman*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1977.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc (présentée par). *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- Latour, Bruno. *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie?* Paris: La Découverte, 1999.
- Lebeau, André. *L'Enfermement planétaire*. Paris: Gallimard, 2008.
- Leroux, Pierre. *La Grève de Samarez*. Paris, 1863. Paris: Klincksieck, 1979.
- Lestringant, Franck. "Le Mugissement sous les mots: l'agonie poétique d'Agrippa d'Aubigné." *Poétiques d'Aubigné, Actes du colloque de Genève, mai 1996*. Pot, Olivier. Genève: Droz, 1999. 51-61
- Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962. Réédition Paris: Pocket, 2009.
- Longin. *Traité du sublime*. Traduction de Boileau. Paris, 1674. Paris: Le Livre de poche, 1995.
- Malebranche. *De la recherche de la vérité*. Paris, 1712. Paris: Vrin, 2006.
- Malot, Hector. *Sans famille*. Paris, 1878. Paris: Le Livre de poche, 2000.
- Marot, Patrick. "L'Écriture du sublime ou l'éclat du manque." *La Littérature et le sublime*. Marot, Patrick (dir.). Saint-Jean: Presses Universitaires du Mirail, 2007. 15-41
- Melville, Herman. *Moby Dick or, The Whale*. New York, 1851. New York: The Modern Library, 2000.

- Mercier, Michel. "Les Dessous de la mer: de Victor Hugo à Jules Verne." *L'Écriture vernienne. Jules Verne 2*. Paris: Minard, Revue des lettres modernes, 1978. 57-68
- Michaux, Henri. *La Nuit remue*. Paris: Gallimard, 1935.
- . *Plume précédé de Lointain intérieur*. Paris: Gallimard, 1938, 1963. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1998. Tome I
- Michel, Pierre. *Un Mythe romantique: les Barbares, 1789-1848*. Lyon: Presses Universitaires, 1981.
- Michelet, Jules. *La Mer*. Paris, 1861. Paris: Gallimard, Folio classique, 2005.
- . *La Montagne*. Paris, 1868. Plan de la Tour: Éditions d'aujourd'hui, Les Introuvables, 1983.
- . *La Sorcière*. Paris, 1862. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
- . *L'Insecte*. Paris: L. Hachette et Cie, 1858.
- . *Le Peuple*. Paris, 1846. Paris: Garnier-Flammarion, 1992.
- . *L'Oiseau*. Paris, 1856. Paris: L. Hachette et Cie, 1861.
- Millet, Claude. "Histoire de la langue." *Victor Hugo et la langue. Actes du colloque de Cerisy*. 2-12 août 2002. Paris: Bréal, 2005. 525-37
- Motte, Warren. *Fables of the Novel: French Fiction since 1990*. Chicago: Dalkey Archive Press books, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. Leipzig, 1872. Paris: Gallimard, 1989.
- Péju, Pierre. "L'ombre et la vitesse." Présentation. *Peter Schlemihl*. De Chamisso, Adalbert von. Nuremberg, 1814. Trans. Chamisso H. von. Paris: José Corti, 1991. 7-93
- Petitier, Paule. "La Montagne de Michelet : une nouvelle alliance?" *Compar(a)ison*, n°1-2, (2001): 307-25.
- Pluche, Noël-Antoine, l'abbé (dit). *Le Spectacle de la Nature*. Paris, 1732-50. Paris: La Pochothèque, 1995.

- Poe, Edgar Allan. *A Descent into the Maelström*. Philadelphie, 1841. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Edison: Castle Books, 2002.
- . *The Gold Bug*. Philadelphie, 1843. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Edison: Castle Books, 2002.
- . *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. New York, 1838. Oxford: University Press, 1994.
- Revol-Marzouk, Lise. *Le Sphinx et l'Abîme. Sphinx maritimes et énigmes romanesques dans Moby Dick et Les Travailleurs de la mer*. Grenoble: Ellug, 2008.
- Richard, Jean-Pierre. "Cristaux, Volcans, Sorcière." *Romantisme*, n°10, (1975). *Michelet cent ans après*: 85-97.
- . *Paysage de Chateaubriand*. Paris: Seuil, 1967.
- Rosa, Guy. "Le Vaisseau, la mine, l'égout: images de la société dans les *Misérables*." *Victor Hugo, Les Misérables: la preuve par les abîmes*. Paris: Sedes, 1994. 91-102
- Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions*. Paris, 1782. Paris: Gallimard, 1997.
- Saint-Pierre, Jacques-Bernardin-Henri de, *Paul et Virginie*. Paris, 1789. Paris: Gallimard, 2004.
- Sand, Georges. *Laura ou Voyage dans le cristal*. Paris, 1865. *Voyage dans le cristal*. Toulouse: Privat/Le Rocher, 2007.
- Schwab, Raymond. *La Renaissance orientale*. Paris: Payot, 1950.
- Schnitzler, Arthur. *La Transparence impossible*. Paris: Rivages, 1992.
- Schopenhauer. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Leipzig, 1818. Paris: Gallimard, 2009. 2 tomes.
- Serres, Michel. *Le Contrat naturel*. Paris: François Bourin, 1990.
- . *Statues*. 1987. Paris: Flammarion, 1989.

Simonin, Louis Laurent. "De l'extraction croissante et de l'épuisement de la houille." *La*

Revue des deux mondes. Novembre, première quinzaine, (1867): 267-72.

---. *La Vie souterraine ou les mines et les mineurs*. Paris, 1867. Seyssel: Champ Vallon, 1982.

Spinoza, Baruch. *Éthique*. Amsterdam, 1677. Paris: Gallimard, 1994.

---. *Traité théologico-politique*. Amsterdam, 1670. Paris: Hatier, 1998.

Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*. 1971. Paris:

Gallimard, 1976.

Stendhal (dit). Beyle, Henri. *La Chartreuse de Parme*. Paris, 1839. Orléans: Paradigme, 2007.

Vanney, Jean-René. *Le Mystère des abysses. Histoires et découvertes des profondeurs*

océaniques. Paris: Fayard, 1993.

Verne, Jules. *Autour de la lune*, Paris, 1869, 1870. *Jules Verne. Les Romans de l'air*. Paris:

Omnibus, 2001.

---. *Face au drapeau*. Paris, 1896. Toulouse: Ombres, 1996.

---. *Le Rayon vert*. Paris, 1882. Paris: Le Livre de poche, 2004.

---. *Les Indes noires*. Paris, 1877. *Jules Verne. Les Romans du feu*. Paris: Omnibus, 2002.

---. *L'Invasion de la mer*. Paris, 1905. Monaco: Motifs, 2008.

---. *Maître du monde*. Paris, 1904. *Jules Verne. Les Romans du feu*. Paris: Omnibus, 2002.

---. *Michel Strogoff*. Paris, 1876. Paris: Le Livre de poche, 1974.

---. *Sans dessus dessous*. Paris, 1889. Cahors: Ombres, 2001.

---. *Vingt mille lieues sous les mers*. Paris, 1869. Paris: Gallimard, Folio classique, 2005.

---. *Voyage au centre de la Terre*. Paris, 1864. Paris: Le Livre de poche, 2001.

---. *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*. Paris, 1866. Paris: Gallimard, Folio

classique, 2005.

Vierne, Simone. *Jules Verne et le roman initiatique. Contribution à l'étude de l'imaginaire*.

Paris: Sirac, 1973.

Voltaire, François-Marie Arouet (dit) . “Poème sur le désastre de Lisbonne.” Genève, 1756.

Les Œuvres complètes de Voltaire. Oxford: Voltaire Foundation, 2009.

White, Hayden. *Metahistory, the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*.

Baltimore: the Johns Hopkins University Press, 1973.

Wisse, R., Ruth. *The Schlemiel as Modern Hero*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

Yaeger, Patricia. “Editor’s Column: Sea Trash, Dark Pools, and the Tragedy of the Commons.” *PMLA* 125.3 (2010): 523-45.

---. “Editor’s Column: The Death of Nature and the Apotheosis of Trash; or, Rubbish Ecology.” *PMLA* 123.2 (2008): 321-39.

Zola, Émile. *Germinal*. Paris, 1884-85. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.